

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ВІСНИК

ХАРКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
ім. В.Н. КАРАЗІНА

№ 572

Серія **ФІЛОЛОГІЯ**

ВИПУСК 36

“Семантика, поетика та прагматика тексту”

Заснований у 1965 році

Харків-2002

В.Н. Калюжный

«Внутренний мир художественного произведения» (по Д.С. Лихачеву): опыт деконструкции

В развитии отечественного литературоведения заметную роль сыграла статья Д.С. Лихачева «Внутренний мир художественного произведения» (1968). Одна из наиболее наукоемких работ ученого, она бьет все рекорды по цитированию. Тем не менее, став хрестоматийной, эта статья ни разу не перепечатывалась автором, в частности не была включена в трехтомник избранных работ, вышедший двадцать лет спустя.

Статья состоит из общетеоретической части (стр. 74–79) и “прикладных” фрагментов, описывающих пространство (мир, среду) сказки (79–83) и художественный мир Достоевского (83–87). Попробуем проанализировать ее как литературоведческий феномен: рассмотрим понятийный аппарат статьи, ее стиль и язык, уловить подспудные течения творческого процесса, проследить судьбу публикации. В результате вскроются некоторые странности работы.

Основное внимание мы сосредоточим на концепте «внутреннего мира художественного произведения». Разрабатывающая ее первая часть имеет резкие тематические изломы. Первые две с лишним страницы (восемь абзацев) посвящены заявленной теме. Как будто закончив это обсуждение, автор обращается к проблеме пространства (в девятом абзаце), а затем времени (в десятом и одиннадцатом абзацах¹). Следующие пять абзацев посвящены разновидностям (вариантам, сторонам) миров художественных произведений [6:76–78]. «Внутренний мир» возвращается в двух дальнейших абзацах (десять строк). Девятнадцатый абзац неожиданно отведен примеру художественного времени, а два последних – снова основной теме. Однако и в рамках абзацных единств порой наблюдается стилистические неровности и смысловые разрывы.

Публикация не имеет причитающегося введения. Цель работы, постановка проблемы автором завуалированы. Кое-что можно уловить между строк: «Правда, стало уже трафаретным указывать на различие действительного факта и факта художественного <...> Различие мира действительности и мира художественного произведения осознается уже с достаточной остротой» [6:75]. Тем самым автор не претендует

¹ Этот абзац завершается указаниями на литературу по проблеме времени, в том числе и первое издание «Поэтики». Ссылки на работы, посвященные «миру произведения», статья не содержит.

на открытие Америки. Достаточно скромно звучит и заключение: «я стремился показать отдельные аспекты, которые может открыть для исследователя изучение внутреннего мира словесного произведения» [6:87].

Статья начинается с места в карьер частным утверждением – констатацией «художественной цельности» «внутреннего мира произведения» [6:74]. Этот тезис предшествует каким бы то ни было дефинициям. Не поясняется он и в последующем. И это при том, что Д.С. Лихачев в сущности ставит задачу «определить» мир художественного произведения «как предмет изучения» [6:75]. То, что о нем говорится, является не выводом из исходных положений, а дополнительным постулированием.

Работе Д.С. Лихачева свойственен определенный пафос, в ней ощущается скрытая полемика («И все это, конечно вполне правильно, но, увы, недостаточно»). Образцово академичный автор с трудом сдерживает эмоции – «Все в “розницу”, все по частям!» [6:74]. С кем же ведется дискуссия? Можно предположить, что это представители вульгарно-социологизированного литературоведения, которые озабочены только одним: «верно или неверно изображены в произведении отдельно взятые явления действительности» [6:74]. Но гораздо более жестко автор выступает против *дробящих* (анализирующих?) «целостный мир художественного произведения» [6:75]. Не исключено, что под приверженцами *исследований россытью* [6:74] подразумеваются представители структурно-семиотического направления. Для смягчения упреков Д.С. Лихачев использует известный риторический прием соединения в одном лице критикуемого и критикующего. Возникает кентаврическое «мы», обрушиваться на которое безопаснее: «Мы обычно не изучаем <...>», «в наших исследованиях <...>» [6:74]. В норме же автор предпочитает говорить от первого лица: «Приведу пример<...>» [6:78], «Я уверен в плодотворности <...> Сам я намереваюсь <...>» [6:87]. Впрочем, встречается и дрейф к нейтральному, церемониальному «мы»: «Обратимся к некоторым примерам. Прежде всего, мне бы хотелось <...>» [6:79]. Справедливости ради отметим, что автор имеет смелость выступать и с открытым забралом: «ошибка литературоведов, которые <...>» [6:75].

