

7. Гиршман М.М. Целостность литературного произведения // Проблемы художественной формы социалистического реализма: В 2 т. М.: Наука, 1971. Т. 2. С. 49–97.
8. Есаулов И.А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения («Миргород» Н.В. Гоголя). М.: РГГУ, 1995.
9. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996.
10. Коммуникативно-смысловые параметры грамматики и текста. М.: Наука, 2002.
11. Лосев А.Ф. Дialeктика творческого акта: краткий очерк // Контекст 1981. Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1982. С. 48–78.
12. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л.: Просвещение, 1972.
13. Лотман Ю.М. О семиосфере // Структура диалога как принцип работы семиотического механизма: Труды по знаковым системам. Тарту, 1984. Вып. 17. С. 5–23.
14. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: «Искусство-СПб», 2000. С. 14–285.
15. Лотман Ю.М. Текст в тексте // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: «Искусство-СПб», 2000. С. 423–436.
16. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф – имя – культура // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн: Александра, 1992. Т. 1. С. 58–75.
17. Моррис Ч.У. Основания теории знаков // Семиотика. Антология / Сост. Ю.С. Степанов. М.: Академический проект, Екатеринбург: Деловая книга, 2001. С. 45–97.
18. Серио П. Как читают тексты во Франции // Квадратура смысла. Французская школа анализа дискурса. М.: ОАО ИГ «Прогресс», 1999. С. 12–53.
19. Степанов Ю.С. В мире семиотики: Вводная статья // Семиотика. Антология / Сост. Ю.С. Степанов. М.: Академический проект, Екатеринбург: Деловая книга, 2001. С. 5–42.

Статья представлена кафедрой русской и зарубежной литературы филологического факультета Томского государственного университета, поступила в научную редакцию «Филология» 7 апреля 2004 г.

УДК 82.0, 82.09, 82.015; 18.7.01

И.А. Поплавская

РОМАНТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА И ПОЭТИКА КАК ПРЕДМЕТ РЕФЛЕКСИИ М.М. БАХТИНА

В статье предпринята попытка систематизировать высказывания М.М. Бахтина по вопросам романтической эстетики и поэтики. Автор статьи выделяет три периода в научной деятельности М.М. Бахтина и рассматривает заявленную проблему в эволюции. Основное внимание в статье уделяется рассмотрению типологии романтического героя, романа эпохи романтизма, поэтике Ф.М. Достоевского.

Специальных работ, посвященных рассмотрению эстетики и поэтики западно-европейского и русского романтизма, М.М. Бахтиным написано не было. Наша задача реконструировать, систематизировать и представить в эволюции высказывания философа по этой проблеме.

Так, в ранней и методологически очень важной работе «Автор и герой в эстетической деятельности», создававшейся в 1920-х гг., выделяя три принципиальных случая отклонения от прямого отношения автора к герою, Бахтин опирается в качестве доказательства на тип героя в романтической литературе. Это тот случай, когда «автор завладевает героем, вносит вовнутрь его завершающие моменты» [1. С. 20]. Автобиографический герой романтического произведения завершающую позицию автора о нем делает предметом своего переживания, саморефлексии и преодолевает ее. Отсюда герой романтического произведения принципиально незавершенным, «бесконечен для автора» [1. С. 21] и как выражение этой незавершенности декларирует свою внутреннюю тайну, «через которую он мог бы ускользнуть и подняться над своей завершенностью» [1. С. 21]. О типологии романтического героя философ подробно говорит в главе «Смысловое целое героя». В построении романтического характера важная роль отводится не категории судьбы, а воплощению определенной идеи, телеологии. Романтический герой, по определению Бахтина, «осуществляет некую идею, некую необходимую правду жизни, некий прообраз свой, замысел о нем Бога». Этот герой – «скиталец, странник, искатель (герои Байрона, Шатобриана, Фауст, Вертер, Генрих фон Офтердинген и др.), и все моменты его ценностно-смысловых исканий находят трансгредивное определение как некие символические этапы единого художественного пути осуществления идеи. Лирические моменты в романтическом герое не-

избежно занимают большое место. Та смысловая установка, которая отложилась в романтическом характере, перестала быть авторитетной и только лирически воспроизводится» [1. С. 157]. В романтическом характере, который понимается как особая форма взаимоотношения героя и автора, позиция автора по отношению к герою становится менее устойчивой, что приводит к стиранию границ в изображении героя и, что особенно важно, «ценностный центр переносится из границы в самую жизнь (познавательно-этическую направленность) героя» [1. С. 157].

