

На правах рукописи

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Александр Марков', written in a cursive style. The signature is positioned above a horizontal line that extends to the right.

Марков Александр Викторович

Воображаемое и границы художественности в европейской литературе

Специальность 10.01.08 – Теория литературы. Текстология.

Автореферат диссертации
на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Москва 2014

Работа выполнена на Кафедре Кино и современного искусства Факультета истории искусства ФГБОУ ВПО «Российский государственный гуманитарный университет»

Научный консультант:

доктор филологических наук **Колотаев Владимир Алексеевич**

Официальные оппоненты:

Венедиктова Татьяна Дмитриевна – доктор филологических наук, профессор, ФГБОУ ВПО «Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова», заведующая Кафедрой дискурса и коммуникации (общей теории словесности) Филологического факультета.

Гусейнов Гасан Чингизович – доктор филологических наук, профессор, ФГАОУ ВПО «Национальный исследовательский университет "Высшая школа экономики"», профессор Факультета филологии.

Семенова Нина Васильевна – доктор филологических наук, ФГБОУ ВПО «Тверской государственный университет», заведующая Кафедрой теории литературы Филологического факультета.

Ведущая организация: ФГБОУ ВПО «Владимирский государственный университет имени А.Г. и Н.Г. Столетовых»

Защита состоится «30» октября 2014 года в 15.00 на заседании диссертационного совета Д212.198.04, созданного на базе РГГУ, по адресу: 125993, ГСП-3, Москва, Миусская площадь, д. 6, к.7, ауд. 273.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке РГГУ по адресу: 125993, ГСП-3, Москва, Миусская площадь, д. 6, к.6. и на сайте РГГУ dissovet.rggu.ru URL: <http://dissovet.rggu.ru/section.html?id=11616> (с 3 июня 2014 г.)

Автореферат разослан « ____ » _____ 2014 г.

Секретарь диссертационного совета

д.ф.н., доц.

С.С. Бойко

Общая характеристика работы.

Актуальность темы исследования. В современном мире границы художественной литературы часто резко меняются под влиянием различных процессов, таких как утверждение нон-фикшн литературы в качестве наиболее нормированного вида письма, как постановка под вопрос самой реальности литературы в экспериментальной поэзии и прозе, как принцип «снятия культуры», провозглашенный Роланом Бартом и легший в основу постмодерных художественных практик. Все эти процессы могут быть описаны, и многократно описывались, как изменения ценностных установок, культурных практик или господствующих творческих принципов. В большинстве случаев, эти радикальные перемены могут быть одинаково успешно описаны и как результат внутренних закономерностей литературного процесса, и как результат изменения самой природы литературы, уже в рамках культурных процессов. Но и при том и другом описании общим принципом перемен оказывается изменение статуса воображаемого, которое превращается из нормативного принципа построения эстетического опыта (как это было в романтической и реалистической литературе) в инструмент трансформации художественного языка (как это и происходит в модернистской и постмодернистской литературе).

Воображение и воображаемое – одна из узловых проблем дискуссий в гуманитарных науках. Бурное развитие в последние годы когнитивных исследований с одной стороны, и новых историко-культурных подходов с другой стороны, позволило описывать изменение культурных эпох как изменение правил работы воображения. Воображение также принято считать основной характеристикой, отличающей художественную литературу от других видов письма: так, документальное письмо (нон-

фикшн) характеризуется часто как значимый отказ от художественного вымысла ради раскрытия этического воображения читателя. Воображение при этом уже понимается не как создание несуществующих образов, но как способность этически поставить себя на место другого. Таким образом, определение функций воображаемого позволяет определить границы не только художественной литературы, но и литературы вообще в противопоставление функциональным или прагматическим текстам. Воображаемое позволяет понять, как именно появляется эстетический аспект у прагматических текстов (имеющих в виду социальные эффекты), и как этот эстетический аспект меняет сам способ прочтения и социального употребления этих текстов.

Вместе с тем, в теории литературы не сложилось однозначной интерпретации художественного воображения не как коммуникативного механизма, сообщающего читателю знания и опыт через образы, но как конструктивного механизма, создающего одновременно новые идеи и новые формальные каноны. Именно этот недостаток восполняет данное диссертационное исследование. Изучение воображаемого может стать одним из продуктивных способов интерпретации литературных произведений, соединяющее внимание к микроуровню, на котором из констатирующих и перформативных утверждений и возникает воображаемое, с герменевтической интерпретацией целого художественного произведения как одновременно продукта воображения и механизма его производства. Вычленение воображаемого в качестве отдельной категории позволяет снять противоречие между анализом «вымысла» внутри произведения и анализом социальных эффектов литературы как мира воображения, которые возникают, если использовать только метод структурного анализа или только герменевтический метод, или рецептивную эстетику. Эти методы хорошо подходят для исследования

устойчивых периодов развития литературы, но не всегда достаточны при изучении периодов эстетических сломов, меняющих одновременно внутренние жанровые приоритеты литературы и господствующие практики чтения.

Цель и задачи исследования. Целью исследования является реконструкция того, как связаны воображаемое и формальные стороны произведения, как изменение воображаемого связано с изменениями формальных характеристик произведения. Эта цель потребовала решения следующих задач:

Установить, какие формальные характеристики литературного произведения опознаются как позволяющие отличить литературное произведение от внелитературного текста, и как изменение этих формальных характеристик провоцирует изменение работы читательского воображения.

Исследовать, каким образом в формальных поэтиках различных эпох понималось воображение и задачи автора, связанные с воображением, насколько реальная художественная практика соответствовала этим требованиям, и как расхождение между требованиями поэтики и художественными практиками способствовало появлению новых форм воображения.

Исследовать воображение не только как ресурс коммуникации, наглядного представления происходящего в произведении, но и как ресурс литературного эксперимента, для чего внимательно проанализировать случаи обращения авторов к заведомо воображаемому, к фантастическим образам и мотивам, не для переноса их в свои произведения, а для совершенствования формальной стороны их произведений.

Исследовать, в каких случаях созданное отдельными литературными произведениями воображаемое порождало собственный образ литературы,

расходящийся с реальным литературным процессом, что и порождает ряд мистификаций, подмен, эстетических конфликтов и экспериментальных произведений в короткий промежуток времени.

Исследовать, как именно воображаемое становится культурным мифом литературы, создается «образ воображения», который воплощается в речевых экспериментах и способствует обновлению целых пластов художественного языка.

Исследовать, как именно изменение статуса воображаемого приводит одновременно и к перемене социального статуса литературы, и к глубинным радикальным трансформациям литературного процесса, связав тем самым внутренние закономерности литературного процесса со статусом литературы как социальной практики.

Источниковедческая база исследования. Все литературные источники, рассматриваемые в диссертационном исследовании, были изучены на языках оригинала (латинский, древнегреческий языки, английский, немецкий, французский, итальянский языки). К ним относится значительный корпус античных, средневековых и ренессансных трудов по риторике, теории художественной речи, теории жанра. Также были изучены наиболее репрезентативные для истории воображения литературные произведения. Ряд источников, прежде всего на новогреческом языке, были введены в литературоведческое рассмотрение впервые. К ним следует отнести труды представителей греческого Просвещения и произведения греческих авангардистов, как репрезентативные для периферии Европы, при этом имеющей богатейший древний культурный субстрат.