Строгий (местами суховатый) стиль Д.С. Лихачева не чужд метафоре. Следующие два положения автора, на наш взгляд, тропеичны: «В своем произведении писатель создает определенное пространство, в котором происходит действие», «Писатель в своем произведении творит и время, в котором протекает действие произведения» [6:76]. Конкретные механизмы «создания» не указываются. Остается также неясным, чем эти акты «творения» отличаются от создания писателем

самого произведения. К сожалению, мы не смогли найти аналогичного приведенным предложения, в котором бы утверждалось создание внутреннего мира художественного произведения и устанавливалась его связь с “формами существования”.

Остановимся на идейной составляющей работы. Прежде всего бросается в глаза, что Лихачев пользуется неустойчивой терминологией, называя мир произведения то *внутренним* (чаще всего), то *художественным* [6:87]. Это вызывает разные коннотации.

Атрибут «внутренний» противопоставляет «мир художественного произведения» и «мир действительности» («внешний мир»). Учтем, однако, что «внешнему миру», как правило, противопоставляется «внутренний мир», понимаемый как мир личности, психика. Это провоцирует вопрос о связи «внутреннего мира художественного произведения» с индивидуальным/общественным сознанием.

Признавая, что внутренний мир произведения «зависит от реальности, “отражает” мир действительности», Д.С. Лихачев уточняет: «мир художественного произведения – результат и верного отображения, и активного преобразования действительности» [6:76]. Слово «отражает» Лихачев берет в кавычки, как бы желая отстраниться от навязшего *принципа отражения*. Но акцент на «преобразовании» не проясняет ситуацию. Остается неясным, что (и как) трансформируется? Ведь художественное преобразование оставляет внешний мир нетронутым. В материал творчества – слово – преобразуется, скорее, творческая интенция автора.

Ниже Д.С. Лихачев формулирует мысль несколько иначе, говоря, что мир художественного произведения «воспроизводит действительность в некоем “сокращенном”, условном варианте» [6:79]. «Воспроизводство действительности» не намного лучше «отражения». На самом деле, художник выстраивает новый мир как бы параллельно изначальному и из иного материала. Эти миры не соприкасаются, хотя и находятся в многообразных, нелинейных взаимоотношениях. Идея же *услownости*, на наш взгляд, гораздо важнее идеи ограниченности. Тем более что, диалектически обогащая свою мысль, автор ниже утверждает: «Литература “переигрывает” действительность». В результате «мир художественного произведения в некоторых отношениях разнообразнее и богаче, чем мир действительности <...>» [6:79].

Утверждая, что «Внутренний мир художественного произведения имеет еще свои собственные взаимосвязанные закономерности, собственные измерения и собственный смысл, как система» [6:76], Д.С. Лихачев не поясняет, как связаны эти закономерности с законами реального мира? Непонятно также идет ли речь о художественных закономерностях или природных? Не правильнее ли говорить о законо-

мерностях (способах, правилах, приемах) построения текстов, а не условных миров? Далее, употребление термина «система» по отношению к весьма расплывчатому объекту похоже на реверанс в сторону модного в те годы системного подхода. Столь же произвольным образом «внутреннему миру» приписывается и «смысл».