Своеобразным дополнением к размышлениям ученого о романтическом герое могут служить и его лекции по истории русской литературы, прочитанные в Витебске и Ленинграде тогда же, в 1920-х гг. Говоря о своеобразии романтического героя у Байрона, Бахтин пишет: «Основная особенность творчества Байрона – резкое отличие в изображении героя от других персонажей. В разных плоскостях движется их жизнь. Героя Байрон рисует лирически, изнутри, второстепенных действующих лиц – эпически; они живут внешней жизнью. <...> Поэтому герой нас завлекает, остальных персонажей мы видим» [1. С. 386]. В этой же работе философско-эстетическое обоснование получает и учение о романтической иронии как о принципиальной неисчерпанности субъекта в объекте, неисчерпанности «я-для-себя» в «я-для-другого», как постоянном преодолении всякой завершенности, конечности, объективации субъекта в словесном художественном творчестве [1. С. 36–37].

В это же время ученый определяет своеобразие построения романтического образа как оксюморонного образа. «В романтизме, – пишет он, – оксюморонное построение образа: подчеркнутое противоречие между внутренним и внешним, социальным положением и сущ-

ностью, бесконечностью содержания и конечностью воплощения» [1. С. 177–178].

Одновременно с Бахтиным другой философ его круга, В.Н. Волошинов, в статье «Слово в жизни и слово в поэзии», опубликованной в 1926 г., также касается вопросов романтической эстетики. В этой работе исследователь выделяет три типа взаимоотношений автора, героя и читателя в художественном произведении. Говоря о роли читателя-слушателя, который является «необходимым внутренним моментом произведения» [2. С. 83], исследователь обращает внимание на характерное для романтической литературы типологическое родство автора и героя, которые противопоставляются читателю, создавая тем самым некую заданную модель художественного произведения. Философ говорит по этому поводу следующее: «Интересное явление можно наблюдать в романтизме, где часто автор как бы заключает союз с героем против слушателя (Фр. Шлегель – «Люцинда»; в русской литературе отчасти «Герой нашего времени»)» [2. С. 81].

В 1930–40-е гг. ученый обращается к изучению романа как знакового жанра литературы Нового времени. В этот период в центре внимания философа, как известно, оказываются три взаимосвязанные проблемы: «1) новый образ человека; 2) радикальное изменение пространственно-временной картины мира; 3) своеобразие слова в романе» [1. С. 395].

Романтический дискурс Бахтина выстраивается в это время вокруг четырех основных проблем. Одна из них касается теории романа у Новалиса и Фридриха Шлегеля. Так, в примечании к статье «Из предыстории романного слова», написанной в 1940-х гг., автор рассматривает йенских романтиков в числе первых теоретиков романного жанра в западно-европейской литературе. С точки зрения йенцев, роман является ведущим жанром литературы новой эпохи, и его отличительная особенность видится в смешении поэзии и прозы, различных поэтических и прозаических жанров. И не случайно главный герой присутствует в их романах как «некое лирическое событие» [3. С. 112]. Об этой особенности романа размышляет Новалис во «Фрагментах»: «Не должен ли роман охватить все виды стиля в их последовательности, разнообразно объединенной общим духом?»; «Романист стремится с помощью событий и диалогов, размышлений и описаний создать поэзию подобно тому, как лирический поэт создает ее через чувствования, мысли и образы» [4. С. 100, 101]. О диалогической природе романтической эстетики и современного романа пишет и Фр. Шлегель на страницах журнала «Атенеум» и в знаменитом «Письме о романе»: «Романтическая поэзия <...> должна также частью смешать, частью соединить поэзию и прозу, гениальность и критику, «искусственную» поэзию и «естественную» поэзию, придавать поэзии жизненность и дух общительности, а жизни и обществу – поэтический характер...»; «Едва ли я могу представить себе роман иначе, как смесь рассказа, песен и других форм» [4. С. 56, 65]. В статье Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе», создававшейся в 1937–1938 гг., автор отмечает как характерную черту романа новой эпохи субъективную игру автора со временем и пространством. Распавшийся хронотоп чудесного мира в рыцарском романе возрождается затем, как пишет автор, в форме «субъективной

игры с пространственно-временными перспективами <...> в последующей истории романа: у романтиков (например, «Генрих фон Офтердинген» Новалиса), у символистов, у экспрессионистов, отчасти у сюрреалистов» [5. С. 305].

