

Научная статья /
Research Article

<https://elibrary.ru/RGYHPW>
УДК 82.0
ББК 83

ДВА КРЫЛА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПИСЬМА

© 2023 г. В.И. Тюпа

*Российский государственный гуманитарный
университет, Москва, Россия*

Дата поступления статьи: 20 августа 2022 г.

Дата одобрения рецензентами: 17 сентября 2022 г.

Дата публикации: 25 марта 2023 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-1-10-45>

Аннотация: Работа посвящена рассмотрению соотносительности эстетического и риторического аспектов художественного письма в исторической перспективе. До «эстетической революции» XVIII столетия, начало которой было ознаменовано выходом в свет «Эстетики» А. Баумгартена, художественная словесность, обладая сущностным творческим потенциалом, мыслилась, тем не менее, сугубо риторически: не как творчество условных целостных миров, а как текстоформирующее ремесло особого рода. Открытие творческой природы искусства послужило мощнейшим толчком его развития и сформировало классическую европейскую художественность. Ментальный кризис художественной культуры на рубеже XIX и XX вв. обернулся дисбалансом эстетического и риторического векторов художественного письма. Авангардистская провокативность, политическая ангажированность, потребительская беллетристичность с разных сторон обесценивали эстетическую составляющую искусства. Кризисный разлад между деэстетизацией художественного письма и реабилитацией его эстетического достоинства был запечатлен процессом становления теории литературы как научной дисциплины, протекавшим в полемике «эстетики словесного творчества» М.М. Бахтина с чисто риторической поэтикой формальной школы. Данное противостояние, породившее, в частности, феномен «постмодерна», продолжается и до настоящего времени. Именно в нем решается дальнейшая судьба литературы как искусства слова.

Ключевые слова: эстетика, риторика, искусство слова, классическая художественность, кризис.

Информация об авторе: Валерий Игоревич Тюпа — доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская пл., д. 6, 125047 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1688-2787>

E-mail: v.tiupa@gmail.com

Для цитирования: Тюпа В.И. Два крыла художественного письма // Studia Litterarum. 2023. Т. 8, № 1. С. 10–45. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-1-10-45>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 8, no. 1, 2023

TWO WINGS OF ART WRITING

© 2023. Valeri I. Tiupa
*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia*
Received: August 20, 2022
Approved after reviewing: September 17, 2022
Date of publication: March 25, 2023

Abstract: The article examines the correlation between aesthetic and rhetorical aspects of artistic writing in a historical perspective. Before the “aesthetic revolution” of the 18th century, which was marked with the publication of Baumgarten’s *Aestheticism*, written language, while possessing an essentially creative potential, was conceived purely rhetorically, not as the creation of conditional holistic worlds, but as a text-forming craft of a special kind. The discovery of the creative nature of art served as a powerful impulse for its development and shaped classical European artistry. A mental crisis of artistic culture at the turn of the 19th and 20th centuries resulted in an imbalance between the aesthetic and rhetorical vectors of artistic writing. Avant-garde provocation, political engagement, and consumer fiction depreciated the aesthetic component of art from various angles. The critical discord between de-aestheticization of artistic writing and the rehabilitation of its aesthetic value was embedded in the formation of a theory of literature as a science, which took place in the polemic between “aesthetics of verbal creativity” by M.M. Bakhtin and purely rhetorical poetics of the formal school. This confrontation, which gave rise, in particular, to the phenomenon of “postmodernism,” continues to this day. It is in this confrontation that the fate of literature as an art of the word is decided.

Keywords: aesthetics, rhetoric, art of words, classical artistry, crisis.

Information about the author: Valeri I. Tiupa, DSc in Philology, Professor, Russian State University for the Humanities, Miusskaya Sq. 6, 125993 Moscow, Russia.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1688-2787>

E-mail: v.tiupa@gmail.com

For citation: Tiupa, V.I. “Two Wings of Art Writing.” *Studia Litterarum*, vol. 8, no. 1, 2023, pp. 10–45. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-1-10-45>

*Говорить о литературе приходится
либо на языке эстетики, либо на языке риторики
(Игорь П. Смирнов, в разговоре)*

I

Две сферы гуманитарного знания и креативного действовани­я — эстетика и риторика — образуют в своей взаимодополнительности глубинную анти­номию искусства слова.

Будучи культурным феноменом одного ряда с другими видами ис­кусства (живописью, скульптурой, музыкой, театром, кино), художественная литература принадлежит к области интересов эстетики. Занятия ис­кусством требуют достижения эстетического совершенства своих изделий как «рубежа», который, говоря словами Канта, «не может быть отодвинут» [11, с. 325]. Но одновременно, будучи родом словесности, литература неизбежно привлекает к себе внимание риторики. «Конец XX века ознаменовался широким вторжением риторики во все сферы российской действительности» [26, с. 9]. Эстетика же, напротив, весьма ощутимо утратила свои пози­ции в общественном сознании.

Риторика, как всем известно, представляет собой сформировав­шееся в глубокой античности учение об эффективности речевой комму­никации. Однако в эпоху романтического эгоцентризма авторитет риторики резко снизился. Только в середине XX в. происходит своего рода воскрешение риторики, но уже в новом качестве. Классическая риторика предписывала правила речевого поведения для успешного воздействия на аудиторию. Радикально обновившаяся и нередко теперь именуемая

«новой риторикой» (с легкой руки Хаима Перельмана), данная сфера мысли более не является руководством для профессиональных ораторов. Она не предписывает, она анализирует речевое взаимодействие людей, представляя собой исследовательский подход к реальным словесным практикам — самым разнообразным: от дискурса власти до любовного и повседневно-бытового дискурсов. Существенную роль в такого рода переориентации сыграли семиотика и дискурсный анализ. Нынешняя риторика может быть названа семиотикой словесности, или «дискурсоведением», а еще точнее — «металингвистикой» (понятие, позаимствованное Бахтиным у Бенджамина Уорфа и обоснованное им в работах «Проблема речевых жанров» и «Проблема текста»).

Эстетика, как известно, была задумана Александром Баумгартеном (выпустившим в 1750 г. первый том своего труда под изобретенным им самим заглавием) как дисциплина, параллельная логике. Если логика была учением о совершенстве рационального мышления, то эстетика призвана была стать учением о возможном совершенстве чувственно воспринимаемого, о достижении и постижении «красоты». В применении к искусству эстетика выступила учением о *творчестве*, о созидании новой реальности, о совершенной целостности творчески вообразенных миров — в противовес ремесленно изготавливаемым текстам. Не следует забывать, что до Баумгартена литература мыслилась особого рода ремеслом, возвышенным ремеслом, но не творчеством.

Впрочем, и после осознания эстетической природы искусства слова игнорировать его риторический аспект было бы ошибочно, да и попросту невозможно. Ведь эстетическое здесь реализуется «фигуративной» упорядоченностью слов, эти два крыла художественного письма нераздельны, если мы имеем дело с результатами подлинного творчества.

Беда, однако, в том, что риторическое крыло может функционировать и без эстетического, но в таком случае перед нами или публицистика, мимикрирующая под художественность, или элитарная речевая игра («Дыр булл щыл» Крученых), или массовая литература недолговечных «бестселлеров», а не сотворение новой реальности «гетерокосмоса», как Баумгартен именовал результат творческого акта.

В силу своей риторической природы литература порой исполняет прикладные функции и выступает формой иной деятельности: религиозной

(преимущественно в Средние века), философской или идейно-политической (в период соцреализма, например). Все эти содержательно-риторические компоненты могут входить и в состав подлинных шедевров эстетической деятельности, но там они несамостоятельны в своей значимости. Истинное творчество к прикладным функциям не причастно.

Вследствие кризиса классической художественности на рубеже XIX–XX вв. эстетическая сторона художественного письма была в немалой степени девальвирована, и девальвация эта продолжается. Представляется естественным, например, говорить об «эстетике постмодернизма», хотя со своими симулякрами, хаосом, ризомами, смертью Автора, беспредельной интертекстуальностью и интермедийностью постмодерн является радикально контрэстетической ветвью культурной эволюции.

Иногда, как в случае с петербургским журналом «Транслит», разворачивающим альтернативный «проект прагматической теории литературы» [21, с. 3], открыто провозглашается борьба риторики против эстетики. «Прагматические» теоретики задумываются о том, «как литература привязала себя к эстетике» [21, с. 27], и мыслят свои усилия средством «подрыва представления о стихотворении как об эстетически обособленном объекте» [21, с. 26]. Они предлагают «сместить эстетический акцент на поэтическом объекте в пользу риторического акцента на техническом выборе некоторых средств» [21, с. 34], в результате чего поэты станут писать «не ради эстетической ценности, но для предъявления отчетливо ощутимых частиц опыта» [21, с. 34].

Однако и помимо таких крайностей в наше время эстетические категории порой мыслятся утратившими свою актуальность, а слово «эстетический» нередко применяют ко всему, что имеет отношение к искусству, оно употребляется как синоним «художественного» или даже как синоним «украшенности». Между тем сфера эстетических отношений занимает в человеческой жизни и культуре не менее значимое место, чем сфера познания или сфера нравственности, поскольку основу собственно человеческого (духовного) бытия составляет тройственное единство ценностей истины, добра и красоты.

2

Рассмотрим конспективно историческую динамику двух векторов, равнодействующей которых выступает художественное слово.

