

A highly ornate, symmetrical decorative frame in a light blue-grey color. It features intricate scrollwork, floral motifs, and a central pointed top and bottom. The frame encloses the text on the page.

О.Г.ПОСТНОВ

ЭСЭПЕТИКА

И.А.ЮНЧАРОВА

Ланне Зиганьевне Кануновой

с любовью и признатель-
ностью и искренним
чувством

от автора.

22.09.92.

О. Постникова —

БИБЛИОТЕКА
КАНУНОВОЙ ФАИНЫ ЗИНОВЬЕВНЫ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ

О.Г. ПОСТНОВ

ЭСТЕТИКА
И.А. ГОНЧАРОВА

Ответственный редактор
доктор филологических наук В.Г. Одинокоев

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
согласно проекту 96-04-16221*



4-980013

НОВОСИБИРСК
"НАУКА"
СИБИРСКОЕ ПРЕДПРИЯТИЕ РАН
1997

ББК 83.3(0)5
П61
УДК 82.01

Р е ц е н з е н т ы

доктора филологических наук *Ю.В. Шатин, В.И. Тюпа*

Утверждено к печати
Институтом филологии СО РАН

Постнов О.Г.

П61 Эстетика И.А. Гончарова. — Новосибирск: "Наука". Сибирское издательско-полиграфическое и книготорговое предприятие РАН, 1997. — 240 с.
ISBN 5—02—031037—9.

Монография посвящена исследованию философско-эстетических взглядов великого русского романиста на протяжении всего его творчества. Система эстетических представлений Гончарова соотнесена с другими уровнями его творческого сознания, с его мирозерцанием, а также с результатами его конкретной художественной практики. Намечена типология философско-эстетических представлений писателя, их место в литературном и общекультурном процессе XIX в.

Книга рассчитана на специалистов в области литературоведения и истории эстетической мысли.

П $\frac{4603020101-002}{042(02)-97}$ 1997 II полугодие ББК 83.3(0)5

ISBN 5—02—031037—9

© О.Г. Постнов, 1997

Введение

ПРОБЛЕМЫ МЕТОДА

Эстетика есть философская дисциплина, трактующая вопросы, связанные с законами существования, осознания и воплощения прекрасного¹. Однако, ставя перед собой задачу воссоздать эстетические представления того или иного писателя, исследователь неизбежно оказывается в сложной ситуации². Во-первых, эти представления далеко не всегда образуют завершенную, сбалансированную, логически цельную систему, как то имеет место в случае с эстетическими построениями философов либо теоретиков искусства. Во-вторых, объектом исследования становится (или должно становиться) все творчество писателя целиком, ибо зачастую его художественная практика предваряет его теорию, а теория, в свою очередь, дополняет и изменяет практику. В единстве творческого акта эта взаимозависимость реализуется в полной мере. И потому от исследователя требуется немалая осторожность, можно даже сказать деликатность, при проведении анализа творческого наследия писа-

теля с этой точки зрения. Понятно само собой, что необходима и продуманная методология.

Ни для кого не секрет, что отечественное литературоведение в том виде, как оно сложилось в весьма узких рамках господствовавшей много десятилетий в нашей стране идеологии, ориентировано главным образом на позитивистскую парадигму представлений и научных норм. Это отражено и в терминологическом аппарате, которым мы располагаем. Не случайны поэтому черты сходства в подходе к личности позитивистской социологии и нашей дисциплины. Со времен критики Спенсера Эмилем Дюркгеймом³ в социологии устоялись взгляды на человека как на *homo duplex*, двойное существо, сочетающее в себе черты двух реальностей: внешней (например, социальной) и внутренней (например, экзистенциальной). В подтверждение стойкости таких представлений в гуманитарных науках укажем на весьма показательную полемику по вопросу о значении терминов “личность” и “индивидуальность” на страницах журнала “Одиссей”⁴, в ходе которой, хотя и усложняется система взаимодействий этих двух начал, однако отнюдь не происходит отказ от них. Той же дуальности подчинено и осмысление личности писателя. Мы выделяем такие понятия, как писательская индивидуальность, с одной стороны, и литературный процесс — с другой. Причем очевидно, что последний должен быть в какой-то мере воплощен в сознании писателя так точно, как, по Дюркгейму, социальная действительность воплощена в сознании захваченной ею личности. Само собой разумеется, что термин “литературный процесс” может быть удобно заменен такими

категориями, как “культура“, “парадигма“ или “традиция“. Конечно, нет причин отказываться вдруг от рассматриваемой схемы, необходимо лишь осознание ее. Это поможет нам уберечься от абсолютизации тех категорий, на которых покоится любой филологический дискурс, а заодно и провести хотя бы отчасти то “очищение словесной ситуации“, которое в качестве теоретика искусства не без оснований рекомендовал Поль Валери⁵.