Другая проблема затрагивает вопросы эстетики и поэтики исторического романа эпохи романтизма, и здесь центральной фигурой оказывается Вальтер Скотт. Генезис исторического романа эпохи романтизма видится, по мнению автора, в романе греческого типа с авантурным временем, в котором исключительное внимание уделяется случаю. Далее, как полагает исследователь, через посредство «поэтического романа» и исторического романа барокко отдельные элементы их поэтики проникают и в исторический роман Вальтера Скотта, «определив некоторые особенности его: закулисные действия таинственных благодетелей и злодеев, специфическая роль случая, разного рода предсказания и предчувствия» [5. С. 246]. В заключительных замечаниях к статье «Формы времени и хронотопа в романе» автор специально отмечает значение хронотопа встречи, дороги, топоса замка и «замкового времени» для становления исторического романа эпохи романтизма. В этом смысле творчество шотландского романиста с его ориентацией «на замковую легенду, на связь замка с исторически понятным и осмысленным ландшафтом» [5. С. 359] оказалось весьма продуктивным для дальнейшей эволюции этой типологии романа в мировой литературе. При этом главное внимание уделяется сюжетообразующей и эмоционально-ценностной характеристике хронотопа в историческом романе.

В другой известной статье – «Роман воспитания и его значение в истории реализма», над которой автор работал в 1936–1938 гг., он специально выделяет тип фольклорного (народно-исторического) времени и рассматривает его в связи с поэтикой исторического романа Вальтера Скотта. В романном творчестве писателя конструктивную роль играют, как отмечает Бахтин, «глубокая хронотопичность его художественного мышления, умение читать время в пространстве, <...> элементы фольклорной окраски времени...» [1. С. 236].

Третья проблема касается романизации ведущих жанров романтической литературы, и прежде всего поэмы и драмы. Одними из первых об этом заговорили йенские романтики. Так, Август Шлегель писал о том, что роман, оставаясь самостоятельным жанром, тем не менее «проникает во все явления литературной жизни» [3. С. 386]. Романизация поэм Байрона, по мысли Бахтина, приводит к сближению литературы и жизни, способствует появлению в жизни «модных романских героев – разочарованных, демонических и т.п.» [5. С. 475]. С процессом романизации оказываются внутренне связаны и такие явления, как стилизация, пародия и диалогизация художественных стилей.

Четвертая проблема связана с оценкой Бахтиным творчества «первого русского романтика» В.А. Жуковского. К творчеству Жуковского Бахтин обращается при описании идиллического хронотопа в работе «Формы времени и хронотопа в романе». Говоря о влиянии стихотворной идиллии, идиллического времени в ней на становление романного идиллического хронотопа, автор обращается к известным идиллиям Гебеля «Овсяный кисель» и «Неожиданное свидание», переведенным Жуковским, акцентирует внимание на идиллическом «моменте» в элегии «Сельское

кладбище» Грея – Жуковского. При этом подчеркивается внутренняя связь мотивов еды, питья, любви, смерти с органическим временем идиллии и с областническим и семейным романом.

В эстетике Бахтина 1950–70-х гг. главными проблемами становятся, как известно, проблема речевых жанров, проблема поэтики Достоевского в связи с переработкой книги о нем, проблема текста, понятого «как всякий связный комплекс» [1. С. 281], проблема методологии гуманитарных наук. В контексте этой проблематики важное место занимают и размышления философа о романтической эстетике и поэтике. Романтическая культура воспринимается теперь как внутренне целостная культура монологического типа, обусловленная прежде всего особым характером отношений автора к герою. И через сопоставление монологического мира писателей-романтиков и реалистов с диалогической структурой полифонического романа Достоевского раскрываются особенности философско-культурного, историко-литературного и сравнительно-типологического методов Бахтина во втором издании его книги о Достоевском, вышедшей в 1963 г.

Как уже отмечалось выше, открытость, незавершенность героя в романтическом произведении связана прежде всего с особенностями выражения авторской идеи через идеологическую позицию главного героя, с отсутствием дистанции между автором и героем, с совпадением слова автора о герое со словом самого героя. «Такой незакрытый герой, – пишет Бахтин, – характерен для романтизма, для Байрона, для Шатобриана, таков отчасти Печорин у Лермонтова и т.д.» [6. С. 290]. Как известно, важнейшим композиционным принципом романтического произведения является принцип фрагментарности, основанный на эмоционально-лирической или символической созвучности отдельных эпизодов. Этот принцип в романах Достоевского трансформируется в принцип соотнесения целостных кругозоров отдельных героев, соотнесения их сознаний. Так, диалогическая поэтика Достоевского во многом вырастает, по мнению исследователя, из монологического миропонимания романтической культуры.