На протяжении долгих веков доминирования в культуре нормативного сознания литературная практика, определенная С.С. Аверинцевым как «рефлексивный традиционализм» (см.: [1]), мыслилась *деятельностью по правилам* («техне» на языке Платона и Аристотеля), иначе говоря, особым ответвлением риторической практики. Такая деятельность ремесленного типа подлежала оценке согласно императиву мастерства (уровня практического владения правилами). Художник в этой системе представлений еще не «творец», это мастер, исполнитель некоторого жанрового задания.

Определяющим отношением «художественности» (этимологическое значение этого слова — умелость) первоначально служило ремесленное отношение: автор — материал. Критерием художественности мыслилась «правильность» текста, отвечающая жанровому канону. Соответствие каноническому образцу отождествлялось с мастерством. Исполнение жанрового задания может совершенствоваться, но само оно исторической динамикой якобы не обладает. Как полагал Аристотель, «испытав много перемен, трагедия остановилась, приобретя достодолжную и вполне присущую ей форму» [3, с. 51].

Написание произведения еще не мыслилось творчеством в современном (эстетическом) значении этого слова. Оно осознавалось самим писателем (и читателями) как соревнование с предшественниками, ориентированное на канонический образец того или иного жанра. Соответственно этому художественное слово носило риторический характер «готового» слова¹.

Автор литературного произведения при этом мыслился как изготовитель текста — некоторой вариации жанрового канона. Его ремесло состояло в обработке «сырого» (прозаического) речевого материала и преобразовании его в особый язык — язык поэзии. Долгое время только поэтическое слово ценилось как художественное.

Адресату художественной деятельности отводилась роль своеобразного «эксперта», не уступающего, а то и превосходящего писателя в знании

¹ «Риторическое» слово «заготовлено наперед — самой культурой»: его «оправданно именовать готовым, вслед за А.Н. Веселовским, имея при этом в виду, что такое *готовое слово* <...> ловит автора на его пути к действительности <...> ведет его <...> путями общими, заранее уже продуманными, установившимися и авторитетными для всякого, кто пожелает открыть рот или взять в руки перо» [16, с. 117].

тех правил, по которым строился авторский текст. Основа не подвергаемого сомнению взаимопонимания между писателем и читателем — конвенция данного жанра, мотивированная авторитетностью его общепризнанных образцов.

«Антитрадиционалистская» (по слову Аверинцева), или, точнее сказать, посттрадиционалистская интенция художественного письма была порождена радикальным историческим кризисом нормативного сознания в XVIII столетии. Нашедшая свою первоначальную реализацию в романтизме, она может быть названа *креативизмом* (от лат. *creare* — творить). Отныне, как это было сформулировано Кантом, «искусство» перестает отождествляться с «наукой» или «ремеслом» и начинает рассматриваться в качестве «творчества».

В XIX в. утверждается принципиально новая парадигма художественности, в рамках которой произведение искусства более не сводится к объективной данности текста, оно мыслится субъективной «новой реальностью» фикции, фантазма, творческого воображения. Такое произведение бытует в авторском сознании (Лермонтов: «В уме своем я создал мир иной»), оставляя тексту значимость своего «оттиска» в материале данного вида искусства (т. е. в слове — для литературы).

Определяющим отношением художественности становится эстетическое отношение: автор — герой (субъект и объект эстетического завершения), отрефлектированное позднее ранним Бахтиным. На этой основе формируется поэтика модальностей (см.: [7]): категория жанра отступает на второй план перед «господствующим строем чувств» (Шиллер), литературное письмо отказывается «от норм риторического кода» [4, с. 397]. Основой художественной деятельности начинает мыслиться не риторически виртуозное владение словом, но императив вкуса, пришедший на смену императиву мастерства, которое обесценивается «невыразимостью» красоты (ср. «Невыразимое» Жуковского).

В основании новой парадигмы обнаруживается открытие эстетической природы искусства, реализуемой образным мышлением, руководствующимся не «правилами», а законами: законом *условности* воображенного мира, законом *целостности* (полноты и избыточности компонентов этого мира) и законом *оригинальности* (невоспроизводимости творческого акта).

Разумеется, в литературе предшествовавших веков можно отыскать немало шедевров полноценного эстетического творчества, и прежде всего в наследии Шекспира. Недаром романтики обрели в этой фигуре, не оцененной по достоинству классицистами XVII в., подлинный образец творческой гениальности. Однако собственно эстетическая сторона художественного письма в пределах нормативной ментальности оставалась имплицитной, не осознавалась в достаточной степени. Для ее осознания необходима была культурная доминанта «уединенного» (по слову Вяч. Иванова) и творчески активного Я-сознания.

Новая ментальность, совершившая «эстетическую революцию» XVIII в., которой мы обязаны всеми художественными достижениями классической эпохи, обесценила риторику. Самобытное романтическое «я» не предполагало ни допустимым, ни возможным для себя переубеждение со стороны другого «я». На смену «маневрирующему» ораторскому слову приходит «заклинание словом» [15, с. 13], а нормативная риторика утрачивает свои командные позиции в культуре и даже подвергается остракизму (для Белинского, например, «риторика» стала ругательным словом).

3

Эстетическое отношение человека к действительности порой понимается слишком узко и ограничивается любовным созерцанием явлений жизни. Между тем к сфере эстетического принадлежат также смеховые, трагические и некоторые иные переживания, предполагающие катарсис (очищение аффектов, по мысли Аристотеля). Иначе говоря, эстетическое отношение представляет собой *эмоциональную рефлексию*.

Если рациональная рефлексия является размышлением над содержанием сознания, то рефлексия эмоциональная — это «переживание переживания» (Бахтин), духовная сублимация чувственности. Такое «вторичное» переживание уже не сводится к его психологическому основанию. В акте эмоциональной рефлексии первичные наши аффекты «очищаются»: преломляются, преобразуются культурным опытом личности.

Эстетическое восприятие мира сквозь очищающую призму эмоциональной рефлексии категорически не следует смешивать с гедонистическим удовольствием от объекта. Эротическое отношение к обнаженному человеческому телу или его изображению является переживанием первичным

(аффектом). Тогда как художественное впечатление от живописного полотна с обнаженной натурой оказывается одухотворенным переживанием — катарсисом: любовной сублимацией эротического переживания.

Всякая рефлексия обладает диалогической соотнесенностью с иным сознанием, находящимся вне моего сознания. В противном случае она оказывалась бы зеркальным удвоением рефлектируемого и не отличалась бы от него. Поэтому принципиальное отличие эстетического (духовного) отношения от гедонистического (физиологического) наслаждения состоит в том, что в акте эстетического созерцания я бессознательно ориентируюсь на солидарного со мной «моего другого». Самим любованием своим я невольно оглядываюсь на актуальный для меня в данный момент «взгляд из-за плеча». Я не присваиваю эмоционально рефлекслируемое переживание себе (такова стратегия гедонизма), но, напротив, делюсь им с потенциальным адресатом моей духовной активности.

Эстетическая сфера человеческих отношений не является областью знаний или верований. Это сфера мнений, «кажимостей», «суждений вкуса». Согласно характеристике Иммануила Канта, эстетический принцип вкуса «принимается за субъективно всеобщий» [11, с. 244]. Ибо понятие вкуса, его наличия или отсутствия, степени его развитости предполагает определенную культуру восприятия впечатлений (в частности, читательскую культуру). Развитый вкус означает высокую меру как дифференцированности восприятия (потребности и способности различать части, частности, оттенки), так и его интегрированности (потребности и способности концентрировать многообразие впечатлений в единстве целого).

У всякого эстетического акта (восхищения, осмеяния и т. п.) всегда имеются предпосылки двоякого рода: объективные и субъективные. При этом само эстетическое отношение не объективно и не субъективно, оно — *интерсубъективно*: в своей внутренней диалогизированности эмоциональная рефлексия ориентирована «на то субъективное, что можно предположить в каждом человеке» [11, с. 302].

В связи с этими рассуждениями вчитаемся в миниатюру М.М. Пришвина «Порядок в душе»:

Вошел в мокрый лес. Капля с высокой елки упала на папоротники, окружавшие плотно дерево. От капли папоротник дрогнул, и я на это обратил

внимание. А после того и ствол старого дерева с такими морщинами, как будто по нем плуг пахал, и живые папоротники, такие чуткие, что от одной капли склоняются и шепчут что-то друг другу, и вокруг плотный ковер заячьей капусты — все расположилось в порядке, образующем картину.

И передо мной стал старый вопрос: что это создало передо мной картину в лесу, — капля, упавшая на папоротник <...> или благодаря порядку в душе моей все расположилось в порядке, образующем картину? Я думаю, что в основе было счастье порядка в душе в это утро, а упавшая капля обратила мое внимание, и внутренний порядок вызвал картину, то есть расположение внешних предметов в соответствии с внутренним порядком [31, с. 304].

Созерцание фрагмента жизни как законченной «картины» (т. е. чего-то такого, что можно, обернувшись, показать другому), является очевидным примером эстетического отношения. Пришвин подвергает это переживание красоты рациональной рефлексии и открывает, что «в основе» его обнаруживается другое, нравственное переживание душевного покоя как «счастья». «Картина» эстетического созерцания оказалась актуализацией этого переживания — его эмоциональной рефлексией, катарсисом душевного равновесия. Разумеется, картина грозы была бы неподходящей для такого идиллического переживания, о каком говорится в данном случае. Но она могла бы послужить материалом созерцания для иного эстетического отношения, например героического или трагического.

