



© 2025. *Татьяна Касаткина*

Авторские теории творчества: Введение

Информация об авторе: Татьяна Александровна Касаткина, доктор филологических наук, главный научный сотрудник, зав. научно-исследовательским центром «Ф.М. Достоевский и мировая культура», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0002-0875-067X>

E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

Аннотация: Во введении говорится о том, почему для адекватного подхода к художественному произведению необходимо знать авторскую теорию творчества. Почему нужно не просто учитывать ее — но именно на ней основывать и ею поверять интерпретацию произведения в том случае, если мы хотим понять то, что в нем сказано, а не просто пробудить в себе цепь личных ассоциаций, для которых что-то в тексте послужило не более чем спусковым крючком (триггером). А также о том, что практически все авторские теории творчества основываются на идее действенности искусства в жизни, в то время, как большинство теорий, созданных внешним взглядом, говорят либо о влиянии жизни на искусство, либо вообще выделяют искусство в отдельную, самодовлеющую и замкнутую в себе область, развивающуюся по своим законам, подлежащую исследованию именно в этом изолированном состоянии.

Ключевые слова: авторская теория творчества, имплицитная теория произведения, общая теория литературы, отношение литературы к жизни, литература и история.

Для цитирования: Касаткина Т.А. Авторские теории творчества: Введение // Авторские теории творчества / под ред. Т.А. Касаткиной. М.: ИМЛИ РАН, 2025. С. 9–33. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0779-3-9-33>

© 2025. Tatiana A. Kasatkina

Authorial Theories of Art: Introduction

Information about the author: Tatiana A. Kasatkina, DSc in Philology, Director of Research, Head of the Research Centre “Dostoevsky and World Culture,” A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0002-0875-067X>

E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

Abstract: The introduction describes why it is necessary to know the author's theory of art in order to adequately approach a work of fiction and why it is required not only to take it into account, but also to base our interpretation on it, if we want to understand what the text says, and not just to awaken in ourselves a chain of personal associations for which details in the text served as nothing more than a trigger. Furthermore, the paper addresses the fact that almost all of the author's theories of art are based on the idea of the effectiveness of art in life, while most theories created by an external view concentrate either on the influence of life on art, or single out art as a separate, self-contained field, developing a theory according to its own laws, to be studied in this isolated state.

Keywords: authorial theory of art, implicit theory of an artwork, generic literary theory, relation between literature and life, literature and history.

For citation: Kasatkina, T.A. “Authorial Theories of Art: Introduction.” Kasatkina, T.A., editor. *Authorial Theories of Art*. Moscow, IWL RAS Publ., 2025, pp. 9–33. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0779-3-9-33>

Коллективный труд «Авторские теории творчества» представляет ряд описаний теорий творчества, которыми руководствовались, которые осознавали по ходу творчества, которые в том или ином виде эксплицировали для читателя и которые воплотили в творения и хотя бы отчасти проговорили или оставили возможность реконструировать стороннему взгляду сами творцы. Методологически эти теории творчества восстанавливаются в связном виде путем глубокого погружения исследователя в весь корпус сохранившихся текстов исследуемого автора, поскольку очень важными и определяющими зачастую оказываются высказывания, которые могут на неискушенный взгляд совсем не относиться ни к каким авторским «теориям», которые говорят словно совсем о другом — но вскрывают при этом сердцевину ав-

торского мировидения и мироотношения — и, соответственно, главные принципы его творчества. Основным положением является представление о том, что теория любого творения содержится в полноте в нем самом (и содержится в полноте *только* в нем самом) — и, кроме как из него, ниоткуда не может быть извлечена, о чем говорят и поэты («Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным» [Пушкин, 1936–1938, т. 6, с. 96]), и философы («Понять — это значит найти его <понимаемого> собственную меру и мерить его этой мерой (а не чуждой ему)» [Бахтин, 2010, с. 609]).

Произведение, прочитываемое и анализируемое на основании наложенных на него волей исследователя, внешних ему, экстраполированных на него принципов, остается непрочитанным и непонятым, хотя внешним образом такой анализ может выглядеть весьма продуктивным и смыслопорождающим. Проблема здесь в том, что он будет именно *смыслопорождающим*, а не открывающим смыслы текста. Если мы не основываемся на имплицитной теории текста — возникает та самая возможность бесконечного числа неверифицируемых (и нефальсифицируемых) интерпретаций, под тенью которой существует наука о литературе уже с середины прошлого века.

Автор всегда заботится о том, чтобы быть понятым. Во всяком случае — всегда, за исключением тех течений литературы и индивидуальных творцов XX века, которые декларируют свою незаинтересованность в читательском понимании и прямо рассматривают свой текст как то, что лишь *пробуждает* в читателе *его собственные* ассоциации. Заметим, что искусство в принципе работает именно через пробуждение чувства и ассоциаций в читателе — но великий художник так выстраивает свой текст, что он вызывает (при достаточном читательском внимании и/или захваченности) именно те колебания душевных волн, которые были испытаны писателем, открывает именно те смыслы, которые — пусть не артикулируемые — возбудили его энтузиазм. Так передается чувство в отсутствие его источника, так передается опыт (а не знание!) не испытывавшим такого опыта до обращения к тексту. Тонко почувствовав это, так, возмущаясь, описывает воздействие искусства герой Л.Н. Толстого: «Что такое музыка? Что она делает? И зачем она делает то, что она делает? Говорят, музыка действует возвышающим душу образом, — вздор, неправда! Она действует, страшно действует, я говорю про себя, но вовсе не возвышающим душу образом. Как вам сказать? *Музыка заставляет меня забывать себя, мое истинное положение, она переносит меня в какое-то другое, не свое положение:* мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, чего я, собственно, не чувствую, что я понимаю то, чего не понимаю, что могу то, чего

не могу. Я объясняю это тем, что музыка действует, как зевота, как смех: мне спать не хочется, но я зеваю, глядя на зевающего, смеяться не о чем, но я смеюсь, слыша смеющегося. *Она, музыка, сразу, непосредственно переносит меня в то душевное состояние, в котором находился тот, кто писал музыку.* <...> На меня, по крайней мере, вещь эта подействовала ужасно; мне как будто открылись совсем новые, казалось мне, чувства, новые возможности, о которых я не знал до сих пор. Да вот как, совсем не так, как я прежде думал и жил, а вот как, как будто говорилось мне в душе. *Что такое было то новое, что я узнал, я не мог себе дать отчета*, но сознание этого *нового состояния* было очень радостно» [Толстой, 1975, т. 10, с. 235–236]¹. В случае же идеи автора, что под воздействием искусства должны проявиться *собственные* чувства читателя, произведение начинает играть роль камня, выбивающего из зрителя или читателя лишь уже свойственные, присущие ему чувства, возможно, скрытые под поверхностью повседневного — но не так уж глубоко запрятанные. Впрочем, я бы считала, что в случае прямо «провокативного» искусства (типа выставления художницей своего тела и объявления о возможности для зрителей обходиться с ним любым способом в течении 6 часов (Марина Абрамович, «Ритм 0», 1974, Неаполь)) художественным произведением надо считать не только провокацию автора — но и спровоцированную реакцию зрителя, оказывающегося в этом случае внутри художественного произведения, его героем — и тогда оно, зафиксированное как событие взаимодействия, вполне впишется в общий эйдос произведения искусства всех времен.