Мы выделяем следующие группы источников:

Памятники классического периода развития литературы, изученные на языках оригинала и в тех контекстах, в которых они функционировали.

Например, при рассмотрении античной литературы учитывается наличие схолиев и комментариев, биографических предисловий, включение в антологии, что было неперенным условием функционирования этих текстов в качестве литературы. Хотя рамочные контексты функционирования литературных произведений в тот период могут быть формально сопоставлены с современными предисловиями, комментариями, хрестоматиями и антологиями, но суть этих контекстов была различна – если в новое и новейшее время они являются инструментами классикализации произведений, уже понимаемых как художественные, то в классическую эпоху они легитимируют в качестве литературных произведений те произведения, которые иначе считались бы казусами языка и речи, вырабатывая надлежащую установку взгляда на эту речь как на художественную речь.

Поэтики классической эпохи, изученные в оригинале. Критерием отбора было просто наличие слова «поэтика» в заглавии, вне зависимости от того, какая интенция в отношении к оригинальному сочинению Аристотеля была у автора каждого из этих сочинений.

Литература нового и новейшего времени, изучена в оригинале, при этом взяты произведения, в которых наиболее открыто заявлены новые принципы художественного вымысла, в которых эстетический успех произведения связывается с обновлением правил художественного вымысла.

Степень разработанности проблемы. Литература о художественном воображении, в том числе рассматривающая его в динамическом развитии, довольно обширна. Следует обратить внимание, прежде всего, на классические работы Э. Ауэрбаха «Мимесис» и Э.-Р. Курциуса «Европейская литература и латинское Средневековье». Эти авторы по-разному показали, каким образом устойчивость формальных структур в

литературе не только не препятствует художественным новациям, но и становится важной предпосылкой для появления самых радикальных новаций. Близкие идеи высказывались ведущими авторами западной художественной литературы XX века, соединявшими новаторскую художественную практику с глубокой теоретической рефлексией, такими как Т. Манн, Т.-С. Элиот и другие. Художественное воображение исследовалось в фундаментальном труде М.М. Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности», введшего в науку сопоставление «воображения» и «изображения» как двух необходимых моментов осуществления автором своей задачи.

Важнейший междисциплинарный вклад в изучение конструктивной роли художественного воображения внесла школа изучения визуальных искусств, основанная Аби Варбургом и существующая по сей день. Представители этой школы доказали, что художественные образы являются не столько порождениями индивидуального воображения автора или коллективного воображения эпохи, сколько механизмами приручения этого воображения, подчинения эмоциональной сферы социальным, гражданским и эстетическим целям. Образ является не порождением способности воображения, но бродячим, кочующим субстратом художественных решений различных авторов. Эти решения могут быть типологически несходными, но при внимательном прочтении можно вскрыть, какие именно образы привели в действие механизм художественного творчества.

Важнейшим этапом изучения литературного воображения в широком культурном контексте стали труды по истории эмоций, такие как «Черное солнце: депрессия и меланхолия» Юлии Кристевой, «История меланхолии» Карен Юханнисон, «О ностальгии» Барбары Кассен. Лидером медикалистского подхода к литературным эмоциям следует считать Жана

Старобинского, одного из ведущих теоретиков литературы второй половины XX века. Старобинский доказал, с опорой на наследие философской феноменологии, что эмоция в литературе включает в себя не только «акцию», но и «реакцию», и следовательно, литературное воображение – это не только «построение», но и определенный «режим вовлеченности», не только выстраивание новых миров, но и умение жить в них.

Термин «воображаемое», ключевой в нашем исследовании, является нормативным прежде всего для французской гуманитарной мысли: достаточно указать на работы Ж.-П. Сартра «Воображаемое: феноменологическая психология воображения», Ж. Лакана «Символическое, воображаемое и реальное» и Ф. Февье «Воображаемое». Все эти авторы, пользуясь разными исследовательскими методами, стремятся преодолеть жесткую оппозицию воображаемое / реальное, указав, что реальное может считаться моментом воображаемого.

В отечественной теоретико-литературной традиции наиболее близким к термину воображаемое следует считать термин художественность. Проблемы художественности в связи с различиями в понимании функций воображения в различные эпохи, прежде всего в связи с романтической революцией, исследовались в трудах В.В. Кожина, Н.К. Гея, И.Ю. Подгаецкой, В.Е. Хализева и др. Сюда же следует отнести оригинальную историческую поэтику образа в трудах С.С. Аверинцева, А.В. Михайлова, П.А. Гринцера, М.Л. Андреева. Были установлены глубинные взаимосвязи между интеллектуальной культурой эпохи, пониманием художественного образа в данной эпохи и пониманием эстетических задач литературы, и прогресс литературы и ее влияние на общество были напрямую связаны с развитием теории художественного образа. Данный подход был существенно дополнен представителями отечественного структурализма,

Ю.М. Лотманом, Вяч.Вс. Ивановым, В.Н. Топоровым, Е.М. Мелетинским, Б.А. Успенским, настаивавшими на неразрывной связи структурного и семиотического изучения образа. Междисциплинарный потенциал такого подхода к художественному образу был продемонстрирован в трудах по эстетике, сравнительной поэтике литературы и кинематографа, теории гуманитарного знания, М.Б. Ямпольского, В.А. Колотаева, В.В. Бычкова, Н.Б. Маньковской. В последнее десятилетия в отечественной науке были сделаны важнейшие шаги для понимания отношения между художественным и воображаемым. Прежде всего это связано с трудами таких исследователей, как Н.Д. Тамарченко, М.М. Гиршман, В.И. Тюпа, Ю.В. Манн, С.Н. Бройтман, Д.М. Магомедова, Ю.Б. Орлицкий и др. Как утверждает В.И. Тюпа, «Художественный образ – это тоже кажимость, то есть «несуществующее, которое существует» (Гегель), не существующее в первичной реальности, но существующее в воображении – в замещающей (вторичной) реальности». В этом определении В.И. Тюпы указывается как на первичность воображаемого по отношению к конкретным образным решениям, так и его способность образовывать специфическую реальность, реальность мысли, в конкретном художественном творчестве. Эта диалектика существования/несуществования, являющаяся важнейшей характеристикой художественного образа, определяет как эстетические свойства образа, так и его влияние на способ членения реальности человеческой мыслью.

Мы понимаем воображаемое как один из аспектов художественности, а именно, момент растождествления художественного и реального, как момент обретения художественностью самостоятельного автономного бытия. Именно роль этого момента для отношений между литературой и реальностью, между художественным обобщением и историческим наблюдением, рассматривается в различных частях нашего исследования.

Научная новизна исследования. Два типа воображения, классическое воображение, основанное на мимесисе, и новоевропейское воображение, основанное на изобретательстве, рассматриваются не как культурные, а как внутрилитературные феномены, связанные с внутренними закономерностями литературного процесса. Это позволяет углубить представления о функциях и об эволюции литературы, переведя разговор из описания целеполаганий отдельных авторов и литературных произведений на внутреннее производство воображаемого самим произведением. В данном исследовании вскрываются внутренние механизмы произведения, отвечающие его художественной природе, которые и производят норму воображения и воображаемого. Такое движение, не от «представлений эпохи о воображении» к интерпретации литературных жанров, а наоборот, от исследования внутренней образной механики различных жанров к пониманию создаваемой литературой нормы воображения, позволило углубить характеристики отдельных жанров и показать, что разрыв между классической и новоевропейской литературной культурой не столь глубок, как это часто представляется.