Без объекта, отвечающего строю эмоциональной рефлексии, эстетическое отношение невозможно. Состояние «порядка в душе» владело писателем уже до прихода в лес, но не имело внешнего объекта для самоактуализации и не могло быть пережито как *ценность*. Эстетическое отношение к «картине» леса реализовало эту ценность и позволило ощутить свое душевное состояние как «счастье».

Но в отсутствие созерцающего субъекта ничего эстетического (прекрасного, идиллического) в падении капли с ели на папоротник не было и не могло быть. Без привнесения одушевляющего «порядка» лес не содержит в себе никаких «картин». Для возникновения такой «картины» как эстетической ценности необходима ценностная активность творческого человеческого взгляда.

Пользуясь словами из приведенной миниатюры, можно сказать, что для эстетической самоактуализации «внутреннего порядка» необходимо наличие соответствующих ему «внешних предметов», которое позволило бы осуществить соответствующее их «расположение». А с другой стороны необходима достаточно интенсивная эмоциональная жизнь человеческого «я». Как замечает Пришвин в другой миниатюре, «красота есть свидетельство личности», ее созерцающей, и «доказать его можно лишь путем творчества» [32, с. 119].

Эстетическое отношение эмоциональной рефлексии является непременным условием сотворения подлинных произведений искусства. Если бы Пришвин был живописцем, он мог бы свой «порядок в душе» реализовать в качестве пейзажной зарисовки на холсте. В культурные эпохи «рефлексивного традиционализма» художественные шедевры возникали аналогичным образом: вследствие творческого акта эмоциональной рефлексии. Различие культурных парадигм в том, что нормативное сознание было неспособно постичь аномативный творческий акт и опиралось на прецедентную регламентированность действий, без чего ни одно ремесло обойтись не может.

Скорбь утраты — это тоже «порядок в душе», хотя и иного эмоционального-волевого строя. Аффект скорби — переживание первичное и непосредственное, завладевающее человеком, который от горя может утратить контроль над собой. Чувство же, разворачиваемое в элегии, сочиненной по поводу утраты, — переживание вторичное, эмоционально-рефлексивное, опосредованное к тому же риторическими условностями поэтического языка, жанровой традицией написания элегий. Такого рода «очищение» аффекта скорби требует от автора творческого самообладания, одухотворенного овладения своей эмоциональной жизнью и владения поэтическими возможностями высказывания.

Объективной предпосылкой эстетического отношения выступают *уникальность* и *целостность* таких состояний бытия, когда «ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже» [2, с. 178]. Такого рода *полноту* и *неизбыточность* обычно именуют словами «красота» или «совершенство», но характеризуют ими по преимуществу внешнюю сторону явлений. Между тем объектом эстетического созерцания может выступать и внутренняя целостность: не только целостность тела (вещи), но и души (личности). Более того, «самость» личности как внутреннее единство

духовного «я» есть высшая форма целостности, доступной человеческому восприятию. По глубокому замечанию А.Н. Веселовского, эстетическое отношение к какому-либо предмету, превращая его в эстетический объект, «дает ему известную цельность, как бы личность» [8, с. 617].

В реальном мире в силу его пространственной безграничности и временной бесконечности абсолютная целостность в принципе недостижима. Вступить в эстетическое отношение к объекту любования означает отграничить его от остальной жизни (небольшую часть леса увидеть «картиной») и занять по отношению к нему такую позицию, с которой объект предстанет столь целостным, сколь это необходимо для эмоциональной рефлексии.

По этому поводу Пришвин, размышляя о «творческом внимании», писал:

Вчера смотрел на лес за решеткой Юсуповского дворца и чары решетки понял из обрамления: нужно обрамить смотримое. <...> Каждый из нас, желая увидеть лучше в природе что-нибудь свое любимое, сосредоточивает на нем внимание и мысленно выделяет его границами [31, с. 305].

В такого рода «выделении» и «сосредоточении» собственно и состоит эстетическое восприятие — придание чему-либо целостности, полноты и избыточности, т. е. совершенства. Это творческое восприятие, способностью к которому — в большей или меньшей степени — обладает каждый. Мы к нему обращаемся постоянно и в повседневной жизни, но особенно — при встрече с искусством.

Наличие достаточно цельного объекта является условием для резонансного переживания личностью собственной внутренней целостности — «порядка в душе», составляющего субъективную предпосылку эстетического отношения. В миниатюре «Ангел гармонии» Пришвин рассуждал об этом так:

Как рождается творческое или родственное внимание, открывающее всегда что-то новое? Думая над этим всю жизнь, я сейчас только заметил, что этому вниманию предшествует мгновение гармонического спокойствия, родственное тому душевному спокойствию, которое появляется, когда у себя в комнате и на письменном столе приберешь все, и каждая вещь станет на свое место.

Пусть это парус, и пусть, пусть он, мятежный, ищет бури среди лазури и золота, — в полуночи души поэта, перед тем, как написать стихотворение, непременно должен прилететь ангел гармонии [31, с. 265].

Для перехода творческого восприятия в творческий акт, для достижения эстетической завершенности произведения необходимо его «обрамление» («выделение границами»), необходима замкнутость воображенного мира, отграниченного от фактической реальности окружающей жизни, т. е. мира *условного*. Условность составляет базовый эстетический закон искусства. Художественная условность не обязательно состоит в вымысленности, но обязательно в отграниченности, «обрамленности» и, благодаря этому, в завершенности (действительный мир незавершенным), без чего недостижимо совершенство. Завершенность инкарнирует *смысл* в «образ мира, в слове явленный». В реальной действительности такой смысл относителен, но в условно сотворенном мире он абсолютен, что придает ему весомую культурную значимость.

При этом «обрамление» условного мира (эстетическая сторона произведения) осуществляется текстом (риторической стороной произведения). Шедеврами являются творения искусства, в которых эти стороны нераздельны и уравновешены: малейшее изменение текста обернется изменением «мира», а малейшее изменение «мира» потребует изменений текста. При этом неотожждественность интересующих нас сторон художественного целого проявляется в своеобразной диалектике «завершенности» и «законченности»: первая относится к эстетической стороне, вторая — к риторической. Порой, как в случае с «Евгением Онегиным», несомненная концептуально-эстетическая *завершенность* художественной вселенной может манифестироваться риторической *незаконченностью* текста (пропущенные строфы, неожиданный обрыв истории героя и ненаписанность девятой главы, фрагментарность «отрывков из путешествия Онегина»). В риторике такие конструктивно значимые умолчания именуются энтимемами. Как утверждал лучший, по-видимому, истолкователь этого произведения Ю.Н. Чумаков, «текстовое поле» романа «столь игриво-демонстративно выдвинутое Пушкиным как расщепленное, по существу выступает залогом единства поэтического мира как символа бытия в его нерассыпающемся многообразии» [25, с. 178].

4

Креативизм, на почве которого выросла немецкая классическая эстетика, русская классическая литература и т. п. явления художественной культуры Нового времени, перенес акцент на эстетическое крыло художественного письма. Риторическое ушло в тень и стало порой недооцениваться подобно тому, как нормативные поэтики недооценивали творческий потенциал произведения, не умея отличать подлинное творчество от риторического ему подражания.

Классическая художественность с ее эстетической доминантой, по сути дела, всего лишь за столетие прошла в своем развитии два существенных этапа. Они явились полемически сменяемыми друг друга субпарадигмами креативизма: *романтической* и *постромантической* (последняя не сводилась к реализму «натуральной школы»). Им предшествовал период предромантического кризиса нормативной художественной ментальности, более всего известный под именем сентиментализма.

Ментальный кризис в развитии культуры не является однозначно негативным явлением. Это стадияльно неизбежный промежуток между двумя культурными парадигмами. В ситуации кризиса старая система ценностей разрушается, а новая еще только складывается; или же старая восстанавливается в своих правах. Так произошло в европейской художественной культуре в барочном XVI в. Кризис нормативной ментальности, породивший Шекспира, Сервантеса, Рабле, Дю Белле, многие иные вершины художественного письма, завершился в XVII в. торжеством классицизма — нормативно-риторической художественности, преодолевшей свой кризис.

В новый кризисный период, не случайно совпавший с возникновением и становлением эстетики, риторическая деятельность по правилам начинает восприниматься как факультативный признак искусства. Назначение последнего отныне не сводится к мастерскому оформлению нравственного и политического опыта, как это мыслилось, например, Ломоносовым. Искусству теперь вменяется собственно эстетическая цель «изображать красоту, гармонию, и распространять в области чувствительного приятные впечатления» (Карамзин) [28, с. 121].

Произведение начинает мыслиться как эстетическое отношение, объединяющее автора, героя и читателя (зрителя, слушателя), которое в тексте лишь фиксируется. По этой причине статус литературного «произ-

ведения» могли приобретать любые, в том числе прозаические, формы текстуальности, включая частные человеческие документы: дневники, письма, мемуары, исповедальные записки, путевые заметки. Именно в этих формах в период сентиментализма начинает интенсивно развиваться литературная проза.

Романтизм явил собой особую, исторически уникальную духовную культуру антинормативного, эгоцентрического (не обязательно эгоистического) сознания. В рамках романтической субпарадигмы креативизма, теоретически обоснованной Кантом, субъект художественной деятельности мыслился как созидающая в воображении и самоутверждающаяся в этом образотворческом созидании яркая индивидуальность «гения», чья деятельность носит внутренне свободный, игровой характер самовыражения: «поэт ничему не учит, он и сам не должен превращать игру в труд» [12, с. 77].