В статье неоднократно провозглашается целостность (цельность, замкнутость) «внутреннего мира произведения словесного искусства». В чем же она состоит, не поясняется. Неясно, сказывается ли здесь влияние Бахтина? Цельность «внутреннего мира художественного произведения» не очевидна хотя бы по причине дискретности языка и текста.

Исследователь подчеркивает, что художественное произведение «отражает мир в своих творческих ракурсах» [6:75–76]. Как, однако, ракурсы, аспекты соединяются в единое целое? Ракурсы образуют некоторую множественность, а иной раз и хаотичность. Не возникает ли здесь возврата к осуждаемой «рознице»?

Рассмотрим фрагмент статьи, в котором Д.С. Лихачев обращается к рассмотрению разноликих «миров», не поясняя, впрочем, их связь с «внутренним миром».

Без предварительной мотивировки автор утверждает: «В произведении может быть и свой психологический мир: не психология отдельных действующих лиц, а общие законы психологии, подчиняющие себе всех действующих лиц, создающие “психологическую среду”, в которой разворачивается сюжет. Эти законы могут быть отличны от законов психологии, существующих в действительности» [6:76–77]. Здесь много неясностей. Во-первых, «психологический мир» определяется крайне расплывчато. Какие «общие законы психологии» могут быть для индивидуализированных образов? Скорее всего, под «законами» автор подразумевал схемы, модели поведения. С другой стороны, нарушение индивидом норм и правил не означает неподвластности его действию законов психологии.

От психологического мира автор переходит к социальному миру. По всей видимости, как синонимичные используются (в рамках одной фразы) обороты: «социальное устройство мира художественного произведения» и «социальное устройство художественного мира произведения» [6:77], хотя порядок слов отнюдь не безразличен. Устройство мира того или иного произведения может иметь социальную сторону. Но «художественный мир» произведения искусства может подчиняться только художественным законам. В конце «социального» абзаца автор употребляет еще один словесный эквивалент: «мир социальных отношений в художественном произведении» [6:77]. Очевидно, что «мир отношений» - образное выражение, означающее «множество (со-

вокупность) отношений'. Тем самым, слово «мир» здесь вообще излишне. Так или иначе, но от перестановки означающих смысловая сумма не увеличивается. В «цельности» (с учетом возможных антагонизмов) и «независимости» (например, от экономики, идеологии) «мира социальных отношений» можно сомневаться.

В следующем объемном абзаце автор рассматривает «мир истории» со «своими законами» или, как он его называет, «внутренний мир истории» [6:77]. Последняя номинация весьма сомнительна, т.к. ориентирует нас вовнутрь самой истории, а не повествований о ней. Наконец (в 15-м и 16-м абзацах), автор обращается к «нравственной стороне мира художественного произведения», используя также оборот «нравственный мир художественных произведений» [6:77].

В конечном счете, не ясно, умножается ли число художественных миров или речь идет о детализации исходного понятия. Не получается ли ненавистная автору «россыпь»?

Проблемы художественности автор касается под занавес статьи: «Художественный мир произведения объединяет идейную сторону произведения с характером его сюжета, фабулы, интриги» [6:87]. Конгломерат (механическое «объединение») литературоведческих понятий вряд ли может претендовать на статус «художественного мира». Тем более, что художественность принято противопоставлять идейности.

На вопрос, как связан внутренний мир произведения с другими характеристиками того же текста, ответ (да и то косвенный) дается одной фразой: «Исследователь внутреннего мира произведения словесного искусства рассматривает форму и содержание произведения в неразрывном единстве» [6:87], содержащей оттенок субъективности. Утверждение же *единства формы и содержания* является штампом постгегелевской эстетики.

Под конец утверждается, что внутренний мир «имеет непосредственное отношение к стилю языка произведения» [6:87]. Последняя мысль скорее запутывает существо дела. В особенности, если учесть различия между «стилем языка» (по Лихачеву) и общепринятым понятием «художественного стиля в целом» (см. примечание на стр. 87 статьи).