Но последние два века исследователь слишком часто подходит к тексту со своей собственной или — что еще проблематичнее — с заимствованной у другого исследователя теорией творчества и методологией исследования. Самое печальное происходит тогда, когда извлеченная из головы исследователя теория прилагается ко всем художественным текстам, с которыми исследователь взаимодействует, *стирая* в них существенное и выводя на первый план «совпадающее» второстепенное. Несколько более полезные исследования создаются, когда теория творчества извлекается из головы находившегося в непосредственной временной близости к творцу философа/теоретика искусства, излагавшего свои мысли дискурсивно и потому вятно для исследователя. Но и тогда, в случае ее некритичного навязывания художественному произведению и его автору, в случае абсолютизации *совпадений* там, где наличествуют лишь *сходства*, происходит, вме-

¹ В цитатах курсив и полужирный курсив — выделено мной, полужирный — выделено цитируемым автором. — Т.К.

сто анализа, разрушение целостной эйдетической структуры произведения (образно говоря, исследователь режет своим скальпелем не по линиям органов данного тела, но по схеме, не опознавая и разрушая структуры там, где они не совпадают со схемой, прирезая одному органу, отрезая от другого).

Дело в том, что эти сходства могут быть самыми поверхностными — а обладающее поверхностным сходством, совпадающее *на определенном уровне* (да даже доказанное заимствование на глубинном уровне) может радикально отличаться по смыслу и интенциям, будучи встроенным в иной контекст, может обретать противоположное значение, или даже значение, вообще не соотносимое с исходным. Поэтому филологам хорошо было бы, наконец, освоить и усвоить относительно текстов положение, уже принятое лучшими из культурологов относительно культур: «<...> культурное заимствование **всегда** отвечает **внутренней потребности** и на самом деле **трансформирует** объект, взятый из другой культуры» [Шайд, 2006, с. 28].

Эти сходства могут существовать только в голове воспринимающего — а иногда это сходства, существовавшие лишь в голове критика, современного авторам, и тогда же навязанные им художественным произведениям — и с благодарностью принятые читательской массой, которая была признательна за любую путеводную нить, даже если та совершенно не соответствовала структуре лабиринта: она все же позволяла остановиться по прочтении хоть на какой-то структуре и выражаемой ею мысли. А для большей части читателей — чем проще была мысль и чем прямее ложилась нить, тем с большим восторгом они их принимали за окончательное разрешение загадки текста. Таковы были взаимоотношения Белинского с современной ему русской литературой и ее читателями.

И эти поверхностные или существующие только в голове воспринимающего сходства довольно радикально порой закрывают возможности адекватной интерпретации, уничтожая потребность и желание искать дальше, создавая иллюзию понятности.

Именно местонахождение теории в самом тексте (и соответствующая этому факту исследовательская позиция) позволяет ее реконструировать, проводя постоянное соотнесение с прямыми высказываниями автора, иногда на первый и даже десятый взгляды очень далекими от эстетических деклараций, но выражающими существо мировидения творца, и потому позволяющими понять как внутренние цели, так и методы его творчества.

Замечу, что в этом труде ни в коем случае не предполагается рассматривать писателя **в роли** теоретика и критика (как это происходит

в хрестоматиях типа «Писатели о литературе»), что подразумевало бы некую дискретность деятельности человека из разных «ролей». Речь здесь идет *о внутренней установке творца*, о том, что для того, чтобы делать — нужно знать, что делаешь, и тот, кто делает, знает о своем делании и его принципах больше, чем тот, кто смотрит и пытается описать (и тем более кодифицировать) извне². Даже если тот, кто делает, не способен (или не считает нужным) выражать свое знание в прямых словах, это внутреннее знание содержится в самом созданном при его посредстве произведении. Поэтому художник учится у художника, а не у критика, и теоретика тоже продуктивно было бы учиться теории творчества именно у того художника, которого он исследует.

Вот, например, как видит соотношение теории писателя и теории критика В.Ф. Одоевский: «Каждый художник имеет свою особую теорию; он не думает об ней, создавая; но мысли его сами подчиняются однажды принятым формам. Критика должна быть основана на одной общей теории; *частные мнения каждого художника входят в нее, как переменные количества в общую алгебраическую формулу*» [Одоевский, 1982, с. 30] — то есть, с его точки зрения, общая теория может быть выведена как раз через полноценную, не редуцирующую *интеграцию* частных писательских теорий. Ну, или теоретик должен обладать способностью взять идеальную теорию прямо из мира идей Платона — но доказательством ее адекватности будет все равно то, что *все* частные теории станут ее конкретными выражениями. Более того — и взять-то эту идеальную теорию критик / теоретик может, только *прозрев* ее сквозь одну из частных теорий художников, поскольку др.-греч. θεωρία — это, прежде всего, смотрение на зрелище, созерцание священного зрелища (суть которого и есть видение бесплотного общего и единого сквозь воплощенное частное и разделенное); а θεωρός — зритель или посол на священных зрелищах, пилигрим, богомолец.

Есть прекрасная фраза неизвестного мудреца, многократно повторенная в разных культурах и временах: «Материал учит мастера», что подразумевает: мастер извлекает метод работы с материалом из самого материала, он ищет метод, который позволит ему проявить материал,

² В предисловии к своей трагедии «Береника» Жан Расин цитирует некоего музыканта, который «говорил македонскому царю Филиппу, утверждавшему, что какая-то из его песен не отвечает правилам: “Да не допустят боги тебя, государь, впасть в такую беду, что тебе пришлось бы разбираться в этих вещах лучше, чем мне”» [Расин, 1977, с. 130].

все заложенные в нем потенции, которые в полноте он, возможно, сам осмыслит только по ходу их проявления. Заметим, материал учит именно и только *мастера* — потому что не достигшего мастерства можно отличить как раз по тому, что он не умеет учиться у материала и стремится навязать материалу внешние ему оформляющие структуры, *привнести мысль извне*. Из фразы этой, кстати, очевидно, насколько бессмысленно учиться у мастера не чуткому взаимодействию с материалом, понятому как метод, — а конкретным методикам. Метод мастера возник через взаимодействие с материалом, а попытка его копировать и им работать с другим материалом всегда будет насилием над материалом и проявлением «немастерства» творца или исследователя.

Однако сейчас теоретик в большинстве случаев учится у теоретика, поскольку почти общепринят сегодня взгляд на теорию, при котором теория начинается с того, что выделяет для себя отдельную область для ее систематизации: в случае теории литературы — это вопрос о движении литературных форм во времени, потому что на остальные вопросы, которыми занята литература, претендует еще немало научных областей и их теорий. Автор же, как правило, не сводит свои высказывания о литературе к вопросам формы, ее новизны и своей собственной включенности в те или иные ряды и линии литературного развития (скажем прямо: если это сколько-нибудь и интересует автора, о котором вообще стоит говорить, то в третью или четвертую очередь³). Форма для него — средство⁴, в то время как литературовед

³ Что касается движения форм внутри узко понятого пространства литературы, В.Ф. Одоевский сказал следующее: «Большая часть комиков пишут оттого, что Аристофан, Шекспир и Мольер писали до них. Хорошие комики пишут оттого, что в человеке находят смешное и отвратительное» [Одоевский, 1982, с. 30]. То есть — литературой как тем, что продолжает «литературную традицию», заняты не поэты, а подражатели, имитаторы (в крайнем случае — ремесленники) от литературы, те, кто выбрал себе «такую профессию». Поэты, то есть — по-гречески — творцы, заняты чем-то совсем другим, в совсем другом масштабе — но почему-то изучать их при этом будут так, как изучать имеет смысл только подражателей.