Гениальность отныне понимается как «способность создать то, чему нельзя научиться» [12, с. 79], и оттесняет на задний план не только мастерство, но и вкус. Искусство начинает восприниматься как условно-игровое жизнетворчество, своеобразная игра без оговоренных заранее правил: игра с читателем в сотворение воображенного мира как новой реальности. Доминирующим критерием художественности впервые становится *оригинальность*: смелость разрушения стереотипов художественного мышления и художественного письма, что знаменовало осознание собственно творческой стороны эстетического. Отрицается ориентация на какой бы то ни было канонический авторитет (Пушкин очень точно назвал романтизм «парнасским афеизмом»), на смену авторитетному образцу приходит «образцовая оригинальность» (Кант). В связи с этим категория жанра оттесняется со своего ведущего положения категорией стиля как индивидуального художественного языка, на котором написан один-единственный текст — текст данного шедевра. Ранее в такой роли выступала поэтика жанра.

Творческий помысел гения никем не может быть постигнут вполне, однако романтического читателя это не удручает, поскольку он и сам своей индивидуальностью аналогичен автору: «Каждый человек, — полагал Фридрих Шлегель, — в душе своей содержит роман», эту «энциклопедию всей духовной жизни некоего гениального индивидуума» [35, с. 254]. Авторский текст становится для читателя предлогом и формой игровой реализации своего собственного «романа». Романтический адресат — своего

рода «спарринг-партнер» автора в игре образами, его восприятие есть *сотворчество*. С этой точки зрения читать, духовно присваивая текст (как пушкинская Татьяна, которая в чужом тексте «ищет и находит свой тайный жар, свои мечты»), означает для читателя становиться самим собой, обрести внутреннюю свободу самобытной личности.

Однако слово в пределах романтической культуры по-прежнему сохраняет свой риторический характер «готового» слова, приобретая, впрочем, «экстатическую заклинательность» (А.Е. Махов), повышенную субъективность и экспрессивность.

Классический реализм XIX в. при всем своем отталкивании от романтизма явился продолжением и развитием художественной культуры креативизма. В частности, на смену риторической стилистике готового слова приходит культура неожиданного, поистине оригинального *эвристического* слова.

Постромантическая субпарадигма креативной художественности питалась радикальным открытием *другого* (чужого «я») в качестве самобытной реальности, аналогичной «мне» по своей неповторимости, но принципиально не принадлежащей моему сознанию, загадочно противостоящей ему. Герой реалистической литературы — своего рода «действующая модель» человеческого присутствия в мире и жизни. Творческий процесс писателя оказывается мысленным экспериментом с этой воображенной моделью, экспериментом, направленным на постижение духовного содержания (смысла) жизни. Однако, в отличие от философии, занятой по сути дела тем же самым, в искусстве, по рассуждению Гегеля, «дух определен здесь как частный, как человеческий», способный «полностью выразить себя в единственном человеческом образе» [10, с. 84], т. е. как некоторое «я».

Тот или иной строй эстетической целостности оказывается одновременно личностным строем жизни, обобщающим принципом присутствия «я» в мире. Эпоха классического реализма выдвигает откровение некоторой истины о смысле жизни на роль высшего предназначения искусства. После Гегеля художественная деятельность мыслится уже не просто связанной так или иначе с познанием, но собственно познавательной деятельностью, направленной на воображенный мир персонажей как на подлежащий постижению *аналог* действительного мира. К вымышленному персонажу автор относится теперь как к настоящему другому, не «вкла-

дывает» в него свою мысль, а силится постичь внутреннее «я» героя как суверенное.

Субъект художественной деятельности самоопределяется при этом как «историк современности» (Бальзак), реконструирующий скрытую (внутреннюю) сторону окружающей его жизни — подобно тому, как ученый-историк реконструирует скрытые причины, факторы, следствия событий далекого прошлого. Автор, творящий в своем сознании «модель» жизни, мыслится уже не только и не столько творцом воображенного мира, сколько «экспертом» жизненных ситуаций существования в реальной действительности. А произведение искусства предстает креативным аналогом этой действительности (по преимуществу повседневно-исторической современности).

Креативность на этой стадии литературного развития предполагает концептуальную обобщенность образного аналога жизни. Художественная типизация, упрощенно истолкованная Горьким для начинающих приверженцев соцреализма, вовсе не служит рациональным обобщением. Эстетическое творчество состоит в том, чтобы индивидуальная траектория частного существования отдельных «я» (героев) превращалась в своего рода мистирию жизни всеобщей.

На смену мастерству, вкусу, оригинальности, выступавших ранее в качестве главенствующих императивов художественного творчества, выдвигается императив «проницательности» (Чернышевский), концептуального проникновения в суть отраженных воображением явлений жизни (прежде всего — человеческих характеров). Это делает *достоверность* ключевым критерием художественности. Вследствие такого рода реализации эстетического потенциала художественного письма общественная его значимость резко возрастает.

Но при этом быть читателем, соответствующим постромантической концепции адресата, не так просто, как это может показаться, исходя из «жизнеподобия» реалистических произведений. От читателя также требуется проницательность (аналогичная авторской) в отношении к чужому «я» другого (героя). Литературная классика XIX столетия предполагает высокую эстетическую культуру *сопереживания* (эмоциональной рефлексии), развитую способность усмотрения общечеловеческого в индивидуальном. Реалистический читатель сам оказывается в позиции жизненного «аналога» героя (а не автора, как мыслилось в период романтизма) — только в иной,

в своей собственной житейской ситуации. Это побуждает читателя к самоидентификации собственного «я», сближающегося или отталкивающегося от личности героя. Эстетическое переживание художественно сотворенных моделей личностного присутствия в мире ведет воспринимающую личность по пути «целостного духовного самоопределения» [17, с. 256], что, по мысли Г.Н. Пospelова, составляет подлинное назначение искусства.

5

На рубеже XIX–XX вв. эгоцентрическая культура сформировавшегося в эпоху романтизма творчески плодотворного менталитета вступает в период собственного кризиса и, в частности, кризиса классической художественности. Социокультурный стресс Я-сознания был ознаменован нищестановлением, символизмом, покаянным эгоцентризмом Блока, постсимволистским «разбродом» стратегий художественного письма, фрейдовским психоанализом (расплющившим гордое «я» между Сверх-я и Оно) и многим другим. Но прежде всего диагностированный Бахтиным «кризис авторства» проявился в скептическом отношении к тому, чем гордился романтический творец, — к воображению условных миров. В 1893 г. Лев Толстой пишет Лескову: «Начал было продолжать одну художественную вещь, но, поверите ли, совестно писать про людей, которых не было и которые ничего этого не делали. Что-то не то» [34, с. 267]. Характерным симптомом такого кризиса явился натурализм.

Зарождающуюся в данной исторической ситуации парадигму неклассической художественности (см.: [7]) в России обычно называют «модернизмом», тогда как в европейской науке «эпоха модерна» (термин, от которого образовано слово «постмодернизм») соответствует более протяженному периоду креативизма (условно говоря, от Гете до постмодернистов). Более точно эта стадия литературного процесса может быть определена как *метакреативизм*, или, может быть, «рефлексивный креативизм».

Неклассическая художественность не состоит в отказе от творческой установки художественного письма (это еще не посткреативизм), но требует от автора концептуального выбора той или иной программы своего «творческого поведения» как воздействия на читателя. В противовес романтической свободе самовыражения метакреативизм предполагает реф-

лективный самоконтроль со стороны писателя, его ответственность перед читательской аудиторией.

Начало данной парадигме положил символизм с его интенцией теургического «жизнетворчества». Владимир Соловьев полагал, что последующее искусство, если оно вообще возможно, призвано творить «не в одном воображении, а <...> должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь» [20, с. 404]. Лев Толстой в трактате 1898 г. «Что такое искусство?» полемически отверг эстетическую природу этой деятельности и провозгласил художественность одним из существеннейших способов «духовного общения людей». Такого рода провидения актуализировали риторику художественного письма как направленного на реципиента, а также открывали путь различным модификациям метакреативизма, переносящего центр внимания с автора или героя на получателя художественных впечатлений.

В основе всех постсимволистских исканий XX в. обнаруживается осознанность провозглашенной Толстым *коммуникативной* природы искусства, его неустранимой суггестивной адресованности, связывающей художественную реальность с «действительной жизнью», которой принадлежат читатели литературных текстов. Подобно тому, как риторическое формирование текста со временем предстало не самоцелью, а способом проявления эстетической игры воображения, так и само творческое воображение в искусстве оказалось средством общения. Чтобы не остаться субъективным фантазмом, чтобы сделаться intersубъективной художественной реальностью, образам одного сознания необходимо «конвертироваться» в образы другого сознания. Творец оказался перед необходимостью выстраивать художественную реальность не на территории собственного сознания, а в сознании реципиента.

Творческий акт художника оборачивается вторжением в суверенность чужого «я», поскольку распространяет и на читателя (а не только на воображаемого героя) ту или иную концепцию присутствия внутреннего «я» во внешнем мире. Художественная деятельность начинает мыслиться деятельностью, направленной на чужое сознание. Истинный ориентир такой деятельности — ее реципиент, а не объект воображения или знаковый материал текста.