В результате остается непонятным, за счет чего возникает художественность «внутреннего мира». Определяется она законами внешнего мира или искусностью творца?

Заканчивая статью, посвященную *литературным* произведениям, Д.С. Лихачев осуществляет немотивированную экстраполяцию, заводит речь о «внутреннем мире памятников литературы и изобразительных искусств Древней Руси» [6:87]. Тем самым понятие «внутреннего мира», предстоящего нам «в поражающем богатстве, разнообразии <...>

картин», распространяется на область *изобразительных* искусств. Подобное расширение понятия довольно сомнительно, ибо мир картины непосредственно нам предстоит и не нуждается в мыслительном построении.

Оставив до поры высокие материи, Д.С. Лихачев обращается в статье к двум примерам. Правда, речь идет не столько о применении общей теории, сколько о приложении выработанной терминологии. Что же объединило два столь несхожих литературных образчика? Оказывается, что «внутренний мир произведений Достоевского – это мир малого сопротивления в духовной и психической области, как мир сказки – малого сопротивления материальной среды» [6:86]. Что касается сказки, то «сверхпроводимость» ее пространства может быть поставлена под сомнение, как и примат этого свойства над волшебством в ней. Анализ же мира Достоевского весьма глубок: «обособление всех частей мира и связанная с этим обособлением свобода характеризуют внутренний мир произведений Достоевского» [6:87]. В более поздней работе отмечается, что «для его <Достоевского> произведений характерно именно отсутствие или крайняя ослабленность обычных закономерностей <...>» [8:285]. Последняя мысль не вполне стыкуется с положениями анализируемой статьи.

Каково место обсуждаемой публикации в издательской судьбе Д.С. Лихачева? Статья [6] вышла на год позже первого издания «Поэтики» [5] и за три года до второго издания (1971 г.). Несложное текстологическое исследование выявляет ее роль при переработке первого издания.

Старая глава V ПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА была преобразована в последний (третий) раздел «ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО В ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ» этой же (сохранившей название) главы [7:635–647]. Вторым разделом главы V в новом издании «Поэтики» [7:630–634] стал фрагмент статьи [6:79–83], получивший название «ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО СКАЗКИ». Двум этим конкретным сегментам предпосылается небольшой общий раздел «ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО СЛОВЕСНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ» [7:629], отсутствующий в первом издании.

Первые два абзаца этой вводной части дублируют восьмой (посвященный внутреннему миру) и девятый (связанный с пространством) абзацы статьи. Из двух названных абзацев второй более органичен книжному изложению, а в статье играет вспомогательную роль. Первый из этих абзацев в статейном варианте начинается со слова «Конечно», привязывающего фразу к предыдущему изложению. Таким оборотом автор хочет смягчить предшествующую мысль об автономности

художественного мира. В книжном варианте слово «конечно» передвинуто вовнутрь предложения, в результате чего создается иллюзия самостоятельности этого абзаца, хотя адекватно понять его можно только в контексте статьи. Что водило рукой (ножницами) автора при доработке книги?

Нужно иметь в виду, что весьма небольшой главе V предшествует внушительная глава IV ПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ [7:490–629]. Ранее эту диспропорцию объясняла фраза: «Формы художественного пространства в древнерусской литературе не имеют такого разнообразия, как формы художественного времени» [5:353], которая во втором издании передвинулась вглубь раздела. Вопрос о мотивировке смены тематики от ‘времени’ к ‘пространству’ встал заново. И здесь автор, скорее всего, принял решение осуществить плавный переход с помощью *внутреннего мира художественного произведения*, который интегрирует в себе как *время*, так и *пространство*. Разумеется, в идеале разговор о *внутреннем мире* должен был бы предшествовать главам о *пространстве* и *времени* (подобно тому, как это сделано в статье). Но это означало бы слишком серьезную переработку и заставляло бы уделить этой проблеме существенно больше места, чем отведено в статье.