Совершенно особое место в книге Бахтина о поэтике Достоевского отводится, как известно, античному жанру мениппеи и ее традициям в литературе Нового времени, которые составили своего рода эстетическое ядро полифонического романа Достоевского. Жанровые традиции мениппеи оживают в таких продуктивных для романтизма произведениях, как, например, фантастический рассказ и философская сказка Гофмана. Мениппейная поэтика сна, служащая для испытания как самой идеи, так и человека идеи, в сказочно-символической форме присутствует у романтиков, в том числе и в своеобразной лирике сновидений у Генриха Гейне [6. С. 360]. Карнавальные черты в мениппее, как и само карнавальное мироощущение, во многом были восприняты Достоевским через произведения писателей-романтиков. Так, в романах Жорж Санд и Виктора Гюго «карнавализация проникла, – как считает автор, – в самое построение больших и сильных характеров и страстей. Карнавализация страсти проявляется прежде всего в ее амбивалентности: любовь сочетается с ненавистью, стяжа-

тельство с бескорыстием, властолюбие с самоуничтожением и т.п. <...> Наконец, сочетание карнавализации с идеей романтического типа Достоевский нашел у Эдгара По и особенно у Гофмана» [6. С. 372].

В записях ученого 1970–1971 гг. вновь возникают сравнительно-типологические характеристики героев Достоевского и предшествующих ему героев русской литературы: «Печорин при всей своей сложности и противоречивости по сравнению со Ставрогиным представляется цельным и наивным. Он не вкусил от древа познания. Все герои русской литературы до Достоевского от древа познания добра и зла не вкушали. Поэтому в рамках романа возможны были наивная и целостная поэзия, лирика, поэтический пейзаж» [1. С. 343]. Как видим, через сопоставление героев Достоевского как героев сознания и самосознания и монологических героев русской литературы глубже раскрывается полифоническая поэтика романов Достоевского. По мнению современного исследователя, «то многоголосие, которым отличаются романы Достоевского, Бахтин считал проявлением особого этического состояния всеприимчивости и принципиальной открытости-незавершенности, которое было присуще Достоевскому как писателю гениальному» [7. С. 349] и которое составляло художественную доминанту романтического героя как открытого, до конца не завершенного эстетического объекта.

Обращение к вопросам романтической эстетики и поэтики в трудах М.М. Бахтина видится сегодня принципиально значимым в свете изучения проблем исторической типологии культуры. В этом смысле продуктивное сопоставление-противопоставление реализма и романтизма как «первичных» и «вторичных» художественных стилей кажется изначально созвучным диалогической, философско-эстетической природе научного мышления самого Бахтина. Рассмотрение «первичных» и «вторичных» стилей как дихотомических категорий позволяет воспринимать все романтические тексты как «тексты бытия», которые отождествляют «фактическую реальность с семантическим универсумом» [8. С. 22]. Отсюда в романтических текстах складывается, как отмечает И.П. Смирнов, антропологическая модель мира, в которой свойства познающего субъекта переносятся на внешнюю действительность. В контексте размышлений Бахтина следует отметить и тот факт, что во «вторичных» стилях важную роль играют категории пространства, времени, причинности, материальности, которые «становятся агентами художественных произведений, участвуют в развертывании сюжета на правах действующих лиц, активно влияющих на ход событий» [8. С. 23]. Наконец, как пишет тот же исследователь, «на место мышления о мире, отличающего научное познание “первичных стилей”, во “вторичных” приходит мышление о мышлении (розыск подтверждающих теорию фактов сменяется розыском создающего теорию метода)» [8. С. 25–26]. Как видим, исследования Бахтина в аспекте интересующей нас проблемы органично вписываются в гуманистическую традицию русской литературы и русского литературоведения, для которых характерно «понимание бытия как единого, упорядоченного, имеющего смысл, а человека – как сущностно и органически причастного этому бытию» [9. С. 22].

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
2. Возошников В.Н. Философия и социология гуманитарных наук. СПб., 1995.
3. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. СПб., 2001.
4. Литературные манифесты западно-европейских романтиков. М., 1980.
5. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975.
6. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. Кисл., 1994.
7. Баршт К.А. Русское литературоведение XX века: Учебное пособие. В 2 ч. СПб., 1997. Ч. 2.
8. Смирнов И.П. Мегистория. К исторической типологии культуры. М., 2000.
9. Халишев В.Е. Теория литературы. М., 2000.