Отныне художественное произведение предстает как *дискурс* (хотя термин этот будет активирован Мишелем Фуко много позже), т. е. как трех-

стороннее *коммуникативное событие* взаимодействия сознаний: автора, героя и читателя. Чтобы такое событие состоялось, недостаточно креативной актуализации его в тексте, необходима еще и рецептивная актуализация сотворенного в художественном восприятии. Смещение вектора художественности от креативности к рецептивности потребовало от произведений творчества некоторой неклассичности: известного рода незавершенности, открытости, конструктивной неполноты целого, располагающей к активизации сотворчества. Иначе говоря, позиция читателя не просто предполагается, она входит в состав произведения как невербальная (когнитивная) его составляющая, тогда как автор занимает «режиссерское» место первочитателя, первоиздателя, первослушателя собственного текста.

Знаменательно, что само искусство режиссуры формируется именно на рубеже XIX и XX вв. Полемика театральных концепций первых десятилетий XX в. — это борьба за зрителя, соперничество альтернативных путей вовлечения реципиента в коммуникативное событие спектакля.

В рамках метакреативизма субъект художественной деятельности приобретает режиссерский статус организатора коммуникативного события, тогда как адресат этой деятельности впервые осознается неустранимой фигурой самого искусства — реализатором коммуникативного события. Определяющим отношением художественной культуры становится отношение: автор — читатель (зритель, слушатель), погружающее искусство в сферу «нашей действительной жизни» (Соловьев) — жизни реципиентов. «Задача нового писателя, — писал в начале XX в. Пришвин, — в каждом вызвать свое собственное слово» [33, с. 209]. Это придает эффективности воздействия значимость важнейшего критерия художественности. Как следствие, на передний план вновь выдвигается риторическая сторона художественного письма.

Для осуществления полноценного взаимодействия креативного и рецептивного сознаний метакреативизм обращается к различного рода культурным кодам, как бы «дешифрующим» художественные смыслы. Такого рода код — опознаваемая читателем система мотивировок, непосредственно не эксплицированная в тексте. В роли дешифрующего кода к прочтению одного текста может выступать другой текст. Адекватное восприятие такого произведения часто оказывается невозможным без активации в памяти другого произведения (или целого их ряда), а также культурных фактов,

значимых событий, выступающих в роли «шифра». Так, полноценное восприятие стихотворения Блока «Демон» («Прижмись ко мне крепче и ближе...») невозможно без присутствия в читательском опыте не только одноименной поэмы Лермонтова, но и картины Врубеля «Демон поверженный».

Ментальные преобразования сферы художественного письма столь значительного масштаба резко повысили «акции» риторики, одновременно компрометируя эстетику в качестве якобы отжившего и вредоносного гедонизма (как это делал Толстой в своем трактате). Еще в XIX в. позитивистское отстранение от классической философии и, в частности, от философской эстетики привело к девальвации эстетических категорий. Ослабление внимания к эстетическому продолжилось и в XX в., приведя к кризисному раздвоению художественного письма.

В 1918 г., освобождаясь от своего недавнего тяготения к футуризму, Пастернак писал, что в начале XX в. образовалось как бы «два искусства», причем одно из них вообразило, что «может позволить себе роскошь самоизвращения, равную самоубийству» [30, с. 144]. И в самом деле, с приходом XX столетия, очередного кризисного века в истории искусства, под одним именем «литературы» бытуют две глубоко различные социально-коммуникативные активности. Поскольку обе они реализуются в языковой сфере, их неотожждественность проявляется прежде всего по отношению к языку.

Для одной из этих активностей язык является системой правил и запретов, «общеобязательной системой принуждения» [4, с. 549]. Называя литературой «перманентную революцию слова», Ролан Барт призывал писателей «плутовать с языком, дурачить язык» [4, с. 550], поскольку общекоммуникативный язык, в его представлении, — «обыкновенный фашист» [4, с. 549]. Литература же, на его взгляд, призвана утверждать «свободу контртеологической, революционной по сути своей деятельности» [4, с. 390]. Это неориторическая, «акратическая», по слову Барта, деятельность.

Для другой же литературной практики язык — безграничный потенциал смысловых возможностей. В нобелевской лекции Иосиф Бродский описывал творческое состояние поэта как «ощущение немедленного впадения в зависимость от одного [языка. — В.Т.], от всего, что на нем уже высказано, написано, осуществлено. Зависимость эта — абсолютная, деспотическая, но она же и раскрепощает» [27, с. 15]: «пишущий стихотворение пишет его потому, что язык ему подсказывает или просто диктует следующую

щую строчку» [26, с. 16], реализуя постигшее поэта эстетическое откровение целого.

Оба прибегают к одинаковой метафоре, только одного зависимость от языка возмущает, другого воодушевляет. При этом Бродский исходил из того, что для искусства «способом существования является создание всякий раз новой эстетической реальности» [27, с. 8], тогда как Барт эстетическую составляющую «письма» намеренно игнорировал, ограничиваясь гедонистической². Поистине они смотрели в разные стороны. Для одних писательство — в речевом изобретательстве. Для других — в «чудотворстве» (по слову Пастернака).

6

Постсимволистская развилка путей эволюции художественного письма состояла в поляризации «художественного» на эстетическое и риторическое. Основные постсимволистские тенденции развития литературы — *авангардистская*, представленная футуризмом, и *неотрадиционалистская* (см.: [18; 19]), представленная у нас акмеизмом, размежевались прежде всего по линии противостояния: риторика — эстетика.

Футуристы пошли по толстовскому пути отказа от «красоты» и культивировали провокативную стратегию «ударного», экстатического, эпатазирующего письма, установка которого состояла в преодолении косного, инертного «не-я» («Я сразу смазал карту будня...»). Создавая свои тексты как «пощечины общественному вкусу», футуристы провоцировали читателя на пробуждение в нем эгоцентрической установки, на преодоление инерции повседневного участия в бытии. Никакого любования, из творческого акта устраняется эстетический объект, объектом воздействия становится реципиент. Такое письмо сводилось к «самоизвержению» субъекта — «самовитого» уединенного сознания, придающего хаосу окружающего его бытия субъективные «значенья собственного я» (Игорь Северянин).

Риторика окказионального, «неготового» слова, разумеется, радикально отличается от нормативной, однако при этом все же вполне остае-

2 Знаменитую инаугурационную лекцию в Коллеж де Франс Барт завершил словами, определяющими его позицию ценителя литературного письма: «Никакой власти, немного знания, немного мудрости и как можно больше вкуса». Это дословный перевод. Слишком вольный перевод Г.К. Косикова [4, с. 567] разрушает риторическую изысканность бартовской фразы, впрочем, усиливая привкус гедонизма.

ся риторикой — деятельностью, сосредоточенной на организации текстов. Позднее эту линию продолжила словесность андеграунда, а в наше время — опыты «герметичной» поэзии. Словесность такого рода пребывает исключительно в плоскости риторики, которая не обязательно должна быть назидательно-императивной, каким было классическое античное красноречие. Риторика может быть просто изобретательной, в частности, изобретательно провокативной. Такая риторика соблазняла футуристов суицидным казусом «последней точки» в существовании литературы. Самоубийственная «Поэма конца» Василиска Гнедова, лишенная не только художественного мира, но даже и самого текста, была не единственной провокацией подобного рода.

Поэтика соцреализма, зародившаяся в контексте «пролетарской культуры» начала XX столетия, реализовала императивную стратегию письма как политически ангажированного, пропагандистского истолкования действительности. Произведение искусства функционировало в качестве властного дискурса подчинения и насильственного преодоления обособленности, внутренней маргинальности уединенных человеческих «я». Художественное восприятие организовывалось как коммуникативное событие социальной адаптации, формирующей авторитарную личность с нормативно-ролевым сознанием.

Будучи радикальной противоположностью футуризму, соцреализм, тем не менее, оставался практикой авангардного и сугубо риторического письма. Нормативно-риторическая художественность этого типа весьма напоминает практику рефлексивного традиционализма, в особенности классицизма, с той лишь разницей, что ориентируется она не на жанровые каноны, а на кодовые тексты императивных «решений партии и правительства», в особенности — на идеологически образцовый свертхтекст сталинского «Краткого курса истории ВКП(б)», выступавшего долгое время «сверхкодом» всей советской литературы.

Неотрадиционалистская поэтика, альтернативная авангардизму, привнесла в неклассическую художественность коммуникативную стратегию солидарности между субъектом и адресатом. Начало этой линии художественной эволюции было положено акмеистами, продолжено писателями аналогичной творческой ориентации (Цветаева, поздний Пастернак, Булгаков, Пришвин и др.) и позднейшими их наследниками, которых мож-

но именовать «неоакмеистами» (Арс. Тарковский, И. Бродский, Б. Окуджава, Д. Самойлов, О. Чухонцев и др.). Среди аналогичных явлений западной художественной культуры можно назвать Т.С. Элиота, Р.М. Рильке, Дж. Унгаретти, Р. Фроста, У.Х. Одена, отошедших от авангардизма П. Элюара, О. Паса и др. Сам термин «неотрадиционализм» подсказан основополагающим для данной субпарадигмы метакреативизма эссе Элиота «Традиция и индивидуальный талант» (1918).

Кредо неотрадиционализма отнюдь не в возврате к поэтике канонов, но в реабилитации эстетической природы художественности, а также в стремлении «к воссозданию эффекта непрерывности культуры» (Бродский в нобелевской лекции) [27, с. 14], в почитании классической традиции как плодотворной почвы новаторского творчества. Произведение при этом мыслится не как субъективное изобретение, а как объективно существующая потенциальная возможность, которая может открыться автору и быть реализованной им. Или творцу не удастся ее реализовать, и она «в чертог теней вернется» (Мандельштам). А художественный талант переживается как «дар тайнослышанья тяжелый» (Ходасевич).