⁴ В этом смысле интересно для анализа письмо, которое 20 января 1872 года Достоевский написал В.Д. Оболенской, выразившей желание переделать роман «Преступление и наказание» для театра: «Благодарю Вас очень за внимание к моему роману: я всегда сумею оценить искренний отзыв, как Ваш, и Ваши похвалы мне весьма лестны. Для таких-то отзывов и живешь и пишешь, тогда как в нашем литературном мире всё, напротив, так условно, так двусмыс-

в такого рода теоретических изысканиях ставит ее себе целью, акцентируя внимание на «как», а не на «что», что вполне справедливо, если мы считаем искусство формой донесения смыслов по преимуществу, а сами смыслы уже относим в ведение других областей знания. Но даже если мы смотрим на дело так, оценить достоинства формы невозможно без учета того, что именно она должна доносить. На мой взгляд, принципиальная разница между теорией литературоведа и автора возникает в тот момент, когда литературоведа перестает интересовать *функциональность* формы, или, вернее, ее функциональность как бы замыкается для него сама на себе, — потому что автора именно функциональность, и именно в аспекте связи с читателем и максимально точной⁵ передачи жизненно важного содержания, не перестает интересоваться ни на минуту.

Вычленение искусства из жизни как чего-то замкнутого в себе, с жизнью не связанного ни по происхождению, ни по интенциям — это,

ленно и со складкой, а стало быть, всё так скучно и официально, особенно похвалы и лестные отзывы. Насчет же Вашего намерения извлечь из моего романа драму, то, конечно, я вполне согласен, да и за правило взял никогда таким попыткам не мешать; но не могу не заметить Вам, что почти всегда подобные попытки не удавались, по крайней мере вполне.

Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме.

Другое дело, если Вы как можно более переделаете и измените роман, сохранив от него лишь один какой-нибудь эпизод, для переработки в драму, или, **взяв первоначальную мысль, совершенно измените сюжет?**.. И, однако же, отнюдь прошу не принимать моих слов за отсоветование. Повторяю, я совершенно сочувствую Вашему намерению, а Ваше желание непременно довести дело до конца мне чрезвычайно лестно...» [Достоевский, 1972–1990, т. 29, с. 225]. Достоевский здесь, с одной стороны, тесно связывает поэтическую мысль со способом выражения («для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей»), а с другой — предполагает возможность выражения исходной мысли в совершенно другой истории.

⁵ «Муки слова» — это ведь именно об этом: об обретении точности смысловой, эмоциональной, ритмической, задевающей в душе читателя именно те струны, что звучали в душе автора, создающей тот резонанс, который и обеспечивает передачу опыта, а не знания.

действительно, долговременная магистральная линия теории литературы XX века. Члены «группы мю» пишут: «Последним следствием такого видоизменения языка является то, что поэтическая речь обнаруживает свою несостоятельность как средство коммуникации. С ее помощью нельзя ничего сообщить или, скорее, можно сообщить только то, что касается ее самой. Можно сказать также, что содержащееся в ней сообщение адресовано ей самой и эта “внутренняя коммуникация” есть не что иное, как основной принцип художественной формы. Включая в свою речь на всех ее уровнях и между ними множество обязательных соответствий, поэт замыкает речь на ней самой: и именно эти замкнутые структуры мы называем художественным произведением» [Общая риторика, 1986, с. 46]. «Неполноценной коммуникативной ситуацией» называет художественное произведение (в ее терминах «нарратив») Е.В. Падучева [Падучева, 1996]. В то время как искусство — это *максимально* (в степени, далеко не доступной «обычному» одномерному «дискурсивному» сообщению) полноценная коммуникативная ситуация⁶ — просто то, что оно сообщает, доносит, внедряет в сознание (иногда полностью переформируя воспринимающее сознание), такая теория литературы считает необходимым исключить из своего рассмотрения, чтобы остаться в рамках «научности» и «специальности».

Кстати, полагаю, что отчасти и вследствие такого позиционирования себя и своего предмета науками о литературе и искусстве, в искусстве XX–XXI века начинают развиваться новые направления, вплоть до акционизма, радикально стирающего грань между художественным произведением и жизненным поступком (заметим, поступок — более коммуникативно *полноценная* стратегия, чем высказывание) — так художник стремится отстоять свою включенность в жизнь.

Эта включенность в жизнь, рассматривание своего творчества прежде всего в функциональном аспекте, то есть — с точки зрения того, *зачем*, с какими жизненными целями создается художественное произведение, как оно будет менять жизнь и личность читателя, оказались фундаментальными свойствами всех представленных здесь

⁶ Валерий Брюсов, например, пишет: «В человеческой жизни ясно проявляются два закона: стремление к совершенствованию и жажда общения» [Брюсов, 1899, с. 26]. Из них он выводит все проявления человека — и вот что говорит об искусстве: «Искусство запечатлевает для земли душу художника; оно удовлетворяет двойной жажде общения: вступить в единение с другим и открыть перед другими тайну своей личности; самого художника искусство ведет к самопознанию» [Брюсов, 1899, с. 28].

теорий творчества самих творцов. Можно даже сказать, что поэт рождается в тот момент, когда понимает активную функцию сознания по отношению к бытию, способность освободившегося (освободившегося, как мы сейчас увидим, путем овладения первым уровнем искусства: искусством отчуждения — этим искусством художник создает для себя **белый лист** — пространство для творчества) сознания менять бытие или создавать убежище от наступающего на человека бытия. Иосиф Бродский пишет: «Помню, например, что в возрасте лет десяти или одиннадцати мне пришло в голову, что изречение Маркса “Бытие определяет сознание” верно лишь до тех пор, пока сознание не овладело искусством отчуждения; далее сознание живет самостоятельно и может как регулировать, так и игнорировать существование» [Бродский, 2001, с. 7].

В открывающей труд статье Катерина Корбелла выясняет авторскую задачу, которую ставит перед собой Данте в «Новой жизни», путем впечатляющего анализа первого абзаца произведения и последующего введения его в контексты разного уровня и объема — от контекста целого произведения до контекста творчества тех, кого Данте первоначально обозначает как прямых, единственно способных его понять адресатов своего творения. Этот метод здесь особенно релевантен потому, что сама «книжечка», предложенная читателю, описывается Данте как извлечение из его «Книги памяти» — то есть как «выписка» из гораздо более широкого контекста, аккумулирующая в себе смысл и цель всего того, что в памяти зафиксировано, являющаяся собой всю широко (и, на первый взгляд, хаотично) проживаемую жизнь как целенаправленное движение внутренней трансформации, высвеченное в моментах, которые автор решился открыть взгляду *другого*, могущего удостоверить произошедшее достижение цели — или получившего возможность использовать открытые ему этапы для верификации своего собственного пути.