В работе впервые показывается, что отношения между одноименными жанрами классического и нового (или новейшего) времени не следует описывать исключительно в терминах «подлинник – подражание» либо «образец – вариация». Жанровое преемство нельзя свести ни к попытке воспроизвести подлинник в новых условиях, ни к свободному творчеству по мотивам. Наиболее приемлемым описанием этого отношения мы считаем отношение «субстрат – суперстрат», обосновывая это наличием материальных субстратов у классических жанров и наличием системы легитимирующих отсылок у новоевропейских жанров.

Положения, выносимые на защиту.

Жесткое противопоставление классического и новоевропейского подхода к

воображению, принятое в истории культуры, часто противоречит данным литературы: уже в античной литературе существует практическое понимание воображения как изобретения (хотя бы это изобретение ограничивалось жанровыми формами), а в литературе нового и новейшего времени, наравне с бурным расцветом воображения, создающего целые художественные миры, есть и воображение классического «миметического» типа.

Непосредственной предпосылкой от классического воображения к новоевропейскому воображению стала культура зрелищ, развивавшаяся в эпоху Ренессанса и Барокко. Эта культура зрелищ отличалась от классической тем, что «режим вовлеченности» был оторван от религиозных и политических ритуалов, что в Новое время, при сворачивании зрелищ и развитии массового книгоиздания, привело к развитию знакомого нам романного художественного воображения.

Смешение двух типов воображения со стороны потребителей литературы не раз происходило в литературе, и всякий раз приводило к некритичному восприятию подложных произведений, к расцвету фальшивок и к их принятию даже со стороны самых проницательных читателей.

Воображение миметического типа, вопреки кажущемуся консерватизму, является важнейшим ресурсом авангардных изменений в литературе. Наиболее необычные авангардные проекты, особенно в литературных традициях, в которых преобладают консервативные тенденции, связаны не с расцветом воображения как изобретения новых сюжетов, а с намеренным возвращением к миметическому изображению. Именно оно позволяет по-новому использовать завещанные традицией ресурсы языка и литературной образности, подойдя к ним отстраненно, и с помощью рефлексии превратить их в инструмент авангардного обновления литературы.

Две основные функции воображения, конструирующая и идеализирующая, сближаются в европейской культуре не столько благодаря повседневному психологическим механизмам, сколько благодаря особенностям развития литературных форм в европейской литературе. Данные формы, включающие в себя рефлексии над традицией и ее переизобретения, и производят эффект воображения одновременно как созидания новых решений и как идеализации всякой читательской рефлексии над этими решениями.

Обновление художественного языка в европейской литературе часто происходило в результате эффектов воображаемого, возникавших внутри отдельных устойчивых образов, обладающих при этом суггестивным воздействием. По аналогии с масштабным воздействием отдельных образов на индивидуальное воображение мы можем здесь говорить о воздействии отдельных проявлений воображаемого на развитие художественного языка, появление в нем новых измерений выразительности.

Объект диссертационного исследования: Воображаемое в европейской литературной традиции как механизм формального обновления литературы и формального эксперимента равно в классический и в неклассический период.

Предмет диссертационного исследования: Функционирование воображаемого в литературных произведениях как основной способ провоцирования литературных экспериментов; литературные произведения, основанные на приоритете использования заведомо воображаемого в сравнении с наблюдениями над окружающим миром.

Методологическая основа исследования. Основным методом является сравнительно-историческое изучение источников художественных и теоретических, нахождение общих принципов построения и общих

принципов использования воображаемого как ресурса художественного познания. При этом использовались и традиционные методологические принципы гуманитарного знания: сравнительно-исторический, герменевтический, контекстный анализ, критика источников, структурный и текстологический анализ, компаративный анализ. Широко использовались данные истории языка и истории философской мысли, в тех аспектах, где она смыкается с рефлексией над литературными произведениями, что совершенно необходимо для корректной интерпретации данных, которые мы находим в художественных произведениях. Данные истории науки и истории философии привлекались всякий раз, когда они были значимы для авторов произведений, в которых и происходит становление новых принципов художественного вымысла, вне зависимости от того, были ли эти данные почерпнуты авторами непосредственно из чтения первоисточников или из общего интеллектуального климата эпохи. При этом всякий раз оговаривается, должны ли были читатели этих произведений знать о философских и научных предпосылках данных форм художественности, или же просто речь идет о расширении эстетического опыта читателей, а знание философских и научных концепций рядовым читателем было факультативным. Так как значительное внимание в работе уделяется роли визуальных образов для становления принципов художественности в литературе, при исследовании визуальных образов использовались такие методы искусствоведческих и междисциплинарных исследований, как реконструкция исторической семантики визуальных образов, типологическое изучение визуальных образов, композиционный анализ, анализ визуальных репрезентативных программ.

Теоретическая значимость исследования. Проведенное исследование расширяет наши знания об отношении теоретической поэтики и

художественной практики, показывая, что эти отношения строятся не по принципу «канон – воплощение» или «примеры – творческая разработка примеров», но по принципу «переработка воображаемого – изучение воображаемого (отталкивание от него или вовлеченность в него, в зависимости от эпохи и жанра). Это позволяет уточнить интерпретации литературного процесса и статус теории литературы в развитии литературы.

Практическая значимость исследования. Полученные в ходе исследования результаты могут быть использованы при написании монографических исследований по таким проблемам как художественный вымысел, границы литературы, творческое самосознание автора в различные эпохи, принципы взаимодействия жанров и создания гибридных жанров. Результаты могут быть использованы при чтении курсов по теории литературы, истории зарубежной литературы, истории отечественной литературы, сравнительному изучению литературы, теоретической поэтике и исторической поэтике.

Апробация исследования. Результаты исследования были представлены в двух монографиях, получивших положительные отзывы рецензентов, 20 публикациях в изданиях, включенных ВАК РФ в перечень ведущих рецензируемых изданий (из них 1 публикация в изданиях, входящих в международную базу цитирования SCOPUS), 19 публикациях в научных изданиях, входящих в РИНЦ и другие базы цитирования, 9 публикациях глав коллективных монографий и рецензируемых научных сборников, включая монографию «Теория литературы: В 4 тт.» ИМЛИ РАН, и других публикациях (всего 56 публикаций). Препринты глав диссертационного исследования были размещены на научном портале Гефтер.ру и получили широкое обсуждение, позволившее уточнить ряд формулировок. Научно-популярные публикации, отразившие и популяризовавшие полученные

результаты исследовательской работы, были представлены в журнале «Знание-Сила», на порталах «Полит.ру», «Правмир.ру», «Русс.ру», «Кольта.ру», получив в комментариях высокую оценку ведущих исследователей в данных областях.