Это тем более необходимо, что основной блок работ, посвященных писательской эстетике, появился в отечественной науке о литературе в 1960—1970-е гг., в период, когда методологическая база подобных исследований не могла быть предметом свободной дискуссии. Между тем в рамках академической дисциплины и предполагаемой ею научной добросовестности эти труды все же не должны быть обойдены молчанием, особенно потому, что последующие десятилетия ничего (или почти ничего) не прибавили в смысле формирования методологии этой отрасли литературоведения, в то время как труды тех лет если и не образуют собой прочно сложившейся научной традиции, то, во всяком случае, обладают немалым числом сходных черт, заслуживающих внимания и обсуждения.

К таким чертам в первую очередь следует отнести общность в понимании исходной проблемы, стоящей перед исследователями. Так, Е.Н. Купреянова в работе “Эстетика Л.Н. Толстого“ пишет: “Эстетика художника далеко не всегда оформляется в философскую теорию, но всегда и прежде всего реализуется в творческой практике художника, будучи постоянной и раз-

вивающейся структурой его мышления, т.е. присутствующего ему способа видения и осмысления мира⁶. Еще определеннее с методологической точки зрения выражается Н.В. Кашина, автор исследования “Эстетика Ф.М. Достоевского”: “...художник, как правило, не создает эстетики как системы теоретических положений, объединенных по единому принципу⁷, а потому “методология исследования философских воззрений писателя и, в частности, его эстетических взглядов, тяготеет к широкому привлечению в качестве объекта материала творчества⁸. Ту же мысль о необходимости расширения объекта исследования в трудах подобного рода высказывает и К.Н. Ломунов, замечая, что “эстетические взгляды людей искусства и их художественное творчество неразрывно связаны и взаимодействуют между собою⁹. Сходные высказывания можно найти в работах В.Ф. Асмуса, Г.М. Фридендера, Г.К. Щенникова и др.¹⁰ Однако — и это следует подчеркнуть — конкретные пути решения этой проблемы у разных исследователей далеко не одинаковы. Так, К.Н. Ломунов, отметив, что у исследуемого им автора “концепция искусства неотделима от его концепции действительности¹¹, воссоздает в дальнейшем динамику эстетических представлений Л.Н. Толстого в связи с изменением его мировоззренческих установок. Предметом исследования становятся глобальные вопросы философии и эстетики, поставленные Толстым в его теоретических работах. Что же касается собственно художественного творчества, то К.Н. Ломунов обращается к нему лишь в тех случаях, когда могут быть привлечены взгляды и оценочные высказывания самого

Толстого о своих произведениях. Ученый, таким образом, старается не выходить за рамки теоретизирующей мысли писателя; это, разумеется, сужает объект исследования и несколько упрощает задачу, из чего, впрочем, отнюдь не следует, что подобный подход не имеет права на жизнь.

В том же направлении, хотя несколько иначе, действует и Н.В. Кашина. Как и К.Н. Ломунов, она стремится показать последовательность развития эстетических взглядов изучаемого автора, специально оговаривая в предисловии, что “эстетические воззрения Достоевского в работе рассматриваются в их общественно-исторической детерминированности и в связи с эволюцией мировоззрения писателя”¹². Однако в дальнейшем исследователь тяготеет к организации материала в соответствии с традиционными вопросами “малой” эстетики, такими как правда в искусстве, эстетический идеал, принципы типизации, проблема взаимодействия искусства и общества и т.п., что в плане изложения неизбежно ведет к нарушению хронологической последовательности в разбираемых статьях и высказываниях Достоевского. Опять же следует отметить, что такое нарушение вполне допустимо и даже может быть необходимо, и, например, Е.Н. Купреянова специально оговаривает его как принцип использования материала в своей работе¹³. Что же касается Н.В. Кашиной, то она, как и К.Н. Ломунов, ограничивается в отборе материала теоретическими высказываниями писателя, лишь очень редко привлекая его художественное творчество в качестве иллюстрации к некоторым положениям воссоздаваемой ею эстетики Достоевского.