Катерина Корбелла (как и Валентина Сергеева в следующей статье) указывает на неадекватность нашего восприятия того, что мы называем в одном случае метафорой, в другом — аллегорией. В процессе отторжения литературы от жизни сформировалось наше нынешнее ощущение, что то, что говорят аллегория и метафора, не происходит на самом деле, что это лишь «украшения» языка. Напомню, однако, что если аллегория — это говорение о реальности другого уровня (см. об этом далее), то метафора (буквально «перенос», «перевозка») — это способ достижения того, что живет на самой границе доступного для ощущения и переживания, но это не «красивая неправда», застывшая от повторений, а *точнейшая* — в случае великих авторов (они потому

именно и великие) — передача обычно не фиксируемых, не осознаваемых и труднодостижимых пограничных состояний, раскрывающих путь за привычные нам пределы⁷. Если мы их не испытывали — это не значит, что их не бывает⁸.

⁷ Наиболее общеизвестно, как об этом говорил Ортега-и-Гассет: без метафоры «невозможно мыслить о некоторых особых, трудных для ума предметах. Она не только средство выражения, но и одно из основных орудий познания»; «метафора — это действие ума, с чьей помощью мы постигаем то, что не под силу понятиям. Посредством близкого и подручного мы можем мысленно коснуться отдаленного и недостижимого. Метафора удлиняет радиус действия мысли, представляя собой в области логики нечто вроде удочки или ружья. Я не хочу сказать, будто благодаря ей преодолеваются границы мышления. **Она всего лишь обеспечивает практический доступ к тому, что брезжит на пределе достижимого.** Без нее на горизонте сознания оставалась бы невозделанная область, в принципе входящая в юрисдикцию разума, но на самом деле безвестная и неприрученная»; «эстетика видит в метафоре лишь завораживающий ответ прекрасного. А потому мало кто в должной мере понимает, что метафора — это истина, проникновение в реальность» [Ортега-и-Гассет, 1991, с. 206–208].

⁸ Повторю то, что написала еще в 2004 году: «И действительно, сказанное в данной стилистике только тогда воспринимается адекватно, когда уничтожается восприятие стиля и “стилистических приемов”, когда исчезает ощущение “метафоричности”. В случае максимального ощущения стиля мы далее всего от хранимого им “содержания”; подходя к единству “форма-содержание”, мы оказываемся перед барьером “чистой формы”. В этом случае все больше и больше вещей начинает относиться на счет “свойств стиля” и теряет для нас достоинство прямых высказываний; мы перестаем ставить вопрос об истинном смысле того, что представляется нам стилистическим приемом. Поэт, до тех пор, пока он поэт, не употребляет метафор. Если что-то представляется нам метафоричным, значит, у нас просто отсутствует опыт представленной поэтом реальности. Чем больше мы обнаруживаем в тексте метафор, тем больше вещей, знакомых поэту, мы не знаем и не умеем с ними обращаться. Это действительно сродни одичанию (это как “техника в руках дикаря — груда металлолома”, только в нашем случае — не груда, а “декорация”, ложные, нефункциональные конструкции; когда такие появляются в архитектуре, это свидетельствует о все большем распространении “музейной” культуры). Поэт не пользуется “поэтикой”, в качестве “ремесла” он изучает не тропы, а язык, на котором говорит реальность в его время. Как только этот язык становится воз-

Инициатическое пространство характеризуется тем, что оно — место реализации метафор. Можно перевернуть высказывание, тогда получится: пространство метафоры — это инициатическое пространство, в котором посвящение и заключается в осознании буквальности и реальности того, что представлялось в обыденности «фигурой речи». Вообще надо сказать, что «метафоричность» искусства в нашем восприятии означает, как правило, что у нас нет доступа к данному конкретному его сегменту, что в данном своем выражении искусство для нас — закрытая шкатулка, о которой мы даже и не знаем, что ее можно открывать и использовать, а не только поставить и смотреть на поверхностный узор и иногда стирать пыль...⁹ Катерина Корбелла пишет: «В момент явления Беатриче тело героя подвергается удивительным потрясениям. Это лишь первый из многих случаев, когда автор описывает физические симптомы влюбленности. Их нельзя сводить просто к риторической фигуре, утверждающей силу любви. В таких отрывках Данте показывает, как в процессе рождения новой жизни его тело тоже становится новым: каждый раз перед Беатриче оно начинает работать на износ, будто привыкая к новым, незнакомым раньше способам существования. Таким образом подчеркивается, что речь идет не об абстрактном

можно описать системой тропов — язык меняется. Для того, чтобы заговорить на чужом языке о том, что для вас действительно важно, нужно не заучивать выражения (сколько угодно много), а учить **язык**, вживаться в его строй, коряво, но самостоятельно выражать свои мысли, а не подчинять свои мысли заученным выражениям. Только тогда язык имеет шанс стать своим. “Ее глаза на звезды не похожи...” — против выученного языка в поэзии. Потому что “звезды глаз” — не метафора до тех пор, пока поэт **это видит**, а не повторяет, не придумывает, не льстит, не говорит комплимент; не приписывает сияющих глаз тем, кто их не имеет» [Касаткина, 2004, с. 91].

⁹ О неметафоричности романтической метафоры писал, например, В.М. Жирмунский: «Эти олицетворения для романтика не представляют из себя чего-то внешнего и произвольного. Романтик-поэт верит в подлинный смысл созданной им метафоры. Метафоры не являются нашей произвольной комбинацией сравниваемых элементов для конкретизации одного через другой; в них обнаруживается как бы прозрение одушевленности природы». И далее, в сноске: «<...> также Petrich (“Drei Kapitel...”) говорит, что метафора романтиков является следом, сохранившимся от первоначального единства физического и духовного мира» (имеется в виду книга: *Hermann Petrich, Ludwig Tieck. Drei Kapitel vom romantischen Stil: Ein Beitrag zur Charakteristik der romantischen Schule, ihrer Sprache und Dichtung*) [Жирмунский, 1914, с. 44].

пути изменении себя, а о постепенном физическом переходе на другой уровень бытия, к другому способу существования».

Валентина Сергеева исследует «авторскую теорию» жанра, которая в случае средневековой аллегии очень удобно (и мастерски, если говорить о работе автора статьи) извлекается из зазора между целью и установками творивших в этом жанре и восприятием современного читателя и исследователя; между их представлениями о том, что есть реальность и чем, соответственно, будет реализм в искусстве. Если нынешний читатель склонен видеть аллегию как завуалированную речь, «другой язык», то для автора и тогдашнего читателя, утверждает Сергеева, аллегия — это, напротив, пространство, где снимаются маски жизненных ролей: «Аллегорическая среда — место, где каждый может предстать в своем истинном обличье и высказаться честно, в отсутствие посяторонних ограничений и опасений, будучи не только носителем определенной социальной роли или ремесла, но и “плодом Адама”, представителем человечества». Можно сказать, что аллегия для ее творцов — не «другой язык», а другой уровень бытия, или, в соответствии с происхождением слова, «другая площадь» (ἄλλη ἀγορά) — не рыночная площадь повседневности, а то, что скрывается под поверхностью привычной жизни, «внутри вас», но может быть передано в ее образах. При таком взгляде аллегия не разворачивается *перед лицом* повествователя, не отделяется от реальности границей сцены или отстраненного видения, но и сам повествователь обнаруживается как аллегорическая фигура самого высокого порядка: не возникает присущего нашему сознанию разделения на собственно бытие и говорение о нем «аллегорическим языком», но все пространство мира оказывается аллегорией Господня замысла и ответа на него человека.