Основные положения диссертационного исследования были представлены в докладах на международных конференциях и выступлениях на семинарах в мировых университетах. Среди них следует отметить междисциплинарный коллоквиум «Научная иллюстрация и воображение» (Оксфордский музей естественной истории, Оксфордский университет), международная научная конференция «Множественности Барбары Кассен» (Центр Серизи-ля-Салль, Франция), международная конференция «Православие в Восточной Европе» (Лёвенский университет, Бельгия), международная научная конференция «Проблемы философской непереводимости» (Центр Трей, Прованс, Франция), международная научная конференция в честь Анри Мальдине (Университет Ле Мирай, Тулуза, Франция), международный семинар Лотмановского института (Бохумский университет, Германия). Также результаты были представлены на международных конференциях: «Непереводимость в философии – непереводимость в культуре» (МГУ имени М.В. Ломоносова), «Аристотель и феноменология» (СПбГУ, на англ. языке), «Конференция к 100-летию Поля Рикёра» (НИУ ВШЭ, на англ. языке), «Литература и философия» (Владимирский ГУ), «Философия свободы» (НИУ ВШЭ, представлен теоретический доклад «Свобода как предмет поэтики»), семинаре «Многоликая софистика» (НИУ ВШЭ), семинаре по политической теории (Институт философии РАН), семинаре по теории литературы (Филологический факультет Пермского ГНИУ). Отдельные главы работы обсуждались на постоянно действующем семинаре «Текст и культура» Института мировой культуры имени М.В. Ломоносова и на постоянно

действующем семинаре «Проблема сообществ в современном искусстве» Факультета истории искусства РГГУ. Материалы диссертационного исследования легли в основу курсов и спецкурсов, прочитанных в РГГУ и в РАНХиГС.

Работа была обсуждена на Кафедре кино и современного искусства Факультета истории искусства РГГУ и рекомендована к защите.

Основное содержание работы.

Структура диссертации определена поставленными задачами и порядком их решения. Работа состоит из Введения, двух глав и Заключения. Глава 1 «Воображаемое как часть литературного процесса» состоит из 8 параграфов. Глава 2 «Воображаемое как механизм экспериментального обновления литературы» состоит из 9 параграфов. Параграфы делятся на подпараграфы, что отражено в Оглавлении. Список литературы составляет 588 наименований.

Во Введении обосновывается актуальность исследования, доказывается его новизна, характеризуется степень разработанности вопроса, описываются методологические основы исследования, называются цели и задачи, формулируются выносимые на защиту положения, полученные в ходе диссертационного исследования, характеризуется теоретическая и практическая значимость исследований с указанием на апробацию всех полученных результатов в отечественной и в мировой науке.

Глава 1 «Воображаемое как часть литературного процесса» посвящена тому, как именно формирование нормы художественности литературы нового и новейшего времени было связано с переосмыслением задач воображения и новым пониманием тех эффектов, которые производят письменные тексты.

В параграфе 1, «Материальный субстрат жанров и миметическое воображение», получают интерпретацию категории классической поэтики,

прямо или косвенно связанные с воображаемым. Классические жанры, известные нам как образцовые формы, внутри которых существуют образцовые произведения, различаются не столько по темам, сколько по материальному субстрату. Более того, тематическое наполнение жанра вторично по отношению к той материальной субстанции, переосмысление которой внутри литературных практик и создает тематический репертуар жанров. Так, например, классический эпический жанр писался «редким» для повседневной речи гекзаметрическим размером, следовательно, редкие версии мифов и становятся важным содержательным наполнением этого жанра. Тогда как ямбическая сатира близка разговорной речи, и значит, темой становятся бытовые реплики. Эпиграмма представляет собой по материальному субстрату надпись на неодушевленном предмете, речь молчащего материала, и потому и главной темой эпиграмм становится не менее изумительный парадокс, чем эта речь безмолвного предмета. Так же и элегия представляет собой стихотворение произвольной длины, количество элегических двустиший никак не регламентируется, и потому темой элегий становится разнообразие и непредсказуемость эмоциональных состояний. В Новое время материальный субстрат элегии переосмысливается еще раз, уже в ключе воображения, и ее темой становится мысль о неминуемо уходящем времени, которое рано или поздно оборвется – философия времени, выражаемая в элегии этого периода, представляет собой тот максимум содержания, который можно выжать из ее материальной организации. Так возникает воображение как норма литературного сознания: переосмысление материальных условий создания произведения в качестве идеальной перспективы, которую нужно постигать не только разумом, но и воображением. С этой точки зрения в параграфе рассмотрены такие понятия, как «классическое», «автор» – показано, что если эти понятия в классическую эпоху строились на

наличии материальных свидетельств, то в новое время – на построении воображаемой точки идеального знания о мире. В этом же параграфе ставится вопрос о том, каким образом именно прозаическая речь стала в новое время пониматься как основной носитель художественного вымысла, в отличие от поэтической речи, которая чаще всего понимается как непосредственное свидетельство о внутреннем мире, о ментальных и эмоциональных событиях. Это связано с тем, что прозаическая речь в классическую эпоху была имитацией дидактического внушения, возвращением к одним и тем же темам, – но такое возвращение к предмету, который при этом не дан эмпирически, как готовая вещь, способная быть частью экономических отношений, было в Новое время переосмыслено как идеализация предмета, неспособность достичь воображаемого предмета. При этом указывается на то, что в классическую эпоху существовали механизмы, удерживавшие прозу от растворения в мире воображения, а именно, рационально продуманная система комментариев, биографий авторов, пояснений – которые сами были устроены по очень жестким схемам с систематическими семантическими смещениями. В новое время становление идей конгениальности, выражения и факультативности комментария шло параллельно. Также в этом параграфе говорится о связи идеи мимесиса и идеи схематического документирования окружающей реальности в литературе, а также о связи комментария и наглядного воспроизведения готовых сведений. Последняя мысль получает развитие в дальнейших параграфах первой главы в связи с историей книжной иллюстрации как «необязательного комментария» Нового времени.

В параграфе 2 «Образ и воображаемое на переходе к Новому времени» исследуются те трансформации, которые происходят с нормой художественного изображения предметов даже в тех случаях, когда сами предметы не меняются и структура интереса к этим предметам тоже

остается довольно консервативной. Первой приметой такого изменения, как доказывается в параграфе, стало изменение функции биографии в эпоху Возрождения. В классической культуре биография мифологизировала автора, выделяя главное и второстепенное в его жизни и творчестве, и превращая второстепенное в повседневность, а главное – в миф. Тогда как биографии авторов, возникшие в эпоху Возрождения, построены на другом принципе: подчеркивается, что равно важны и техника, и талант, и обстоятельства, и многое другое. Следовательно, биография превращается из мифологизирующей в демифологизирующую: подчеркивается ненормативность и эксцентричность поведения автора, что потом будет определять поведенческий канон автора в новое время. Не менее радикальные перемены происходят в эпистолографии: из рациональной схематизации повседневности эпистолография превращается в избыточное средство коммуникации уже знакомых друг с другом людей, – тем самым начинает складываться представление о художественной речи как о речи избыточной по отношению к реальности. Не случайно в раннее Новое время именно письма стали полем всевозможных мистификаций, в которых принципиально смешивались понятия об исторической достоверности и о воспитательной ценности, что говорит о кризисе, предшествующем становлению знакомых нам представлений о «художественности».