Обсуждаемая статья обогатила не только «Поэтику», но и книгу «ЛИТЕРАТУРА – РЕАЛЬНОСТЬ – ЛИТЕРАТУРА», а именно, главу «Небрежение словом у Достоевского». Итоговый фрагмент статьи [6:83–87] (с учетом вынужденных спрямлений в начале и конце) занял конец указанной главы [8:286–290]. В результате последние два абзаца главы неожиданно оказались посвященными стилю вообще. Но это объясняется тем, что предшествующие им два абзаца статьи, подводящие итог рассмотрению внутреннего мира [6:87], стали в данной главе ненужными.

Таким образом, две трети статьи Д.С. Лихачева разошлись по книге, “теоретическая” же часть осталась в журнальном варианте.

Проследим теперь по мере возможностей за судьбой (рецепцией) этой статьи в отечественном литературоведении.

Обстоятельный анализ идей Лихачева принадлежит В.В. Федорову: «Попытку подвести научный фундамент под бытующее в литературоведении образное определение художественного произведения как “особого мира” предпринял Д. Лихачев в статье “Внутренний мир художественного произведения”. Пафос этой статьи – в утверждении “самозаконности” изображенной в поэтическом произведении жизни». Положение об автономности поэтического произведения восходит к поэтике Аристотеля [10:4–5]. Но если «поэтический закон, по Аристотелю, противостоял закону природы как <...> как равноправный»,

то «по мысли же Д. Лихачева, поэт творит *свою* природу в пределах поэтического произведения, подчиняющуюся *своим* закономерностям» [10:6]. Толкуя Лихачева, В.В. Федоров считает, что поэтический закон «не противостоит непосредственно природному и социальному, это закон другого уровня» [10:7]. Для этих «*своих*» законов «нет (может не быть) жизненных соответствий» [10:10]. Заметим, что интерпретация Лихачева плавно переходит у В.В. Федорова в изложение собственной концепции.

Практически в полном объеме (за вычетом 2–5 и 17–19 абзацев из двадцати одного) обсуждаемая статья воспроизведена в хрестоматии [1:194–198].

В постсоветский период интерес к построениям Д.С. Лихачева заметно падает, что объясняется выдвиганием на первый план замалчиваемых ранее фигур. Ссылки на статью приобретают формальный, ритуальный характер.

Обратимся к хрестоматии [9]. Раздел III. СТРУКТУРА ПРОИЗВЕДЕНИЯ открывается Темой 13. **Читатель и “внутренний мир” литературного произведения. Художественное время, пространство, событие** [9:165–181]. Несмотря на введение в заглавие темы лихачевской конструкции, ей посвящен в хрестоматии лишь небольшой фрагмент: «...внутренний мир художественного произведения <...> не автономен. Он зависит от реальности, “отражает” мир действительности, но то преобразование этого мира, которое допускает художественное произведение, имеет целостный и целенаправленный характер» [6:76]. Это отрывок помещен в секцию **Читатель и мир героя** [9:175–176]. Ведущими авторитетами здесь выступают Бахтин, Ингарден и Яусс.

Учебное пособие [2] содержит статью «Мир произведения» (Л.В. Чернец) [2:191–202]. Среди пятнадцати позиций библиографии находится и статья [6]. Ссылка же на ее автора возникает лишь в конце изложения и ограничивается одной фразой: «Как отметил Д.С. Лихачев, обосновывая понятие “мир” (“внутренний мир”), “преобразование действительности связано с идеей произведения” (со ссылкой на [6:75]; на самом деле стр. 76 – В.К.)» [2:201]. Содержания упомянутого понятия автор не касается. «Художественный мир» Л.В. Чернец считает удачной метафорой. По ее представлению, «мир (иначе: предметный мир, предметная изобразительность) – сторона художественной формы, мысленно отграничиваемая от словесного строя» [2:192].