Анастасия Гачева исследует авторские теории творчества Н.Ф. Федорова и продолжающих его линию мысли и дела творцов, для которых область приложения этих теорий, в соответствии с их профессиональными интересами, оказывалась изначально не только — и, более того, не столько в области того, что принято на данный момент называть «искусством», а искусство — ни в коем случае не выделенным из жизни, и если не инструментом, то, по крайней мере, проектом и первоначальным опытом ее преобразования. И это очень важный аспект общего исследования, радикально укрупняющий взгляд на проблему: мы вспоминаем, что теория творчества принципиально не ограничивается одной, пусть столь многообразной, как искусство, сферой человеческой деятельности, и что теория творчества — если она истинная теория — должна быть увидена в своей сердцевине и в полном объеме,

а не в своем фрагменте — и только затем логично будет производить операции спецификации¹⁰. Кроме того, здесь нам напоминают, что искусство — вообще не *сфера* деятельности, а *характер* деятельности (такое созидание, при котором форма, запечатленная в материале, полностью выражает замысел творца или Творца), и деятельность эта может быть обращена как на самого человека¹¹, так и на весь мир.

В соответствии с таким видением места искусства в жизни человечества герои статьи Анастасии Гачевой производят, как пишет исследовательница, «аксиологическую ревизию жанровой системы искусств», в которой роман видится не как вершинный жанр, а как редукция эпоса, уводящая от всенародного делания к индивидуальному чувствованию. Возможность изживания такой редукции они обнаруживают в восстановлении на новом уровне эпоса в жанре литургической эпопеи (напомню, что «литургия» буквально значит «общее дело»). И уже имеющимся примером такой эпопеи они называют «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского. Правда, в отличие от героев статьи Анастасии Георгиевны, я бы говорила не о «воскресительном *долге*, исповедуемом в финале» произведения Достоевского, представляя его таким образом выражением идей Федорова, а о воскресительной *перспективе*, радикально изменяющей течение и итог всякой жизни. В финале «Братьев Карамазовых» неизбежность воскресения представлена как неподвижная точка в центре движущейся жизни и колеблющегося неустойчивого внутреннего и внешнего мира, способ-

¹⁰ Если они вообще уместны. На мой взгляд, если отличить искусство от технологии: по тому признаку, что технология останавливает свое движение на самом предмете, на его утилитарности, а искусство непременно стремится захватить то, что невидимо и не обговариваемо, посредством того, что можно видеть и о чем можно говорить, то дальнейшие спецификации ничего не прояснят, а только затемнят дело. У *искусной* вещи (не важно, это картина или полотенце) всегда есть функция, осуществляемая по эту сторону и по ту, утилитарная и символическая. Искусная вещь и есть мост через границу.

¹¹ Так, в писаниях св. отцов, собранных в Добротолюбии, путь восхождения человека от его нынешнего, грешного (то есть — «промахнувшегося», уклонившегося от замысла), состояния к очищенному от греха (то есть — очищенному от искажений замысла) состоянию воссоединения с Богом называется *трезвением*: «Глаголется бо трезвение праведно, путь в Царствие ведущий, и в сущее внутрь нас, и в будущее» [Добротолюбие, с. 328], а трезвение, согласно Добротолюбию, есть *художество духовное*.

ная — если человек обращает на нее внимание свое — выправить любые уклонения и направить к истинной цели всякое движение.

Целый блок статей посвящен авторской теории творчества Ф.М. Достоевского, рассмотренной в разных аспектах. Думаю, такое повышенное внимание к его теории творчества закономерно, поскольку Достоевский стал тем, кто, уже в XX веке, своим творчеством (а не суждениями и не трактатами) неизменно и радикально разрушал складывающееся и даже почти сложившееся выделение литературы из жизни — и связанные с таким выделением теории литературы¹². Это спровоцировало возникновение новых, всеобъемлющих (хотя и возникших на обращении к творчеству именно Достоевского) теорий, таких как теория М.М. Бахтина, получившая столь огромный резонанс на Западе именно благодаря относительно успешной попытке заключить созданное Достоевским в рамки *литературного факта* (факта *только и именно* литературы)¹³. Теория же творчества самого писателя, прежде всего, радикально выводит им созданное (и вообще литературу, о которой стоит говорить всерьез) далеко за рамки *литературного факта*.

Если, как пишет Анастасия Гачева, по Федорову, «подлинная история словесности есть *история не индивидуального подвига, а общего дела*», то, по Достоевскому, который в смысле несогласия с заключением литературы в рамки только литературы был сомысленником Федорова (как, впрочем, и Данте, и Уильяма Ленгленда, и Блока, и

¹² Я здесь, естественно, говорю о некоторой линии развития именно *науки о литературе*, не учитывая всей сложности и всего множества разнородных направлений и интересов как авторов и читателей, так и идеологов. Последние всегда использовали литературу утилитарно (в самом плохом смысле слова) и в своих интересах.

¹³ Прежде я думала, что такая востребованность — результат достаточно успешного элиминирования теорией Бахтина христианства Достоевского, теперь думаю, что на дело нужно смотреть шире, и главное было в том, что Бахтину почти удалось в восприятии читателей лишить тексты Достоевского его «указующего перста, страстно поднятого» [Достоевский, 1972–1990, т. 24, с. 308], и радикально сместить акцент на «релятивизм» текста — с подчеркнутого Вячеславом Ивановым любовного внимания к лицу *другого*, пламенного утверждения его бытия, ничего общего в существе своем не имеющего с релятивизмом, но обладающего с ним некоторым внешним сходством. Я говорю это, однако, из позиции понимания большой ценности книги Бахтина в момент ее повторного появления для читателей Достоевского и для культуры в целом.

Бродского...), подлинная история человеческого творчества есть *история индивидуального подвига как общего дела*. То, что совершается одним в искусстве, преобразует человека и человечество, убежден Достоевский, и именно для этого нужно искусство¹⁴. Достоевский не пишет свои произведения с целью украшения или развлечения, или запечатления внешних событий собственной жизни или жизни своего кружка — он пишет их с целью выражения своих глубинных прозрений в существо вещей, в глубинные структуры мира и человека — и для преобразования читателя (как, заметим, и европейские художники, у которых он научился строить двусоставный образ — и которых он превзошел в этом искусстве, писали свои религиозные картины с целью преобразования зрителя). Едва семнадцатилетний, в письме брату Михаилу, Достоевский будет размышлять о том, почему мысль о славе (и о какой именно славе) может способствовать

¹⁴ И можно сказать, что, по Достоевскому, любое личное человеческое действие, совершаемое последовательно и бескорыстно в ответ на самое глубокое стремление собственного сердца, есть *искусное* действие, *искусство*. И каждое такое действие преобразует человечество. Например, первый номер «Дневника писателя» за 1876 год содержит рассказ о маленьком человеке, который жил-жил и умер, и, по видимости, тут и заключена вся его биография. А между тем «этот скромный и молчаливый человечек до того страдал душой всю жизнь свою о крепостном состоянии людей, о том, что у нас человек, образ и подобие Божие, так рабски зависит от такого же, как сам, человека, что стал копить из скромнейшего своего жалования, отказывая себе, жене и детям почти в необходимом, и по мере накопления выкупал на волю какого-нибудь крепостного у помещика, — в десять лет по одному, разумеется. Во всю жизнь свою он выкупил таким образом трех-четырех человек и, когда помер, семье ничего не оставил». Он думал, «что одним мельчайшим **частным случаем** может побороть всю беду». И, заключает автор: «Я ужасно люблю этот комический тип маленьких человечков, серьезно воображающих, что они своим микроскопическим действием и упорством в состоянии помочь общему делу, **не дожидаясь общего подъема и почина**» [Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 25]. Достоевский тонко внутри текста подводит читателя к той мысли, что именно в результате того, что в сороковые годы девятнадцатого века этот «идеалист сороковых годов» в полной безвестности и без попыток сагитировать и организовать кого-либо неустанно следовал самому истинному и глубинному желанию и потребности своего сердца, через двадцать лет вся Россия как один человек встает и освобождает своих крепостных.