Происходящее в эпистолографии затем начинает происходить и в других жанрах. Так, драматическая коллизия в драмах Нового времени определяется уже не мифом, а речью героя: герой не может говорить достаточно «поэтично» или «прозаично», поэтому чего-то не договаривает не в силу каких-то особенностей характера, вроде трусости или невежества, а из-за того, что здесь действуют роковые механизмы драматического характера, который не вполне поэтичен и не вполне

прозаичен. И именно из-за этого недоговаривания и происходят драматические коллизии. Тем самым сюжет строится уже не на подражании, как это было в классическом искусстве, а на том, что слово никогда не может до конца справиться с предметным миром. Как письмо порвало с подражанием, заменив его медийностью, так же точно и драма выступает как медиум слова, которое в силу своей скудости никогда не справляется с многообразием жизненных практик. Реорганизовать эти практики пытается лирическая поэзия, вводя «воображаемое» как универсального субъекта этих практик. В параграфе подробно рассмотрены обстоятельства, сопутствовавшие превращению лирики из мифологизированного наследия античности в нормативный принцип поэтических текстов малых объемов.

Параграф 3 «Понятие правдоподобия и возникновение культуры художественной иллюстрации» (данная часть исследования прошла апробацию в том числе в докладе в Оксфордском университете, Англия) связывает появление классицистского понятия правдоподобия, впоследствии ставшее ключевым для формирования оппозиции реального и воображаемого, с изменением отношения к формальным параметрам литературного текста. Нельзя не связать возникновение иллюстрированных изданий, пришедших на смену декорированным изданиям, с новыми принципами организации текста, когда каждому жанру стала соответствовать и определенная организация материального носителя. Для нас очевидно, что стихи пишутся в столбик, а проза – в строку. Но в свое время это был целый переворот в сознании: ведь получалось, что материальный субстрат не априорно предшествует существованию жанра, а специально изобретается, причем изобретается имитационно – книжный «носитель» подменяет реальный природный опыт этого субстрата. Эволюция книжных форматов повторила в общих чертах развитие

эллинистической литературы: как там появлялись «малые жанры», так и в типографском искусстве появляются покетбуки-альдины, которые не просто предназначены для чтения в дороге – благодаря использованию «рукописного» курсива они меняют сам статус чтения. Чтение превращается из внимания к авторитетному тексту, который заведомо умнее своего читателя (если читатель что-то извлекает из текста, то только благодаря тексту) – в обладание ключом к тексту: текст, набранный курсивом, читается как будто впервые, как будто он мог бы быть читателем и записан, а не только прочитан. Завладевая жанровым субстратом, превращая его буквально в подручный «предмет», читатель делает шаг в сторону того понимания «конгениальности», которое полностью развернется в романтической культуре.

Иллюстрация всегда, в отличие от простого декора, опредмечивает жанр, превращая его из реализации материального субстрата в пространственное, временное или причинностное тождество повествования. По сути, иллюстрация становится «историей» каждого жанра, в классическом смысле «истории» как наглядно представленного повествования. Так, например, портрет автора на авантитуле представляет собой именно акцент на причинно-следственных связях: важен оказывается не возраст автора, не обстоятельства его жизни, не всё то, что и составляло ценность биографии, а его слава, его венок и его профиль – то, что в классической биографии было апофеозом его речи (публичной или внутренней) о себе, а не априорно данным планом рассмотрения этого автора. Иллюстрация на отдельном листе всегда имеет множество анахронизмов в изображении вещей, но при этом работу с пространством можно назвать идеальной: сразу видно, где именно, на какой местности, в каком ландшафте происходит действие. Тогда как иллюстрации в тексте обычно не страдают анахронизмами, но при этом художник не справляется с самыми простыми

пространственными отношениями: часто оказываются изображены лишние пальцы, лишние ноги скота, если в тексте сказано «дом едва виднелся из-за горизонта», то будет нарисована не крыша дома, а целый дом на дальнем плане на горизонте. Эта легкая шизофреничность иллюстраций, от эпохи гравюр до наших дней, на самом деле просто говорит о том, что художник, пытаясь овладеть материальностью жанра и тем самым создать точку независимого суждения о произведении, может овладевать им только в рамках одной из форм познания – только тогда он реализует свой замысел. Таким образом, именно попытка художника, ставшего относительно независимым (благодаря рассмотренным в предыдущем параграфе сдвигам в функции биографии) и приводит к тому, что наиболее последовательная реализация замысла, близкая к тексту, и создает неожиданные фантомы воображения. Эти процессы рассмотрены в диссертационном исследовании на примере изменений семантики терминов для обозначения «наглядности» в европейских ренессансных и раннеклассицистских поэтиках. Если в античности категория «наглядности» означала конвертируемость живописного изображения и литературного экфразиса, то в раннее Новое время она стала пониматься как признак особого мастерства писателя и художника, способного оживить плоды собственных представлений. Но так как это оживление не всегда возможно даже у самых виртуозных авторов и художников, иногда требуется иллюстрация, в виде картинки или особо ясного текстового описания – это требование становится предпосылкой к появлению воображаемого как наиболее «живой» части существующих у автора и читателя представлений. При этом особенно подчеркивается то, что разрушается античное представление о мимесисе как о подражании одним художественным формам в других художественных формах – подражание начинает относиться только к содержанию, и воображаемое и делает это подражание

внеположным предшествующей механике воспроизведения готовых жанровых форм, то есть воображаемое и гарантирует «оригинальность» произведения. Также в данном параграфе показывается, что важным моментом этого процесса было новое осмысление аллегорий не как интеллектуальных схем, а как «олицетворений» в культуре раннего Нового времени.

В этом же параграфе доказывается, что переход от категории правды к категории правдоподобия как ключевой категории эстетического опыта состоялся благодаря тому, что изменилось отношение к готовому тексту: он стал мыслиться не как то, во что «заложен» материальный субстрат, но как то, что мы можем постичь с помощью материального ключа. Именно такой ключ, например, наличие «прототипа» для «героя», позволяет мыслить реальное не как бесконечно воспроизводимое в качестве нормы восприятия, но как объект, открытый познанию через подбор ключа, одновременно сходного с познаваемым в материальном плане и несходного (воображаемого) в смысле идей. В конце данного параграфа даются примеры близких к нашим дням примеров экфразиса: рассмотрение поздней эссеистики С.С. Аверинцева и цикла «Галерея» Виктора Кривулина показывает, что эти экфразисы основаны как раз на понимании реального как мира неожиданных сходств и воображаемого как мира неожиданных противопоставлений.

В параграфе 4 «Европейская культура зрелищ и возникновение противопоставления художественное воображение / художественное отражение» рассматривается, в каких случаях художественность понималась как власть воображения над действительностью, а в каких случаях – как отражение действительности, позволяющее воображению проявить себя из внеположной точки, углубить ощущение и понимание отражаемого. В параграфе доказывается, что такое противопоставление

вернулось в результате кризиса культуры зрелищ, которая долгое время была медийной средой любого искусства и определяла многие эстетические предпочтения литературы.