Истинный художник слова в этом кругу мыслится не кантовским «гением», но *вестником* (Даниил Андреев) некой высшей реальности. Творец не изобретатель, а тот, кто позволяет через себя реализоваться произведению искусства. Оно никем не «выдумывается», оно реально существует в «пятом измерении» (с которым мы имеем дело в «Мастере и Маргарите» Булгакова). Для неотрадиционалиста «поиски собственного слова на самом деле есть поиски именно не собственного, а слова, которое больше меня самого» [6, с. 354].

Художественная практика взаимной ответственности, уравнивающей автора и читателя относительно интересубъективного смысла их духовной встречи, представляется высшим достижением неклассической художественности XX столетия, указывающим на возможности дальнейшего развития искусства слова. На противоположном фланге художественной культуры — пессимистическое кредо Ролана Барта: «рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора» [4, с. 391].

Возникающий во второй половине XX в. постмодернистский переворот в области литературы (и в иных культурных сферах) есть болезненное состояние общественного сознания. Оставаясь в риторическом поле

речевой культуры, постмодернизм отрекается от складывавшейся веками «постшекспировской» перспективы (назову ее так, поскольку именно фигура Шекспира стоит у истоков эстетического расцвета европейской литературы). Подобно Барту, «отказываясь признавать за текстом (и за всем миром как текстом) какую-либо “тайну”» смысла [4, с. 390], постмодернист приходит к радикальному отказу от творчества виртуальных миров и возвращается к деятельности сугубо риторической («эпидейктической», как уточняет Барт). Однако в отличие от патетической риторики рефлексивно-традиционализма здесь мы имеем ироническую «игру» с возможностями формирования текста и его деконструкции.

Наиболее существенными особенностями постмодерна следует признать следующие иронические по природе своей замещения:

а) *симуляция* замещает *творчество* (широко распространяются «симулякры», инсталляции как формы визуальной деятельности; творческий вымысел вытесняется нон-фикциональной литературой, с одной стороны, или облегченной для восприятия беллетристикой — с другой);

б) *скриптор* замещает *автора*, уходя в интертекстуальность и не претендуя на духовное «вестничество»; вследствие этого прокламируется абсолютный произвол восприятия читателем текста;

в) как следствие «смерти Автора» фактический *реципиент* вытесняет потенциального *адресата*, что ведет литературу к приспособленческой ориентации на потребителя (массовая культура) или к провокативной игре с ним (элитарная культура);

г) *ризом* (хаотичность, коллажность, центонность, серийность) вытесняет эстетическую *целостность*, стремясь к воспроизведению мирового хаоса, а не космической гармонии, на которую ориентировалась художественная классика.

«Ризомная целостность» постмодерна служит упразднению основного эстетического закона — «закона целостности» (см.: [9]). На взгляд Барта, произведение в своей авторской целостности закрепощает чтение текста, тогда как при восприятии ризомной (чисто риторической) структуры реципиент получает возможность читать «в зависимости от *истины своего желания*» [4, с. 556]. Эстетическая сторона художественного письма при этом сводится к субъективному «шлейфу воображаемого, тянущемуся за Текстом» [4, с. 415].

Следует иметь в виду, что к «постмодерну» принадлежит далеко не все, что порой называют таким именем. В позднесоветскую эпоху отечественной критике очень хотелось иметь собственный «постмодернизм», чтоб как на Западе. И он действительно появился (под пером Сорокина или Пелевина). Однако, скажем, «Москва — Петушки» Вен. Ерофеева, охотно причисляемое к постмодерну, является — при всей своей провокативности — подлинным литературным шедевром, уникальным порождением эстетического творчества. Подобно тому, как среди футуристических «провокаций» сверкали творения Маяковского, в которых провокативная риторика не подавляла эстетический вектор письма, а служила ему.

7

Область теории литературы в качестве научного знания сложилась как раз в поле занимающего нас напряжения между эстетическим и риторическим. Отечественная теория литературы зарождалась во взаимодополнительности филологических исканий А.Н. Веселовского и А.А. Потебни. При этом основатель исторической поэтики не упускал из виду творческий фактор эстетического отношения. Потебнианская же концепция литературы как обнажения и реактуализации внутренней формы слова тяготела к риторическому пониманию художественности. Наиболее отчетливо соперничество риторики и эстетики проявилось в полемике Бахтина с методологией формальной школы.

К началу XX в. нормативная риторика многими мыслилась отжившей, «музейной» системой ценностей, в ходе становления гуманитарных наук о ее многовековом доминировании почти не вспоминали. По-видимому, по этой причине Бахтин в полемике с формалистами называл их методологическую позицию не риторикой, а «материальной эстетикой», поскольку, на взгляд опозовцев (как и Аристотеля), «художнику предлежит только материал <...> он может занять художественную позицию только по отношению к данному, определенному материалу» [5, с. 12]. В области литературы это прежде всего лингвистический материал (язык), но также и тематический (обстоятельства и события реальной или воображаемой жизни).

На самом деле эстетическим учение формалистов Бахтин отнюдь не считал. Определение «материальная» было образовано от слова «материал» и дезавуировало претензию формалистов на объяснение эстетической

деятельности, поскольку они игнорировали «момент содержания, который позволил бы осмыслить форму более существенным образом, чем грубо гедонистически» [5, с. 15]. Формальная поэтика, как показал Бахтин, была *риторикой* литературного письма, отличавшейся от рефлексивного традиционализма только своей провокативной контрнормативностью. Тогда как Бахтин со своей стороны настаивал: «Поэтика, определяемая систематически, должна быть эстетикой художественного творчества» [5, с. 10].

Формальная школа устами Виктора Шкловского провозгласила искусство «приемом», который является сугубо риторической категорией. Несмотря на жесткую критику формализма, в советское время категория «приема» не только прижилась, но и стала одной из наиболее частотных в суждениях о литературе. Школьнику следовало знать о литературном произведении, каковы его тема, идея и употребленные писателем приемы. Таков почтенный риторический «триумвират», приложимый к любому памятнику словесности, но не имеющий отношения к эстетическому творчеству. Зато в этих параметрах легко было контролировать принадлежность литературного текста к соцреализму.

Между тем, эстетическое творчество не знает приемов. Эстетическую гениальность, что уже упоминалось выше, Кант определял как способность создавать такое, чему в принципе нельзя научиться. Тогда как приемам обучиться вполне возможно (сталинская литературная политика требовала не оригинальности, а «учебы у классиков»). Творческий акт беспрецедентен, однако некоторые особенности организации текста, оказавшиеся необходимыми для данного произведения, можно позаимствовать и воспроизвести в ином тексте. Только такое вторичное употребление находки заслуживает называться «приемом». Вообще о приемах можно говорить лишь при наличии выбора из двух или многих допустимых средств организации текста (например, повествование от третьего или от первого лица, несомненно, является приемом).

Публикация в качестве заключительной главы романа стихотворений, приписанных сотворенному герою произведения, не явилась для Пастернака «приемом». Такая организация романного текста выступила в данном случае творческой необходимостью творимого художественного целого, которое без стихотворной заключительной главы едва ли жизнеспособно. Как сказано в самом произведении, творческий акт писателя при-

надлежит тому, «что выше его, что находится над ним и управляет им» [29, с. 509]. Пастернаку такая конструкция романа открылась, по-видимому, столь же императивно, как его герою открывались торопливо записываемые им стихи. У другого романиста, если он поступит с концовкой своего сочинения аналогичным образом, это уже станет приемом.

Подлинный творческий акт уникален и нуждается в уникальных средствах манифестации, которые становятся приемами только у подражателей. Разумеется, элемент подражания неизбежно входит и в состав творчества, в этом состоит необходимая «преемственность» между «гениями», о чем задумался еще сам Кант. Но без сотворения еще одной беспрецедентной целостности воображенного мира акт письма может почти целиком свестись к интертекстуальному риторическому упражнению с открытиями предшественников. Постмодернизм сделал это своей программой, которая порывает с творчеством (программой «неодаренности», как выразился бы Юрий Андреевич Живаго).

Критика формальной школы была направлена Бахтиным в первую очередь на попытку построить научную поэтику «независимо от познания и систематического определения своеобразия эстетического в единстве человеческой культуры» [5, с. 9]. Для Бахтина сущность явлений культуры всегда актуализируется и постигается на «границах» их размежевания.

Ю.Н. Тынянову, напротив, «границы литературы» представлялись бесконечно текучими и в принципе неопределимыми. В частности: «Заумь была всегда — была в языке детей, сектантов и т. д., но только в наше время она стала литературным фактом» [22, с. 257]. Точнее, риторическим фактом литературы, «приемом». Для философской эстетики, которой принадлежала мысль Бахтина, заумь остается вне ее пределов.

На самом деле формалисты вовсе не работали с эстетической природой литературы. В глазах Тынянова источник литературной эволюции отнюдь не в сотворении словом новых реальностей (миров) и даже не столько в изобретении новых форм, сколько в пародийном функционировании старых форм, наделяемых новыми конструктивными установками. Такая эволюция — от «дедов» к «внукам» — очень напоминает динамику моды.