творческой активности: «Послушай! Мне кажется, что слава также содействует вдохновенью поэта. Байрон был эгоист: его мысль о славе — была ничтожна, суетна... Но одно помышление о том, что некогда *вслед за твоим былым восторгом **вырвется из праха** душа чистая, возвышенно-прекрасная, мысль, что вдохновенье как таинство небесное* освятит страницы, над которыми плакал ты и будет плакать потомство, не думаю, чтобы эта мысль не закрадывалась в душу поэта и в самые минуты творчества. Пустой же крик толпы ничтожен» [Достоевский, 1972–1990, т. 28₁, с. 54–55]. Слава здесь отвергается юным Достоевским как стремление к возвышению себя или как средство сохранения своего отпечатка, своей индивидуальности в потомстве (то, к чему стремятся столь многие современные художники — и именно из-за этого стремления они так быстро становятся неинтересны читателю: они не *дают* ему столь нужные ему навыки правильного движения по жизни и за ее пределы — они, напротив, пытаются *отобрать* у него в свою пользу его время и внимание для продления жизни этого отпечатка, этой пустой формы) — слава признается как то, что поможет художнику (Достоевский часто называет творца в любой области искусства, в том числе, и искусства слова — художником) выполнить свою функцию проводника и освободителя, выводящего читателя из ложных представлений о себе и мире, навязываемых ограничивающим его социумом, заинтересованным в сосредоточении своих членов на «насушном видимо-текущем»¹⁵: из представлений, обрекающих живую душу на прозябание во прахе, в плену своих низших желаний и потребностей.

Татьяна Магарил-Ильяева и я сама показываем, как Достоевский выражает глубинные мысли в «проходном», «смешном» и «странном», выстраивает свою теорию творчества и теорию восприятия искусства — в фельетонах.

Татьяна Магарил-Ильяева показывает, что авторская теория творчества уже в ранних произведениях Достоевского тесно связана и даже прямо проистекает из его мировидения, из его базового отношения к миру, которое, вследствие этой связи, имеет свойство преобразовываться в процессе творчества.

¹⁵ Николай Подосокорский так описывает представление Достоевского об идеальном ходе истории: «История, по его мнению, есть не что иное, как “картина уничтожения” неестественных, выдуманных человеком (часто “ошибочно, неумело, глупо”) “долгов и обычаев” и “постепенного приближения человечества к законному, естественному, нормальному долгу» [Достоевский, 1972–1990, т. 19, с. 130]».

Я раскрываю двусоставную структуру образа Достоевского, вполне осознанно, с трансформационными целями, создающегося писателем на взаимопроникновении и взаимодействии самого современного («наущного видимо-текущего») и вечного, на явлении священного в повседневном. Такую структуру образа он трижды описывает на протяжении 1876 года. Такая структура, кроме прочего, нужна Достоевскому для того, чтобы, максимально внятно представив свою мысль в образной, а не дискурсивной форме, одновременно лишить ее навязчивости, напротив — заставить читателя потрудиться умом и памятью, чтобы самому обнаружить эту мысль, принять ее как свою собственную — то есть — выстроить *самостоятельно* указующий авторский перст.

Николай Подосокорский показывает, как Достоевский строит творческий акт на апелляции к истории и историческим личностям, предлагая в результате читателю и свое понимание как истории (в ее повторяемости, воспроизводимости — и в ее линейном поступательном ходе), так и того, что есть человек, что сохраняется в нем неизменным сквозь пестроту времен, пусть проявляясь по-разному, выражаясь в разных своих аспектах. Исторические личности становятся ключами (иногда — единственными) к личностям героев писателя, а герои раскрывают исторические личности в неожиданных ракурсах, создавая для читателя непривычную, но интуитивно ощущаемую как истинная, шкалу для их оценки. В письме Софье Ивановой Достоевский именно знание истории называет «твердым основанием для искусства» [Достоевский, 1972–1990, т. 28, с. 293]. Историки отмечают, что характер мышления Достоевского был исторический, что он никогда не видел (и не описывал) события как изолированного явления, но видел и стремился показать его читателю как *момент процесса*, у которого мог проследить как завязку, сколь угодно давнюю, так и перспективы развития, часто тоже весьма отдаленные (в этом, собственно, и заключается «пророческий дар» Достоевского, который людям, в меньшей степени, чем он, обладающим знаниями и логикой, кажется или чудом, или «кликушеством»).

Евгения Иванова показывает два предела авторских теорий творчества символистов: Валерия Брюсова и Александра Блока.

Первый сосредоточен на себе и к себе ведет читателя — и, может быть, именно поэтому делает всю работу творчества «своими руками». Он проводник к себе самому. Евгения Иванова цитирует предисловие Брюсова к его поэтическому сборнику «Chefs d'œuvre»: «Наслаждение произведением искусства состоит в общении с душой художника и вызывается примирением в ней таких идей, которые обыкновенно чуж-

ды друг другу. Сущность в произведении искусства — это личность художника; краски, звуки, слова — материал; сюжет и “идея” (т.е. обусловленное единство) — форма; конечно, и форма может иметь значение в том отношении, что одна полнее выразит личность художника, другая менее полно, но только в этом». Заметим, что Брюсов открывает здесь для себя получивший большое значение в XX веке принцип дополнительности — и в свете этого принципа личность художника действительно обретает сверхличное значение: как место *соединения* (а не совмещения только) *несоединимого* — и, может быть, единственное такое место в мироздании.

Второй — принципиально изыскатель и выразитель, ищущий не у себя и выражающий не свое, говорящий лишь то, что слышит и как услышал, даже когда самому не нравится или сам не вполне понимает, что выговаривает; а когда перестает слышать — замолкает. Он — проводник к глубинному, канал между сердцевиной мира и читателем. Словно отвечая на идеи Брюсова, Блок пишет: «Предаться головоломным выдумкам — еще не значит быть художником, но быть художником — значит выдерживать ветер из миров искусства, совершенно не похожих на этот мир, только страшно влияющих на него; в тех мирах нет причин и следствий, времени и пространства, плотского и бесплотного, и мирам этим нет числа...»

Интересно сопоставить два высказывания о творческом процессе — Блока и Достоевского — из которых становится очевидна разница между символизмом и «реализмом в высшем смысле».