Античная культура выработала два режима видения происходящих событий: совместное переживание происходящего на сцене и деятельное участие в зрелище. В первом случае различие между актером и зрителем позволяло опознавать истину как нечто вненаходимое, но при этом наглядное, а во втором случае отрицалась наглядность истины, истина превращалась во внутреннюю интуицию. Метафорическое описание душевной жизни как «театра» в средневековой литературе привело к тому, что истина стала считаться находящейся на «глубине души» (в отличие от более раннего противоположного представления об укорененности ложных представлений в глубине души). Соответственно, как только душа начинает признаваться деятельно участвующей в зрелищах, показывающей себя через социальные условные знаки, в литературе раннего Нового времени, как только возникает представление о социальной жизни индивида как отражении его душевных движений, то созерцание истины стало требовать потенциального превращения любого человека, как субъекта социального взаимодействия, в художественный образ. Литература нового времени настаивает именно на участии всех персонажей в зрелище, «сцена» литературного произведения, в отличие от театральной сцены, понимается как принципиально открытая. С опорой на идеи Ю. Кристевой исследуется, что общего было между зрелищным наблюдением в литературе и научно-аналитическим наблюдением в естественных науках: утверждение канона методического наблюдения в естественных науках сопровождалось и утверждением нового романного канона: превращением романа из серии наблюдений над социальной жизнью в исследование «метода», каким «сама жизнь» действует среди персонажей и внутри

персонажей. Такое действие жизни среди персонажей говорит в том, что в отличие от естественных наук, в литературе утвердилось второе понимание зрелища, как участия, а не как отрешенного наблюдения.

В параграфе 5 «Капкан филологии: жанр письма от чужого лица в традиции филологического чтения» рассматривается вопрос, каким образом на переходе от нормы «ученого чтения» (чтение как специальное занятие образованных людей) к норме «беллетристического чтения» (чтение как удовольствие, к которому потенциально допущен любой читатель, независимо от степени его филологической компетентности) формируется особый переходный режим чтения «филологическое чтение». Филологическое чтение требует применять к текстам те технологии интерпретации, которые разрабатывались в ученом чтении, но при этом не производит ту работу селекции текстов, которые проводило ученое чтение. Оно отличается особой доверчивостью к тексту, и в этом смысле предшествует беллетристическому чтению: текст воспринимается как рассказ о жизни, и оценка его эстетического качества неотделима от воображаемой прагматики текста – например, приписываемого ему педагогического влияния. Для представителей «филологического чтения» воображаемая прагматика текста, представления о том, что этот текст может воспитать будущее подрастающее поколение, оказать положительное влияние на жизнь страны в будущем и т. д., значима гораздо более, чем реальная прагматика текста в настоящий момент. В результате, как доказывается в данном параграфе, формируется канон хрестоматийных текстов, куда наравне с подлинными текстами могут входить и тексты сфальсифицированные полностью (псевдоэпиграфы, якобы соответствующие духу эпохи) или частично (отрывки из подлинных текстов, вырванные из контекста). В отличие от классической хрестоматийности, подразумевавшей отбор текстов по речевым критериям

(тексты, на которых можно отработать ораторское или литературное мастерство), здесь отбор текстов производится исходя из их воображаемой прагматики, и отрыв этой прагматики от опыта критической оценки текстов приводит к тому, что фальсификации принимаются за подлинные памятники. Поэтому критика фальсификаций основывалась не только на исторической, но и на семантической аргументации – необходимо было доказать «бессодержательность» текстов, чтобы доказать их неподлинность. Именно этим объясняется, что данные художественного воображения можно опровергнуть не отсылками к реальному повседневному опыту, но только разоблачением «бессмысленности» тех образов и тропов, которые лежат в основе конкретных художественных произведений. Именно эти эксперименты разоблачения образов и тропов и лежат в основе модернистской революции в литературе XX века.

В параграфе 6 «Роль мистификаций для рождения европейского воображаемого» дается подробнейшая история тех литературных мистификаций, которые в различные периоды истории европейской литературы признавались достоверными как со стороны простых читателей (простых потребителей), так и со стороны искушенных экспертов. Это доказывает, что в период формирования эксплицитных или имплицитных категорий «воображаемого» и «художественности» даже эксперты оказывались неискушенными и беззащитными перед мистификациями, когда пытались примирить старый читательский опыт с новыми эстетическими впечатлениями. Кроме примеров «филологического чтения», изученных в предыдущем параграфе, здесь рассматриваются и другие режимы чтения. Идеализация аристотелевского понятия «мимесис», произошедшая ещё в античности, сделала стилистический критерий доминирующим при определении авторства; а классицистская поэтика, упростившая понятие «формы» до иллюзорного соответствия

«правдоподобному», окончательно легитимировала подделку античных маргинальных жанров. Подделки античных произведений магистральных жанров были обусловлены сформировавшимся в гуманитарной среде единым «образом античности» как мира смысловых прецедентов, выраженных в «правильном» классическом языке. При внимательном рассмотрении оказывается, что как раз тогда, когда были открыты все привычные нам функции литературного воображения, в XIX в., были созданы самые невероятные и отчаянные подделки. В век прогресса фальсифицировалось всё, начиная от автографов Моисея и Гомера и кончая письмами Вольтера. Подделки XIX в. конечно, возникли на волне археологических успехов, когда любителям науки стало казаться, что любому устному преданию, даже малодостоверному, можно найти выверенное документальное подтверждение. Мы предполагаем, в одобрявших подделки учёных XIX в. присутствовало не только всем известное гиперкритическое отношение к фактам, но и менее заметное не критичное и очень наивное отношение к «образу античности». Открытие античности в эпоху Возрождения позволило создать некоторые касающиеся античности презумпции, которые в ходе развития европейской культуры только усиливались: главная из них – представление о семантической насыщенности каждого отдельного жанра и при этом семантической простоте античных форм, незатейливости и почти примитивности античной «пластики»: как пластики скульптуры, так и пластики речи. В результате жанры, нашедшие живое продолжение в европейском литературном творчестве, оказались защищены от подделок их античных образцов, а жанры, которые казались характерными именно для античной древности, хотя бы раз подделывались. В ходе аргументации стали рассматривать не то, мог ли автор это написать, а характерно ли это для его творчество – что связано с исследованными в первых двух

параграфах изменениями функций биографии от критики творчества к его типологизации. Филологическая критика, очарованная свойствами классического языка как мнимого хранилища подлинных смыслов, не могла определить поддельности произведения.

Помимо воспроизведения особенностей стиля, все европейские подделки обладают ещё одним важным свойством: они всегда избыточны по отношению к существующему собранию, рассказывают о том, что и так уже всем известно из других сочинений того же автора. Для европейцев, воспитанных на уроках риторики, такая избыточность была не знаком подделки, а напротив, знаком подлинности. При этом в параграфе изучается история подделок, созданных в классические времена, и доказывается, что в ту эпоху это было связано с кризисом этической и политической нормы, которая и программировалась идеальными произведениями. Тогда как в новое время, напротив, считается, что произведение создает эстетическую норму, а этическая и политическая норма задаются повторением одних и тех же формул и призывов, и любое произведение, в котором повторяется то же, что в других произведениях, считается поддержавшим этическую и политическую норму, и вопрос об оценке его подлинности превращается только в вопрос эстетического вкуса.