В итоге эстетика писателя предстает в виде некоей законченной, замкнутой в себе структуры, системы представлений, лишенной развития и динамической взаимосвязи с процессом творчества Достоевского, это жертва, на которую исследователь идет сознательно именно ввиду разрозненности первичного материала — случайных высказываний или заметок писателя, имеющих отношение к проблемам эстетики.

Иначе обстоит дело в труде В.Ф. Асмуса “Мировоззрение и эстетика Л.Н. Толстого”. Предварительно охарактеризовав политические, экономические, религиозные, философские взгляды писателя и обращаясь вслед за тем к его эстетическим представлениям, ученый делает вывод, что существующее мнение, “будто эстетические взгляды Толстого всецело определяются моральным учением Толстого, справедливо лишь отчасти”¹⁴. На самом деле “главная мысль эстетики Толстого не связана необходимо с содержанием религиозно-моральной доктрины самого Толстого”¹⁵, и в принципе “в эстетических высказываниях Толстого нетрудно отделить то, что представляет результат моральных позиций и предрассудков Толстого, от того, что открылось Толстому в результате пристального внимания к фактам самого искусства и в первую очередь — к собственному способу видения реальности и способу ее изображения”¹⁶. Здесь, таким образом, как бы ставится задача прочтения произведений писателя через призму его эстетики.

Именно такое прочтение и предпринимает в своем труде Е.Н. Купреянова. В результате ей удается привлечь наряду с теоретическими построениями Толстого широкий пласт его художе-

ственных текстов и, основываясь на определенных закономерностях в его эстетических представлениях (в начале работы она исследует истоки эстетики писателя), провести сопоставительный анализ разных уровней творческого сознания Толстого. Характерно, что специфика художественного творчества по сравнению с другими формами мировосприятия оговаривается Е.Н. Купреяновой в ее труде, хотя она и отстаивает, вряд ли осознавая философские корни своих взглядов, все ту же теорию о гносеологической природе художественного творчества, которая восходит еще к Баумгартену и Гегелю, а в отечественной эстетической мысли — к известной формуле Белинского. Именно и обыгрывая эту формулу, исследовательница пишет: "...поскольку искусство есть мышление, оно оперирует символами-понятиями не в меньшей мере, чем всякое другое мышление. Но в отличие от практического и теоретического мышления, отражающих общие связи и свойства вещей через соотнесенность понятий, в художественном мышлении соотносятся друг с другом не понятия, а образы, являющиеся одновременно отражением и внешнего мира и его субъективной оценки, во взаимодействии которых и дана только человеку реальность"¹⁷. Но подобное понимание творческого акта как синтетического единства субъективного и объективного *познания* действительности логически приводит Е.Н. Купреянову и к следующему постулату, заводящему все ее рассуждение в догматический тупик: "...когда эстетические идеи отрываются от их собственного предмета и накладываются на то, что составляет предметы других форм общественного сознания...

вступает в действие теория противоречия между методом и мировоззрением художника. Утверждая возможность подобного противоречия, мы отступаем от основного, краеугольного положения марксистской эстетики, от признания решающей роли идейного фактора художественного творчества. Допуская возможность противоречия между методом и мировоззрением, мы превращаем художественный метод в некую автономную по отношению к мировоззрению мистическую силу, действующую вопреки тем идейным задачам и целям, которые ставит перед собой художник¹⁸. Другими словами, из единого, целокупного по своей сути художественного освоения действительности не могут быть исключены ни политические, ни философские, ни религиозные воззрения познающего, что, как легко увидеть, отчасти расходится с приведенной выше точкой зрения В.Ф. Асмуса и даже со всей методологией его работы: отрывая эстетику от мировоззрения, исследователь неизбежно должен был бы утверждать — прямо он этого не делает — автономность художественного творчества от других форм познания действительности. А это было бы, по меньшей мере, небезопасно. Ведь подобное утверждение могло далеко завести исследователя (решишь он следовать логике) и прежде всего потребовать от него признания за художественным творчеством особого статуса, суть и функции которого, конечно, никак не могут быть сведены к одному лишь познанию — пусть даже речь идет об *особой* форме познания.