Блок в «Письмах о поэзии» пишет: «Я думаю, мы более уже не вправе сомневаться в том, что великие произведения искусства выбираются историей лишь из числа произведений “**исповеднического**” характера. Только то, что было исповедью писателя, только то создание, в котором он **сжег себя дотла**, — для того ли, чтобы родиться для новых созданий, или для того, чтобы умереть, — только оно может стать великим. Если эта сожженная душа, преподносимая на блюде, в виде прекрасного творения искусства, пресыщенной и надменной толпе — Иродиаде, — если эта душа огромна, — она волнует не одно поколение, не один народ и не одно столетие. Если она и не велика, то, рано ли, поздно ли, она должна взволновать по крайней мере своих современников, даже не искусством, даже не новизною, а только **искренностью самопожертвования**» [Блок, 1962–1963, т. 5, с. 278].

Достоевский пишет: «<...> поэма, по-моему, является как самородный драгоценный камень, алмаз, в душе поэта, совсем готовый, во всей своей сущности, и вот это первое дело поэта **как создателя и творца**, первая часть его творения. Если хотите, так даже не он и

творец, а жизнь, могучая сущность жизни, Бог живой и сущий, совокупляющий Свою силу в многообразии создания **местами**, и чаще всего в великом сердце и в сильном поэте, так что если не сам поэт творец (а с этим надо согласиться, особенно Вам как знатоку и самому поэту, потому что ведь уж слишком цельно, окончательно и готово является вдруг из души поэта создание), — если не сам он творец, то, по крайней мере, душа-то его есть тот самый рудник, который зарождает алмазы и без которого их нигде не найти. Затем уж следует второе дело поэта, уже не так глубокое и *таинственное*, а только как художника: это, получив алмаз, обделать и оправить его. (Тут поэт почти только что ювелир.)» [Достоевский, 1972–1990, т. 29, с. 39].

У Блока душа поэта — *источник* поэзии (в этом высказывании; в других высказываниях она не источник, а канал: впрочем, и источник — канал, соединяющий подземные воды с поверхностью земли); источник поэзии, добываемой из души поэта его радикальной жертвой, самоистязанием, самосожжением. У Достоевского душа поэта — место, в которое, если оно **готово** — Бог может поместить свой алмаз (или семя, из которого душа вырастит алмаз), который далее нужно будет обработать, и это уже область ремесла (тут просто и очевидно решается вопрос, измучивший символистов: вдохновение или форма?). Очевидно, что поэт Достоевского должен будет возвращать и культивировать свою душу (и видеть самые катастрофические обстоятельства своей жизни не как уничтожающие, но как *затачивающие* ее под жизненную задачу поэта; собственно культивирование души и происходит через телеологическое осмысление обстоятельств); возвращать и культивировать свою душу, чтобы Бог смог увидеть ее местом, готовым принять (или зачать) алмаз. Очевидно, что в описании Достоевского душа не должна вывернуться и истощиться для создания художественного произведения, что душа здесь создается, а не разрушается творчеством. Поэтому (как мы видели выше) — и читатель для Достоевского — **одна** душа, посредством восприятия того, что выращено душой поэта, способная возрасти и вырваться из мрака, — а не пресыщенная толпа, удовольствию, развлечению или спокойствию которой приносится кровавая жертва.

И внезапно, на фоне **такого** различия, становится видно фундаментальное сходство «полюсов символизма» Брюсова и Блока.

Екатерина Моисеева обнаруживает сердцевину авторской поэтики Бродского в поставлении во главу угла *частного* (и только оставаясь в пределах частного, по Бродскому, можно увернуться от **зла**, которое в его изложении оказывается, прежде всего, подменой, имитацией и симуляцией), в нахождении и обретении необщего выражения лица

музы и личности (своей и читательской), в переживании одиночества и оставленности, в раскрытии особых свойств вещей и явлений, кажущихся увиденными с неведомого ракурса, недоступными при «нормальном» взгляде — и оказывающихся сердцевинными, но проявляющимися не тогда, когда вещь и явление объективируются, останавливаются на себе самих, а когда они обретают функцию посредников. Частное для Бродского — форма экзистенциального неповиновения, как «песнь — форма неповиновения языкового». Исследователь говорит о том, что уникальность Бродского проявляется и в видении им отношений поэта и произведения: поэт сопоставлен у него жизни, а стихотворение — смерти, в то время, как обычно в связи с произведением говорят о новом рождении. На мой взгляд, здесь прекрасно проявляется свойство Бродского находить свое необщее выражение лица в ракурсе, в акценте (не в смещении — а просто в поставлении акцента на подразумеваемом, но не акцентируемом, а потому в конце концов выходящем за границы внимания): ведь понятно, что во всем рожаемом нами мы умираем, и еще — что все рожаемое нами обретает печать завершенности (смерти), которая принципиально недоступна нам изнутри, где мы — бесконечный процесс для самих себя (жизнь).

Блок, посвященный Инклингам (Дж.Р.Р. Толкину, К.С. Льюису, О. Барфилду), со статьями Марии Штейнман и Анны Гумеровой, предлагает нашему вниманию теорию создания «вторичных миров», теорию творчества, написанную творцами-филологами. Если рассматривавшиеся ранее теории творчества были преимущественно сосредоточены на том, чтобы менять бытие, то по крайней мере один, самый знаменитый из Инклингов, Дж.Р.Р. Толкин, направил свое искусство на то, чтобы создавать убежище от наступающего на человека бытия (что и есть создание «вторичного мира», в который человек может «войти умом»). Во всяком случае, так его поняли и почувствовали многочисленные фанаты¹⁶, выкроившие во времени и пространстве нашего мира своего рода параллельную вселенную, в которой они проживали

¹⁶ И, возможно, ошиблись в качестве этого убежища. Волшебное царство, с которым, создавая свои книги, соединяет нашу реальность Толкин, он сам называет «the Perilous Realm» — Опасным царством — и это не совсем то, что представляют себе желающие *безопасно подвергаться опасностям*. Те опасности, которые они распознают как таковые, возможно, будут там относительно безопасны. Однако там есть опасности, о которых они слишком долго могут не знать ничего, и о них некому предупредить, поскольку свойство специфических черт Волшебной страны — «быть ощущаемыми, но неопишуемыми».

жизни толкиновских созданий. Хочется думать, что все же эта вселенная была не совсем параллельна, а становилась испытательным и обучающим полигоном для людей, не осмеливавшихся сразу **настолько** измениться в неигровой жизни. Но у меня лично нет этому подтверждений. Так что, может быть, в ряде случаев это была потребность ощущать и испытывать принадлежащими себе (отыгрывать) качества смелости, решительности, самоотверженности, мудрости, могущества, величия и т.д. без необходимости тяжелого труда для их обретения и постоянной опасности расплаты за их проявления в реальной жизни.