В параграфе 7 «Рождение европейского воображаемого» исследуется соотношение категорий «воображаемое», «художественность», «правда» и «правдоподобие» на переходе к литературе современного типа. В данном параграфе изучены главные причины создания новой ситуации существования текстов, при которой разделение текстов на достоверные и недостоверные сменяется разделением текстов на правдоподобные и неправдоподобные, и в профессиональном читательском опыте реконструкция правильного содержания текста сменяется эстетической

оценкой его внутренней правды. Главной причиной признается изменение исторического сознания: история как правильно организованное повествование о достопамятных событиях сменяется историей как способом существования, включающем кардинальные «неизбежные» и привходящие «случайные» события. Неизбежные события и создают ту мысленную точку взгляда на происходящее, в которой и созерцается зрелище «случайных» событий. Обычно создание этой универсальной и при этом воображаемой точки зрения, которая где угодно, везде и нигде, связывают с «научной революцией» в естественных науках, прежде всего, с появлением физики Ньютона. Но перенесение принципов естественных наук на гуманитарные науки будет натяжкой. Поэтому в данном параграфе доказывается, на примере (кейсе) греко-итальянского гуманиста Георгия Корессия, имевшего равно естественнонаучные и гуманитарные интересы, показано, что в мысли гуманистов создание этой воображаемой точки отрешенного взгляда на мир предшествовало созданию этой же точки в естественных науках. Но так как в гуманитарной мысли эта воображаемая точка понималась не как произвольная, но как закономерно заданная логикой самой речи, то восприятие данных естественных наук со стороны гуманитариев часто сопровождалось недоумениями – естественнонаучная аргументация воспринималась гуманитариями либо как произвольная, либо (как в эпоху позитивизма адептами позитивизма) как пригодная для любого объекта и любого состояния объекта, и потому имеющая ценностное преимущество перед любым другим методом.

Далее произведенное в этом же параграфе подробное изучение наследия ренессансных гуманистов, на примере ведущих идеологов этого движения Марсилио Фичино и Пико делла Мирандола, показало, что переход от старого понимания чтения как познания к новому пониманию чтения как воображения во многом обязан переводческой и интерпретативной

деятельности этих мыслителей. В их работах, как доказывается в диссертационном исследовании на многочисленных примерах, речевые фигуры, обеспечивающие правильное построение речи, иногда до неразличения сближаются с ходами мысли, выстраивающими метафизические понятия. Этому способствовало и изменение концепций перевода, в связи с появлением представлений о близости грамматики и философской логики, что утверждали переводчики Возрождения с целью прорекламировать большую точность своих переводов в сравнении со старыми, но при этом так же в результате создавшие представление об отдельном мире идеальных смыслов, интерпретацией которого для читающей публики и является перевод. Следовательно, кризис метафизических представлений неизбежно означал, что художественная речь, как наполненная тропами и фигурами, понимается как выстраивающая масштабные воображаемые объекты, при этом претендующие на глобальную значимость. В данном параграфе показано, что это сопровождалось не только появлением понятия «гения» в культуре, но и появлением понятия о «непереводимости»: языку стали приписываться определенные состояния и «настроения», в сравнении с неизменной художественной истиной, и авторской задачей стало считаться справиться с недостатками языка, воплощая в нем новые художественные открытия.

В параграфе 8 «Наглядные образы и их влияние на понятие художественности» исследуется, каким образом новые концепции классических изобразительных искусств XX века влияли на понимание границ художественности в литературе, причем в конкретной литературной практике. Здесь взяты очень различные примеры из истории европейского модернизма: использование беллетристической аргументации в психоанализе Ж. Лакана, значение музейных впечатлений для понимания

темных мест в «Finnegans' Wake» Дж. Джойса, влияние сюжетов ренессансной живописи на сдвиги словесной и синтаксической семантики Д.А. Пригова. Тщательный анализ «наглядных» источников модернистских экспериментов позволил дать новые истолкования «темных» произведений ведущих модернистских авторов, прояснив ряд словоупотреблений, фраз, сюжетов и эпизодов, которые до этого не получили удовлетворительного объяснения в мировой филологической науке.

При всем различии рассмотренных сюжетов, были установлены общие принципы влияния наглядных живописных решений на экспериментальную литературу XX века. Во-первых, так же как читатели беллетристики внимательны к «деталю» сюжета или психологического облика героя, точно так же писатели-экспериментаторы модернизма и постмодернизма внимательны к изобразительным деталям в сложных символических композициях – в этих деталях они видят совмещение символической напряженности и художественной выразительности. Во-вторых, фигура Художника, нормативный персонаж модернистской литературы, получает внебиографические характеристики: учитывается не только характер и жизненные обстоятельства, но и те модели поведения, которые он мог бы реализовать, но не реализовал в реальной жизни. Особое внимание уделяется образу жизни художника как нормирующему подчинению обстоятельств жизни идеальной фантазии – и фантазия превращается в основу защиты художественной свободы. В третьих, усиливается внимание к медийным аспектам литературы, к «начертанию» пером, «печатанию» на типографском станке, и новая мифология художника выводится из идеализации этого материального субстрата медиа. Таким образом, модернистская литература тоже предпринимает идеализацию материального субстрата, как и античная литература, но это уже не субстрат речи, а субстрат существования произведения в

медиасреде. Все эти выводы, полученные при тщательном исследовании влияний живописных образов на литературные решения, позволяют сказать, что воображаемое в XX веке стало пониматься не только как условие наблюдения над реальной жизнью, но и как способ трансформации биографического мифа, способ создания «альтернативных» биографий, своеобразного жизнестроительства или мистификации собственной жизни.

Полученные в главе 1 диссертационного исследования результаты позволяют говорить о том, что категория художественности не может быть сведена к «условностям», противопоставляемым непосредственной медийной трансляции жизненных наблюдений. Сами условности являются только моментами, созидающими художественность, и для превращения обычного наблюдения над реальностью в эстетическое, для перехода от обыденного познания к художественному познанию, сами эти условности должны были быть увидены по-новому и осмыслены по-новому. Изучение истории этого сложного переосмысления условностей показывает продуктивность использования категории воображаемого для понимания того, как утвердился канон художественности, принципы художественного познания и художественной выразительности. Воображаемое и оказывается механизмом перевода речевой выразительности в художественную выразительность, привычных познавательных ходов – в систематическое художественное познание мира.

Глава 2 «Воображаемое как механизм экспериментального обновления литературы» посвящена исследованию того, как именно меняется смысл тех или иных элементов литературного произведения на различном уровне, когда нормой литературного опыта становится не знание о фактах, а работа воображения и создание собственных художественных миров. При этом

познавательное значение получают отдельные элементы, тогда как художественное целое оказывается точкой, с которой производится это познание. Какие элементы и как становятся познавательно значимыми, и как при этом сохраняется эстетический эффект целого, исследуется в данной главе прежде всего на примерах тех литературных традиций, в которых размежевание между художественной речью и литературной речью произошло весьма поздно. Такие традиции позволяют в чистом виде увидеть те процессы, которые в более сложно развивающихся литературах частично закрыты для наблюдения наличием большого числа экстралитературных обстоятельств, влиявших на литературный процесс.