Именно здесь догматическая схема, более или менее явно присутствующая во всех рассматриваемых построениях, оказывается особенно не-

уместной. Ведь, с одной стороны, требуется признать подчиненность художника тому или иному господствующему творческому методу — в противном случае становится невозможен независимый от воли отдельных индивидов литературный процесс, с другой — необходима и личная творческая свобода создателя, без которой, как прозорливо заметил еще Писарев, художника никак нельзя привлечь к ответу за его творчество.

Разумеется, на заднем плане этих, по существу схоластических, противоречий стоит еще один догмат или “краеугольный камень”, также готовый дать трещину: речь идет о проблеме сознательного-бессознательного начал в деятельности человека. И, нужно заметить, что даже признавая “решающую роль идейного фактора” в художественном творчестве, теоретики искусства тех лет не могли отказаться от признания элементов бессознательного, в различных формах дающего себя знать в любом творческом процессе¹⁹.

Бессознательное в искусстве (особенно в теории искусства) и впрямь представляет собой очень нелегкую проблему, далекую от однозначных решений. Но сейчас вряд ли кто-либо всерьез возьмется умалять его роль. Именно благодаря ему, в первую очередь, и возможен весьма существенный разрыв между тем, что пишет художник, и тем, что он думает о написанном, а также о предмете описания. Тот же Лев Толстой в образе живописца Михайлова (“Анна Каренина”, ч. 5, гл. X—XIII) с поразительной точностью показал весь клубок противоречий в мыслях и чувствах творца в связи с восприятием им своего творения. М.М. Бахтин, как известно, сде-

лал это противоречие одной из основ своей концепции творчества. “Когда автор творил, — пишет исследователь, — он переживал только своего героя и в его образ вложил все свое принципиально творческое отношение к нему; когда же он в своей авторской исповеди, как Гоголь и Гончаров, начинает говорить о героях, он высказывает свое настоящее отношение к ним, уже созданным и определенным, передает то впечатление, которое они производят на него теперь как художественные образы, и то отношение, которое он имеет к ним как к живым определенным людям с точки зрения общественной, моральной и проч.; они уже стали независимы от него, и он сам, активный творец их, стал также независим от себя — человек, критик, психолог и моралист”²⁰. И в самом деле, рассматривая писателя в качестве “активного творца”, творящего художественное произведение, не следует забывать, что в данный момент сознание его работает *принципиально иным* образом по сравнению с той ситуацией, когда перед нами тот же писатель, но в роли теоретика, критика, философа. Следовательно, и принципиально иными будут результаты его деятельности.

Но вся сложность — и это тоже приходится учитывать — заключается в том, что сколько бы человек от себя ни отчуждался, сколько бы ни становился “независим от себя”, всегда действует в нем и обратный, собирательный процесс, так что мы имеем право говорить о единстве творческой личности как о таком динамическом процессе, в котором противоположные полюса активно взаимодействуют, а не исключают друг друга. Именно это обстоятельство и делает лич-

ность принципиально открытой, незавершенной. Признание ее двойственности — действительно краеугольный камень методологии, ориентированной на интерпретацию творческого процесса, общественного или индивидуального. Поэтому важно уловить и показать, каким образом воплощаются в художественном тексте первичные творческие, мировоззренческие, эстетические установки писателя и как вслед за тем меняются эти установки в связи с осмыслением самим автором собственного, уже готового произведения. Столкновение и взаимодействие “творца” с “критиком” и “мыслителем” как раз и есть тот процесс, в результате которого оформляется система эстетических воззрений данного писателя (общественно-культурные истоки этих воззрений, разумеется, зависят от иных, конкретно-исторических факторов). Что касается отношения писателя к чужому творчеству — по крайней мере в период его собственной активной писательской деятельности, — то это отношение представляется нам хотя и весьма важным (показательным), но менее решающим, вторичным. Тем не менее этот вопрос тоже не следует упускать из виду.