Статья представлена кафедрой русской и зарубежной литературы филологического факультета Томского государственного университета, поступила в научную редакцию «Филология» 15 марта 2004 г.

УДК

Н.В. Хомук

ВЛИЯНИЕ БАРОККО НА ФОРМИРОВАНИЕ РАННЕГО РЕАЛИЗМА 30–40-х ГОДОВ XIX ВЕКА

Анализируется типологическое сходство барокко и реализма. В эпоху XVI–XVII вв. и в эпоху 30–40-х гг. XIX в. в мировой культуре меняются воззрения на мир, на историю, на человека. Проблема идеала ведет к скептическому взгляду писателя на общество и человека. Стили барокко и реализма включают в себя сочетание различных поэтических языков и представляют собой целостную систему.

Сложность проблемы историко-культурных влияний заключается в противоречивом характере термина, обозначающего тот или иной стиль или направление; им часто оперируют формально-логически, не учитывая трансформации и живого взаимодействия, слияния стилей в потоке культуры. Термин «барокко» даже в формально-логическом своем бытовании крайне противоречив и до сих пор вызывает споры. Как отмечал И.А. Чернов, «барокко можно "найти", а можно и "не найти" – это в значительной мере зависит от субъективно-оценочной установки исследователя. От понимания феномена барокко зависит и приписывание ему той или иной роли в историко-литературном процессе, что приводит к созданию <...> различных образов стиля барокко» [1. С. 5]. А.В. Михайлов указывал, что «можно быть более или менее "барочным"» [2. С. 97].

Можно выделить несколько понятий барокко, фигурирующих в науке:

- 1) историко-культурное,
- 2) историко-типологическое,
- 3) стилевое.

В данной работе мы обращаемся к барокко как историко-типологическому явлению, что, конечно, не исключает историко-культурного и стилевого планов.

Барокко всегда провоцирует подход к нему или сугубо научный, со строго выверенной мерой для этого стиля в локально культурном прошлом, или наивно-эклектичный, противопоставляющий его полнокровность, пышность, какую-то провинциальную замысловатость строгому стилю классицизма и трансцендентно-медитативному стилю романтизма (и это последнее не менее нужно «всеядному» стилю, чем строго-каноничное его исследование). Ведь для барокко характерна индифферентность к оформлению себя как четкой эстетической системы. В своем русском, а шире – славянском варианте этот тип культуры резко отличается от западно-европейского особой жизнерадостностью, яркостью, пышностью, обилием противоположных начал, гибкостью, способностью к модернизации; это дает возможность «барочной» прививки к разным

направлениям и типам культуры, в том числе и к реализму. И.П. Еремин отмечал: «В XVII в. в России в лучших произведениях своего крупнейшего представителя – Симеона Полоцкого – "барокко" приобрело отчетливо просветительский характер – в духе наступающей Петровской эпохи» [3]. Барокко то непомерно расширяли, модернизировали, воспринимали как один из двух основных стилей (Вельфлин, Курциус), то загоняли в узкие рамки определенного века (XVII), да и там теснили другими направлениями и стилями (классицизмом, демократической сатирой, культурным гуманизмом и пр.).

Примечательно, что спорам о барокко сопутствовало переосмысление принципа чередования культурных стилей [1. С. 102–127; 4. С. 209–222]. По мнению ряда исследователей, стилевое многообразие европейского искусства сводится к чередованию двух типов стилей: великих и вторичных; к числу последних относится барокко (а также готика и романтизм). Вторичные стили получили меньшее распространение, чем великие, уже хотя бы в силу того, что, менее связанные с социальной историей, они могут использоваться для передачи идеологически различного содержания. В силу этого они способны к объединению и слиянию с другими стилями. Однако мы придерживаемся точки зрения А.В. Михайлова, который, обращаясь к проблеме структурирования культурно-исторического развития, называет литературные понятия «терминами движения»: «Они соопределены и тем более удивительным образом, что они вовсе не делают "правильно" известный логический объем, а членят пространство истории литературы капризно-произвольно, пересекаясь, тесня друг друга, передвигая границы, но всегда уверенно удерживая занимаемое место» [2. С. 98].

Исследователь обращается к выразительной метафоре: «Если представлять себе все понятия движения как дома-пространства, то можно вообразить себе, далее, что одни дома построены вдоль по движению времени, а другие – поперек этого движения» [2. С. 98]. Барокко относится к последним, поскольку представля-