Понятию «мир произведения» посвящен раздел 2 главы IV учебника В.Е. Хализева [11:157–226]. В § 1. **Значение термина** он пишет: «Понятие “художественный мир произведения” (иногда именуемый

“поэтическим”, или “внутренним”) укоренено в литературоведении разных стран. У нас оно было обосновано Д.С. Лихачевым» [11:158]. В этих словах таится некая двусмысленность. Из того, что нечто *укоренено* следует, что оно *обосновано* и общепринято. Такой эрудит, как академик Лихачев, не мог не быть знаком с зарубежными достижениями. Но зачем «обосновывать» то, что уже установлено? Задача Лихачева заключалась скорее в популяризации этого термина, трансплантации его на отечественную почву. В этом плане приписывание Лихачеву «обоснования» (как Чернец, так и Хализевым) понятия небезопасно. Оно провоцирует автоматическое, некритическое употребление этого термина, подкрепленное авторитетом академика.

В пособии И.П. Карпова § 23. **Понятие о поэтической реальности** торжественно начинается первым абзацем статьи [4:57]. Однако связь с Лихачевым тут же обрывается и автор переходит к рассмотрению «поэтической реальности» по Федорову. Заканчивается параграф, в сущности, ревьюизей классика – указанием на необходимость выделения «уровня критической интерпретации» [4:59].

Без ссылок на кого бы то ни было использует понятия «художественный мир» и «художественная реальность» А.Б. Есин, посвящая им подраздел **Художественная реальность. Художественная условность** [3:11–16] раздела 1. **Художественное произведение и его свойства**. Он пишет: «По сравнению с жизнью как таковой, художественное произведение предстает условностью и потому, что его мир – это мир вымышленный» [3:12]. В то же время часть II СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ЕЕ АНАЛИЗ содержит раздел 5. **Изображенный мир**. Под этим понятием автор понимает «условно подобную реальному миру картину действительности» [3:75], т.е. все тот же «художественный мир».

Таким образом, работа Д.С. Лихачева не располагает к системному цитированию, позволяя извлекать из нее самые разнообразные фрагменты. Из нее заимствуются не мысли, а формулировки. Это не должно удивлять, ведь автор занимается не прояснением понятия, а терминологическим варьированием. В мире древних рукописей он чувствует себя куда вольготнее, чем в сфере литературоведческих абстракций.

Обсуждаемую статью Д.С. Лихачева трудно считать теоретической разработкой. Это построение носит эскизный, экспериментальный характер. В книжный вариант перешел лишь один абзац статьи, посвященный «внутреннему миру». Осталось невыясненным, является ли этот «мир» *отраженным* или *воображенным*, имеет *художественную* или *фактуальную* природу? Насколько далеко он уходит от текста, насколько близок миру читателя? В постсоветском литературоведении «внутренний мир» остается во многом иллюзорным (виртуальным)

конструктом. Осознавая слабости статьи, автор, должно быть, не хотел ее перепечатывать. Тем не менее, проведенная нами деконструкция этого понятия не подрывает авторитета его протагониста. И это нормально: нарратор мифа остается легендарной фигурой.

Литература

1. Введение в литературоведение: Хрестоматия / Под ред. П.А. Николаева. – М., 1988.
2. Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины: Учеб. пособие / Под ред. Л.В. Чернец. – М., 2000.
3. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. – М., 1999.
4. Карпов И.П. Проза Ивана Бунина. – М., 1999.
5. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – Л., 1967.
6. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // *Вопр. лит.* – 1968. – № 8. – С. 74–87.
7. Лихачев Д.С. Избранные работы: В 3 т. Т. 1. Л., 1987.
8. Лихачев Д.С. Избранные работы: В 3 т. Т. 3. Л., 1987.
9. Теоретическая поэтика: Понятия и определения: Хрестоматия для студентов / Авт.-сост. Н.Д. Тамарченко. – М., 2002.
10. Федоров В.В. О природе поэтической реальности. – М., 1984.
11. Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 1999.