Итак, задача настоящей работы заключается в исследовании взаимодействия между эстетикой И.А. Гончарова и его художественным творчеством; мы будем стремиться рассмотреть каждый новый этап его творческой эволюции как результат осмысления предыдущего и, соответственно, как попытку решить проблемы, этим осмыслением вскрытые. Это, однако, потребует от нас нескольких предварительных шагов, столь же необходимых, сколь и неизбежных.

Прежде всего, в первой главе нашей работы мы сделаем критический обзор литературы о Гончарове, наметив основные этапы изучения его творчества в отечественной (и отчасти зарубежной) литературоведческой традиции. Результаты этого изучения, разумеется, будут интерпретированы нами под углом зрения наших собственных интересов. Вторая глава целиком посвящена выяснению идейно-исторических истоков эстетики и философии Гончарова. И хотя мы будем привлекать в качестве объекта исследования материал, необходимый в данный момент для уяснения того или иного положения эстетики Гончарова как целостной системы, все же главный упор будет сделан на рассмотрении ранних этапов творчества писателя, в том числе и тех, которые предшествовали периоду, когда он, по его словам, "стал писать для печати".

Лишь в третьей главе мы перейдем непосредственно к блоку вопросов, поставленных Гончаровым в связи с осмыслением им особенностей собственного творческого процесса, и здесь проследим в хронологическом порядке эволюцию ряда эстетических принципов писателя по мере воплощения их в художественных текстах. Будет рассмотрена теория типизации у Гончарова и ее значение для его творчества.

Наконец, четвертая глава посвящена феномену "Обрыва", произведения, поставившего своей идейной установкой под угрозу всю эстетическую систему взглядов писателя, результатом чего явился процесс переосмысления Гончаровым ряда фундаментальных принципов собственной эстетики. Будет предпринята попытка исследо-

вать сложное переплетение политических, философских, религиозных и эстетических идеалов в творческом сознании Гончарова в период его работы над своим последним романом.

В заключение повторим еще раз уже сказанное: творчество есть специфическая форма состояния человеческого сознания, и в качестве такового оно захватывает человека целиком, основывается на интимнейших его переживаниях и стремится подчинить себе все уровни его сознания, включая и бессознательную деятельность. Его главная черта — тотальность проявления. Творческая одержимость хорошо известна, и в ней-то и заключается секрет истинного творчества. По своей природе творческий акт, вероятно, ближе к аффекту, нежели к процессу познания и в своем чистом виде противится любой форме рефлексии; составляющие его элементы находятся в нерасторжимом единстве и не поддаются описанию. Но, когда он завершен или приостановлен, единство распадается и делается доступным познанию. Именно поэтому социально значимая часть творчества — не оно само как такое, а его продукт, например, текст как литературный факт. Таким образом, становясь в позицию самонаблюдателя, критика, исследователя собственных произведений, писатель на время отстраняется от себя как *творца* и уже в совершенно иной форме пытается воплотить (отразить, познать) результаты своего творчества. Однако, в свою очередь, и это отстранение не проходит для него даром. В тот миг, когда он опять берется за перо и вновь становится писателем, творчество вновь захватывает его целиком, *вме-*

сте с результатами этих новых его раздумий над собственным творчеством. Таким образом, цель нашей работы в наиболее общем виде — показать процесс взаимодействия разных форм творческого сознания И.А. Гончарова на его пути к синтетическому единству завершённого целостного произведения.

Оглавление

<i>Введение. Проблемы метода</i>	3
<i>Глава первая. Постижение И.А. Гончарова: наука и критика</i>	17
<i>Глава вторая. Формирование эстетических взглядов И.А.Гончарова</i>	57
<i>Глава третья. Теория типизации И.А.Гонча- рова как основа его эстетики. Образ и тип</i>	103
<i>Глава четвертая. Трансформация эстетичес- ких воззрений И.А.Гончарова. Образ и идеал</i>	162
<i>Заключение</i>	199
<i>Примечания</i>	208
<i>Архивные источники и литература</i>	224
<i>Указатель имен</i>	233
<i>Summary</i>	238