Мария Штейнман так формулирует фундаментальное, на мой взгляд, положение теории творчества Толкина: «Благодаря языку можно управлять восприятием мира. Более того, основное волшебство (магия) в том и заключается». И действительно: мир, увиденный (и показанный) в ином ракурсе, начинает жить в ином направлении (сейчас мы это можем свидетельствовать ежедневно). И это удивительно отзывается восприятию языка как Бога Бродским, согласно которому слова и даже звуки языка — «почти осязаемые сосуды времени». На время можно посмотреть как на то, что *высвечивает*, делает на миг доступным очередной сегмент вечности. Секунды отбиваются мгновенно распахивающимися и захлопывающимися вратами вечности. И тогда слова — надежные сосуды для времени — обнаруживают себя новыми надежными сосудами для света, взамен разбившихся в начале времен. И значит именно слова — то, что может обеспечить исправление мира (тиккун). Такой технологичный XX век внезапно вновь обнаруживает язык и слово как то, что действует далеко за пределами «коммуникативных потребностей», а коммуникацию — не как служебную функцию для исполнения разных важных внеположных человеку *дел*, а как властно влекущий центр и великую цель (которую Достоевский описал так: «Мы будем — лица, не переставая сливаться со всем»).

На фоне Бродского, однако, ярко видно «язычество» Толкина, отрицаемое Марией Штейнман¹⁷. Если у Бродского человек (поэт) — центр

¹⁷ И с ней нельзя не согласиться, если смотреть на дело с той точки, с какой смотрит она, пристально следя за весьма непрямолинейной мыслью Толкина; но, возможно, здесь, во введении, имеет смысл добавить к рассмотрению и иной ракурс, поскольку здесь мы смотрим на теорию творчества Толкина не «саму по себе», как в специально посвященной ей статье, но в ряду теорий других творцов. Я же должна подчеркнуть, что использую слово «язычество» по существу и ни в коем случае не оценочно. Любой привкус оценочности (не важно, положительной или отрицательной) помешает нам

мира хотя бы как носитель Языка и потому единственный собеседник Творца, у Толкина человек оттесняется почти на периферию другими: теми, кто владеет Древней Речью и может говорить с миром — и магически (как с субъектом), а не технологически (как с объектом) взаимодействовать с ним¹⁸. Мир Толкина становится смертельно¹⁹ скучен после исхода; когда в нем остаются *только* люди, в нем уже не могут жить те, кто всем собой прикоснулся к магии как основе бытия, а не только к источнику «интересных рассказов» (а после ухода *иных* именно последние становятся поэтами). Возможно также, что именно Толкин в большой степени ответственен за мощное движение одной из ветвей нынешней философии, убиравшей человека из центра мира и с вершины эволюционной лестницы, включающей его на общих основаниях в цепь бытия, что, конечно, есть возвращение язычества.

Ну и — своим *Sub-creator* — *под*-творец, творец *вторичного мира* — Толкин редуцирует ощущаемую прежними поэтами возможность и необходимость, более того — единственный смысл существования искусства — как *со*-творчества, их видение человека (поэта) как могущественного со-творца в мире первичном. Говоря, что «this sub-creative art plays strange tricks with the world», Толкин словно меняет способ прежнего прямого взаимодействия, происходившего в сердце человека: словно теперь нужно создать огражденный от мира²⁰ полигон, откуда потом можно будет выпустить в мир людей, коллективно изменившихся на этом полигоне (или даже — просто собравшихся там на основании некоторых присущих им черт или стремлений и хоть как-то организовавшихся) и вторгающихся в мир как меняющая его сторонняя сила.

Льюис, однако, — как показывает Анна Гумерова, — понимая миф в его целом как некоторую последовательность осознаний, ведущую

глядеть прямо и видеть отчетливо то, что делает и что имеет в виду творец. Ну и, конечно, будучи ограничена объемом, который допустимо отвести каждому из авторов во введении, я высказываюсь гораздо более прямолинейно и без учета нюансов.

¹⁸ Заметим, что у Барфилда, как показывает Мария Штейнман, изначально природа говорит через человека — и человек таким образом все же оказывается на острие мира.

¹⁹ И здесь *смертельно* надо понять предельно буквально.

²⁰ Мир в таком случае предполагается *захваченным* техницизмом, а на полигоне готовится отряд сопротивления. Однако большая часть собравшихся на этом полигоне предпочитает *играть* в другой мир, не собираясь отказываться от удобств, обеспеченных технологиями.

от разных внешних историй языческих мифов к Великой Истории Христианства, которая, раскрывая глубинный смысл всех прежних историй (ошибочно считающихся иногда «природными мифами»), становится затем внутренней историей каждой вступившей на путь самопознания и Богопознания души²¹, — так вот, Льюис вновь стремится сделать литературу мистерией преображения.

Хочу подчеркнуть, что все сравнения здесь призваны высветить особенности той или иной авторской теории творчества, помочь увидеть их многообразие, а не создать оценочную шкалу. В изменяющемся мире меняются способы взаимодействия с ним и влияния на него; то, что было возможно однажды, становится недостижимо прежними средствами — и творцы ищут новые пути, ставят перед собой новые задачи, неактуальные прежде. Не меняется только их понимание того, что искусство — это величайшее средство, но ничтожная цель.

Список литературы

1. Бахтин, 2010 — *Бахтин М.М.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Языки славянских культур, 2010. Т. 4 (2). 752 с.
2. Бродский, 2001 — *Бродский И.* Меньше единицы // Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Т. 5. С. 7–27.
3. Брюсов, 1899 — *Брюсов В.* О искусстве. М.: Т-во тип. А.И. Мамонтова, 1899. 30, [1] с.
4. Добротолюбие — Добротолюбие, или Словеса и главизны священого трезвения, собранные от писаний святых и богодуховенных отец (на ц.-слав.). Святые богодуховенные отцы в переводе Паисия Величковского: в 4 ч. / репр. изд. Тутаяв (Яросл. обл.): Изд. Православное Братство святых князей Бориса и Глеба, 2000. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Paisij_Velichkovskij/dobrotolyubie-ili-slovesa-i-glavizny-svjashhennogo-trezvenija/ (дата обращения: 23.10.2023).
5. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
6. Жирмунский, 1914 — *Жирмунский В.М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1914. 206 с.
7. Касаткина, 2004 — *Касаткина Т.А.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. 480 с.
8. Общая риторика, 1986 — *Общая риторика* / Ж. Дюбуа, Ф. Пир, А. Тринон и др.; пер. с фр.; общ. ред. и вступит. статья А.К. Авеличева. М.: Прогресс, 1986. 392 с.

²¹ И это не два разных действия — а одно.

9. Одоевский, 1982 — *Одоевский В.Ф.* О литературе и искусстве / вступит. статья, составл. и коммент. В.И. Сахарова. М.: Современник, 1982. 223 с. (Б-ка «Любителям российской словесности»).
10. Ортега-и-Гассет, 1991 — *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры / вступ. статья Г.М. Фридлендера; сост. В.Е. Багно. М.: Искусство, 1991. 588 с.
11. Падучева, 1996 — *Падучева Е.В.* Семантические исследования. Семантика времени и вид в русском языке. Семантика нарратива. М.: Языки русской культуры, 1996. 464 с.
12. Пушкин, 1936–1938 — *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 6 т. / под ред. М.А. Цявловского. М.: Худож. лит., 1936–1938.
13. Расин, 1977 — *Расин Ж.* Трагедии / изд. подгот. Н.А. Жирмунская, Ю.Б. Корнеев. Новосибирск: Наука, 1977. 432 с. (Серия «Литературные памятники»).
14. Толстой, 1975 — *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: в 12 т. М.: Худож. лит., 1975. Т. 10. 476 с.
15. Шайд, 2006 — *Шайд Дж.* Религия римлян / пер. с фр. О.П. Смирновой. М.: Новое издательство, 2006. 280 с.