Шкловским для характеристики художественности было введено знаменательное понятие «остранения». Игнорируя эстетический закон условности, оно предполагало, что литературное слово писателя придает

некоторую странность фактической данности окружающего (описываемого) мира. «Остранение» мыслилось своего рода риторическим «украшением» первичной, дохудожественной реальности. Тогда как сотворенная художником «гетерокосмическая» реальность этого не требует: она уже является достаточно «странной» в силу своей творческой беспрецедентности.

Тынянов, отрицая возможность любых субстанциальных (в данном случае эстетических) определений литературы, утверждал: «Устойчивым оказывается то, что кажется само собою разумеющимся, — литература есть речевая конструкция, ощущаемая именно как конструкция» [22, с. 261]. В этой формулировке зафиксирована самая суть риторического отождествления художественности с «фигуративностью» текста (игнорируя эстетическую составляющую).

Литературный текст, несомненно, является риторической конструкцией. Но эстетическое творчество, единое по своей природе для всех видов искусства, состоит не в конструировании текстов, а в формировании особой автономной реальности. «По-настоящему художественным произведение делают его внутренние связи» [23, с. 70]. Эта сотворенная реальность виртуального мира *интерсубъективна*.

«Нам совершенно нечего бояться, — писал Бахтин, — того, что эстетический объект не может быть найден ни в психике, ни в материальном произведении [тексте. — В.Т.]; он не становится вследствие этого какой-то мистической или метафизической сущностью <...>. Где находится государство? В психике, в физико-математическом пространстве, на бумаге конституционных актов? Где находится право? И тем не менее мы ответственно имеем дело и с государством, и с правом, более того — эти ценности осмысливают и упорядочивают как эмпирический материал, так и нашу психику, позволяя нам преодолеть ее голую психическую субъективность» [5, с. 53].

Приведенное рассуждение Бахтина принципиально важно. К сожалению, в спорах о природе художественного письма часто не учитывается, что человек имеет дело не только с объективными (внешними для него) и субъективными (внутренними) данностями, но и с обширными сферами *интерсубъективного* — не физического и не психического, а собственно социального. Интерсубъективное не принадлежит мне, но оно и не существует помимо меня, как вещь. Его действительность интенциональна,

она существует по отношению ко мне как одному из многих социальных субъектов. Художественная реальность «гениально» воображенных миров именно такой природы. Ни Наташи Ростовой, ни Раскольникова никогда не было, но они входят в наш личный опыт и остаются там весьма прочными и значимыми ценностными ориентирами.

Однако, чтобы достичь эффекта интерсубъективности, писателю требуется не только пережить эстетическое откровение (описанное Пришвиным), но и сформировать текст как «совокупность факторов художественного впечатления» [5, с. 18]. А для этого необходимо также и риторическое мастерство, причем не только мастерство рассказывания, но и композиции, ритмики, предметной, психологической и речевой детализации.

Симметрия обсуждаемых векторов нарушается тем, что в сфере слова эстетическое творчество без риторики не может обойтись, а фигуративное письмо не обязательно сопряжено с эстетическим творчеством, оно может культивироваться и без него. Только вот остается ли оно при этом в рамках искусства?

Отрыв риторики художественного письма от его эстетики (не «правил», а законов искусства) ведет литературный андеграунд на обрывистый берег ценностного релятивизма. «Я так понимаю, — формулировал Всеволод Некрасов, — что стихи — то, что запоминается, то, что просто имеет силу чисто физическую — выжить», а, сталкиваясь с очередным провокативным текстом, рассуждал так: «Оказывается, можно и такую штуку предложить как стихотворение» [13, с. 41]. Если ранний авангард пользовался «приемами непонимания значения слов или сигнификантов», то его наследники, как полагает А.А. Ханзен-Лёве, пользуются «диалогическим принципом недоразумения», «работают речевыми (или повествовательными) комплексами, дискурсами и жестами, а также раздроблением и соединением фрагментарных остатков этих комплексов в “псевдорассказах” или мнимо-дискурсах» [24, с. 29–30].

На самом деле «чисто риторические» тексты (публицистические, документальные, провокативные) принадлежат к области искусства не более, чем наши творческие фантазмы, так и не воплотившиеся в знаковую реальность слова, не обретшие риторической манифестации. Подлинное созидание шедевров достигается только подлинным равновесием эстетического и риторического начал.

Преимущество бахтинской «эстетики словесного творчества» в том, что она, оставаясь эстетикой, не игнорирует риторики. По Бахтину, на второй (из трех) ступени постижения произведений искусства «эстетик должен стать <...> лингвистом», рассмотреть литературный текст «как явление языка», «как технический аппарат эстетического свершения» [5, с. 17]. Как справедливо заметила Рената Лахманн, интеллектуальные искания Бахтина «тесно связаны с риторической традицией, более того, они проникнуты ею» [14, с. 17].

Антиномия эстетического и риторического, можно сказать, пронизывает литературу XX–XXI вв. Так, в области стихотворной лирики тесно соседствуют и многими не различаются два принципиально различных явления. С одной стороны — эстетическая перформативность, направленная на адресата, суггестивно вовлекающая читателя в концептуальный строй переживания, оказывая на него «переформатирующее» действие. Здесь исповедальность — в соответствии с законами эстетической деятельности — условная. Как писал Пришвин: «О себе я говорю не для себя: я по себе других людей узнаю и природу, и если ставлю “я”, то это не есть мое “я” бытовое, а “я” производственное, не менее разнящееся от моего индивидуального “я”, чем если бы я сказал “мы”» [31, с. 84].

С другой стороны, имеет место широко распространившийся в наше время «перформанс», направленный как раз на собственное «я» в качестве объекта самодемонстрации. Это субъективная риторика общения, введенная в культурный обиход романтиками «для предъявления отчетливо ощутимых частиц опыта» (выражаясь словами «Транслита») [21, с. 34].

Журнал «Вопросы литературы», исторически возникший как одно из порождений советской «оттепели», в 1960-е гг. не случайно развязал напряженную дискуссию о природе эстетического. Само это понятие к тому времени утрачивало свою категориальность. Да и в наше время все, что имеет отношение к искусству, порой бездумно именуется эстетическим. Например, обсуждается «эстетика авангарда», тогда как самая суть авангардизма состоит в противоборстве эстетике и в отказе от нее.

Начатое «Вопросами литературы» высвобождение эстетики из пут лживой риторики (перевоплощение провокативной риторики авангардистов в нормативную соцреалистов происходило поразительно легко) было необходимо для оживления и дальнейшего развития теории литературы.

Этот процесс оказался в нашей стране весьма интенсивным и плодотворным, приводящим, в частности, к осознанию того, что эстетика и риторика суть две различные, хотя и взаимопроникающие, системы ценностей.

Интересно рассказать невымышленную интересную историю («нон-фикшн») — это риторическое достижение. Оно напоминает художественную литературу. И даже кем-нибудь может цениться выше за свою невымышленность, но только в иной, не эстетической системе ценностей. В эстетической же, напротив, раскапывание биографического «сора», из которого «растут стихи, не ведая стыда», не обладает значимостью.

Поистине жаль, что отечественным литературоведением пока еще недостаточно осмыслена раздвоенность этих аксиологических систем в их неслиянности и нераздельности. И, как следствие, оптика литературного образования не позволяет разглядеть данную проблематику. В результате первокурсники даже филологических факультетов в большинстве своем неспособны провести грань между риторической поделкой и подлинным шедевром эстетической деятельности. Это не может не сказываться и на современной литературной практике. Даже творчество гениев шекспировского масштаба, хотя и принадлежит «большому времени» своими вершинами, но питающими его корнями неотрывно связано с «малым временем» актуальных для него литературных ситуаций общественной жизни.

Обсуждаемое здесь раздвоение художественной деятельности касается не только литературы. С начала XX в. в живописи и скульптуре «область приема» также теснила и разрушала «область эстетического объекта».

Студенты-филологи часто спрашивают: а есть ли будущее у искусства слова? Мне представляется, оно имеется, но только при условии полной реабилитации эстетической составляющей, искоренением которой занялся еще Лев Николаевич Толстой, столь много до этого совершивший для ее расцвета. Филологическая тревога такого рода отнюдь не праздная: без одного из крыльев ни одна птица не взлетит.

Список литературы**Исследования**

- 1 *Аверинцев С.С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М.: Наука, 1981. С. 3–14.
- 2 *Альберти Л.Б.* Десять книг о зодчестве: в 2 т. М.: Всесоюз. акад. архит., 1935. Т. 1. 392 с.
- 3 *Аристотель.* Об искусстве поэзии. М.: Гослитиздат, 1957. 183 с.
- 4 *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер. с фр. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
- 5 *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. 504 с.
- 6 *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.
- 7 *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика. М.: РГГУ, 2001. 418 с.
- 8 *Веселовский А.Н.* Избранное: На пути к исторической поэтике. М.: Унив. книга, 2010. 687 с.
- 9 *Воробьева С.Ю.* Палимпсест в художественной структуре романа Т. Толстой «Кысь» // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. 2006. № 3. С. 130–136.
- 10 *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: в 4 т. М.: Искусство, 1968. Т. 1. 312 с.
- 11 *Кант И.* Критика способности суждения // *Кант И.* Сочинения: в 6 т. М.: Мысль, 1966. Т. 5. С. 161–530.
- 12 *Кант И.* Из материалов к «Антропологии в прагматическом отношении» // Памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. М.: Акад. художеств СССР, 1967. Т. 3. С. 77–82.
- 13 *Кулаков В.* Лианозово (История одной поэтической группы) // Вопросы литературы. 1991. № 3. С. 3–45.
- 14 *Лахманн Р.* Риторика и диалогичность в мышлении Бахтина // Риторика. 1996. № 1 (3). С. 17.
- 15 *Махов А.Е.* Реальность романизма. Тула: Аквариус, 2017. 305 с.
- 16 *Михайлов А.В.* Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. 909 с.
- 17 *Поспелов Г.Н.* Эстетическое и художественное. М.: Изд-во Московского ун-та, 1965. 360 с.
- 18 *Скляр О.Н.* «В заговоре против пустоты и небытия». Неотрадиционализм в русской литературе XX века. М.: Изд-во ПСТГУ, 2014. 223 с.
- 19 *Скляр О.Н.* «Есть ценностей незыблемая скала...». Неотрадиционализм в русской поэзии 1910–1930-х годов. М.: Изд-во ПСТГУ, 2012. 181 с.
- 20 *Соловьев В.С.* Общий смысл искусства // *Соловьев В.С.* Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1988. Т. 2. С. 390–404.
- 21 Транслит: литературно-теоретический журнал. 2018. Вып. 21. URL: <https://knigogid.ru/books/527841-translit-literaturno-kriticheskiy-almanah-21-2018> (дата обращения: 10.08.2022).

- 22 Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.
- 23 Фуксон Л.Ю. Чтение. Кемерово: КемГУ, 2007. 223 с.
- 24 Ханзен-Лёве А.А. Концепция случайности в художественном мышлении обэриутов // Русский текст. 1994. № 2. С. 29–30.
- 25 Чумаков Ю.Н. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб.: Гос. Пушкин. театр. центр, 1999. 431 с.
- 26 Шатин Ю.В. Живая риторика. Жуковский: LINK, 2000. 80 с.

Источники

- 27 Бродский И. Нобелевская лекция // Бродский И. Сочинения: в 4 т. СПб.: Культ.-просветит. о-во «Пушкин. Фонд»: Третья волна, 1992. Т. 1. С. 5–16.
- 28 Карамзин Н.М. Что нужно автору? // Карамзин Н.М. Избранные сочинения: в 2 т. М.; Л.: Худож. лит., 1964. Т. 2. С. 120–122.
- 29 Пастернак Б.Л. Доктор Живаго. М.: Сов. Россия, 1989. 640 с.
- 30 Пастернак Б.Л. Об искусстве. М.: Искусство, 1990. 399 с.
- 31 Пришвин М.М. Глаза земли // Пришвин М.М. Собр. соч.: в 8 т. М.: Худож. лит., 1986. Т. 7. С. 86–458.
- 32 Пришвин М.М. Лесная капель // Пришвин М.М. Собр. соч.: в 8 т. М.: Худож. лит., 1983. Т. 5. С. 6–124.
- 33 Пришвин М.М. О Розанове // Контекст 1990. М.: Наука, 1990. С. 161–211.
- 34 Толстой Л.Н. О литературе. М.: Гослитиздат, 1955. 764 с.
- 35 Шлегель Ф. Фрагменты // Памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1967. Т. 3. С. 250–254.

References

- 1 Averintsev, S.S. “Drevnegrecheskaia poetika i mirovaia literatura” [“Ancient Greek Poetics and World Literature”]. *Poetika drevnegrecheskoi literatury* [Poetics of Ancient Greek Literature]. Moscow, Nauka Publ., 1981, pp. 3–14. (In Russ.)
- 2 Al’berti, Leon Battista. *Desiat’ knig o zodchestve: v 2 t.* [Ten Books on Architecture: in 2 vols.], vol. 1. Moscow, Academy of Architecture of the USSR Publ., 1935. 392 p. (In Russ.)
- 3 Aristotel’. *Ob iskusstve poezii* [On the Art of Poetry]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1957. 183 p. (In Russ.)
- 4 Bart, Roland. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Moscow, Progress Publ., 1989. 616 p. (In Russ.)
- 5 Bakhtin, M.M. *Voprosy literatury i estetiki* [Issues of Literature and Aesthetics]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1975. 504 p. (In Russ.)
- 6 Bakhtin, M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. 424 p. (In Russ.)
- 7 Broitman, S.N. *Istoricheskaia poetika* [Historical Poetics]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2001. 418 p. (In Russ.)
- 8 Veselovskii, A.N. *Izbrannoie: Na puti k istoricheskoi poetike* [Selected: On the Way to Historical Poetics]. Moscow, Universitetskaia kniga Publ., 2010. 687 p. (In Russ.)
- 9 Vorob’eva, S.Iu. “Palimpsest v khudozhestvennoi strukture romana T. Tolstoi ‘Kys’.” [“Palimpsest in the Artistic Structure of Novel ‘Kys’ by T. Tolstaya”]. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Serii 8: Literaturovedenie. Zhurnalistika*, no. 3, 2006, pp. 130–136. (In Russ.)
- 10 Gegel’, Georg Vil’gel’m Fridrikh. *Estetika: v 4 t.* [Aesthetics: in 4 vols.], vol. 1. Moscow, Iskusstvo Publ., 1968. 312 p. (In Russ.)
- 11 Kant, Immanuel. “Kritika sposobnosti suzhdeniia” [“Criticism of the Faculty of Judgment”]. Kant, Immanuel. *Sochineniia: v 6 t.* [Works: in 6 vols.], vol. 5. Moscow, Mysl’ Publ., 1966, pp. 161–530. (In Russ.)
- 12 Kant, Immanuel. “Iz materialov k ‘Antropologii v pragmaticheskom otnoshenii’.” [“From Materials to ‘Anthropology in Pragmatic Relation’.”]. *Pamiatniki mirovoi esteticheskoi mysli: v 5 t.* [Monuments of World Aesthetic Thought: in 5 vols.], vol. 3. Moscow, Academy of Arts of the USSR Publ., 1967, pp. 77–82. (In Russ.)
- 13 Kulakov, V. “Lianozovo (Istoriia odnoi poeticheskoi gruppy)” [“Lianozovo (History of One Poetic Group)”]. *Voprosy literatury*, no. 3, 1991, pp. 3–45. (In Russ.)
- 14 Lakhmann, R. “Ritorika i dialogichnost’ v myshlenii Bakhtina” [“Rhetoric and Dialogue in Bakhtin’s Thinking”]. *Ritorika*, no. 1 (3), 1996, p. 17. (In Russ.)
- 15 Makhov, A.E. *Real’nost’ romanizma* [Reality of Romanism]. Tula, Akvarius Publ., 2017. 305 p. (In Russ.)
- 16 Mikhailov, A.V. *Iazyki kul’tury* [Cultural Languages]. Moscow, Iazyki russkoi kul’tury Publ., 1997. 909 p. (In Russ.)

- 17 Pospelov, G.N. *Esteticheskoe i khudozhestvennoe* [Aesthetic and Artistic]. Moscow, Moscow State University Publ., 1965. 360 p. (In Russ.)
- 18 Skliarov, O.N. "V zagovore protiv pustoty i nebytiia." *Neotraditsionalizm v russkoi literature XX veka* ["In a Conspiracy against Emptiness and Non-existence." *Neotraditionalism in Russian Literature of the 20th Century*]. Moscow, St. Tikhon Orthodox University Publ., 2014. 223 p. (In Russ.)
- 19 Skliarov, O.N. "Est' tsennostei nezyblemaia skála..." *Neotraditsionalizm v russkoi poezii 1910–1930-kh godov* ["There is an Unshakable Rock of Values..." *Neotraditionalism in Russian Poetry of the 1910s–1930s*]. Moscow, St. Tikhon Orthodox University Publ., 2012. 181 p. (In Russ.)
- 20 Solov'iev, V.S. "Obshchii smysl iskusstva" ["General Meaning of Art"]. Solov'iev, V.S. *Sochineniia: v 2 t.* [Works: in 2 vols.], vol. 2. Moscow, Mysl' Publ., 1988, pp. 390–404. (In Russ.)
- 21 *Translit: literaturno-teoreticheskii zhurnal* [Translit: Literary and Theoretical Journal], issue 21, 2018. Available at: <https://knigogid.ru/books/527841-translit-literaturno-kriticheskii-almanah-21-2018> (Accessed 10 August 2022). (In Russ.)
- 22 Tynianov, Iu.N. *Poetika. Istoriia literatury. Kino* [Poetics. History of Literature. Cinema]. Moscow, Nauka Publ., 1977. 574 p. (In Russ.)
- 23 Fukson, L.Iu. *Chteniie* [Reading]. Kemerovo, Kemerovo State University Publ., 2007. 223 p. (In Russ.)
- 24 Khanzen-Leve, A.A. "Kontseptsiiia sluchainosti v khudozhestvennom myshlenii oberiutov" ["The Concept of Chance in Artistic Thinking of the Oberiuts"]. *Russkii tekst*, no. 2, 1994, pp. 29–30. (In Russ.)
- 25 Chumakov, Iu.N. *Stikhotvornaia poetika Pushkina* [Poetic Poetics of Pushkin]. St. Petersburg, Gosudarstvennyi Pushkinskii Teatral'nyi Tsentri Publ., 1999. 431 p. (In Russ.)
- 26 Shatin, Iu.V. *Zhivaia ritorika* [Lively Rhetoric]. Zhukovskii, LINK Publ., 2000. 80 p. (In Russ.)