В качестве основного примера было выбрано творчество крупнейшего греческого поэта XX века Одиссеаса Элитиса, мировое признание которого контрастирует с его малоизученностью. Такой выбор был сделан по трем причинам. Во-первых, греческая эстетическая теория, лежащая в основе европейского литературного самосознания, возрождалась в Греции как естественная часть интеллектуального языка. Противоречия между греческим и европейским пониманием одних и тех же эстетических и литературоведческих категорий позволяют увидеть формирование тех принципов художественности, которые для европейской литературы обычно объясняются экстралитературными обстоятельствами, реальными (заказом в литературе, политическими обстоятельствами, структурой читательского спроса, господствующими представлениями о внутренней жизни и о влиянии книг на внутреннюю жизнь) или мнимыми («дух эпохи», иногда произвольно и мифологизированно реконструируемые «личные предпочтения» авторов и т. д.). Во-вторых, творчество автора, входящего в число крупнейших мировых поэтов XX века, объемлет значительную часть развития поэзии в XX веке, и тем самым можно связать эволюцию принципов воображения у данного автора с эволюцией

художественных предпочтений в выборе жанров, форм, стилей и переопределения границ художественности. В-третьих, перед нами образец автора XX века с сильно развитой теоретической рефлексией, переопределение границ художественности у которого обосновано им самим со ссылкой на традицию. Сравнивая его обоснования с реальным воздействием традиции на его художественную практику, с реальными «провокациями» со стороны традиции, можно уточнить в том числе и привычные характеристики художественного опыта других великих поэтов мирового модернизма (напр., Р.М. Рильке, Э.Паунд, Т.-С. Элиот, П.Валери и др.), которые так же работали в рефлексивных жанрах литературной эссеистики, истории литературы и искусства и автокомментария, как и Элитис. Но опять же, если в случае западноевропейских и американских поэтов их обращение к нехудожественным жанрам можно объяснить экстралитературными обстоятельствами или биографическими обстоятельствами, то обращение Элитиса к этим жанрам проистекает напрямую из тех границ художественности, с которыми он сам столкнулся, и которые сам пытался преодолеть, по-новому концептуализируя воображаемое.

Параграф 1 «Средневековая и просвещенческая модели художественного воображения» посвящен сравнению двух моделей воображения. В средневековой модели считается, что полнота истории может созерцаться в любой момент, так как в любой момент может состояться Второе пришествие. В просвещенческой модели, напротив, в каждую эпоху история проявлена лишь частично, и для полного понимания смысла истории необходимы специальные рациональные усилия. Особенностью развития греческой литературы была попытка совместить обе эти модели, заменив понятие «полноты истории» на понятие «полноты текстов». Знание истории означало не столько понимание эмпирической реальности

исходя из выработанного в ходе чтения опыта, сколько знание содержания большого количества образцовых текстов. В результате получалось, что в текстах ценилось содержание, а не происхождение, и многим историческим текстам приписывалось вполне фантастическое происхождение. Это сказалось и в творчестве Элитиса, который стал рассматривать фантастические мотивы в средневековой литературе как свидетельство особой исторической миссии, которую должны были осуществить их авторы. Соответственно, возрождение литературы начинает пониматься не как возрождение форм, а как возрождение тех же моделей исторической миссии уже в новых условиях. В этом же параграфе подробно рассмотрено, как менялись модели исторического времени в греческой литературе, и как это изменение моделей времени повлияло на концепцию «возрождения литературы».

Параграф 2 «Особенности отражения революции в художественной литературе» посвящен сравнению того, как по-разному была воспринята революция в художественной литературе западной Европы и Греции. В европейской литературе революция воспринималась прежде всего как опыт недоверия всем институтам, критика институтов, построенная по образцу критики текста, который при этом не обладает ценностью. Такая критика вскрывает лакуны, несообразности, нелепости в тексте – но так как ценностных характеристик у этого текста нет, то он окончательно отвергается. Спасти этот текст могло бы только признание его «гениальным». Греческое восприятие революции основано не на недоверии, а наоборот, на доверии. В данной главе сравниваются топика таких европейских просветителей как Ж.-Ж. Руссо и Д. Дидро с топикой их греческих последователей и делается вывод о том, что при сходстве механизмов мифологизации и идеализации революции, векторы создания художественных образов революции были разными, что и проявилось

далее в расхождении традиций соответствующих национальных художественных литератур. Если европейское представление о революции было представлением о расколе и разделении, то греческое представление о революции было как о возможности дать, наконец, единую картину происходящего. Исторический нарратив в греческом мире того времени был весьма эклектичен (анализу данной ситуации диссертант посвятил главу в коллективном труде по пониманию исторического времени под редакцией Л.П. Репиной), и поэтому художественный нарратив должен был компенсировать эти разрывы созданием единого целостного наджанрового образа революции. В этом же параграфе ставится вопрос о том, насколько могла быть значима для создания этого целостного образа целостность трагического характера, и являлось ли это результатом рецепции в греческом мире античной трагедии или же европейских вариантов трагедии.

Параграф 3, «Романтическое мировоззрение и художественное воображение», представляет собой сравнительное исследование того, как новая квази-религиозность, созданная в романтической культуре, повлияла на создание художественных произведений в Западной Европе и в Греции. В данном параграфе эта квази-религиозность романтического типа определяется не только через романтическую топику (возвышенное, сердце, индивидуальные переживания и т. д.), которая оказалась бы во многом общей для романтизма и предшествующего ему сентиментализма, но через особое построение нарратива внутренней жизни. Оказывается, что религия – это прежде всего сюжет, и что сюжет жизни Иисуса многократно воспроизводится в жизни Церкви, общин, отдельных индивидов, в жизни души и в отдельных событиях и эпизодах. Но так как это несопоставимые реальности, в которых воспроизводится сюжет жизни, то объединяющим эстетическим принципом и становится принцип

«невоспроизводимости», который В.И. Тюпа называет основным принципом художественности. При этом это сведение к единому принципу по-разному было реализовано в западноевропейских и в греческой литературе. В западноевропейских литературах потребовалось создание альтернативных жизнеописаний Иисуса, или жизнеописаний героя как истории его миссии и его страстей. Апофеозом этого процесса стала беллетризация Евангелия, осуществленная Э. Ренаном. По сути дела, «Жизнь Иисуса» Ренана — это вывернутая наизнанку классическая биография: если в биографии античного типа протагонист бросает вызов судьбе и именно поэтому обретает славу, то для Ренана судьба Иисуса — это и есть наибольшее украшение его жизни: именно трагические обстоятельства судьбы спасают его от превращения в мещанского проповедника. Значит, меняется и понимание «характера»: Ренан настаивал на том, что бесхарактерные евангелисты, увлеченные чудесами и прочими фантазиями, не умели правильно передать характер Иисуса (и теперь этот характер можно раскрыть с помощью научных экспериментов). В античном понимании за характер отвечает сам герой, тогда как биограф может только довершить или не довершить его славу, передавая его речи, а не характер. Тогда как в греческом мире понимание «характера» остается античным, и значит, целью как беллетризующего проповедника, так и беллетриста, является нахождение общности «характера» между душой, личностью и сообществами различного уровня. Именно это нахождение общего характера, часто весьма фантастичное, определяет специфику художественного воображения в греческом романе, что показывает анализ творчества крупнейшего греческого романиста XX века Никоса Казандзакиса («Последнее искушение» и другие романы), а также специфика романов современных западных писателей греческого происхождения, таких как американский романист Джеффри Евгенидис

(«Девственницы-самоубийцы» и другие романы).

Параграф 4, «Воображаемое в европейском и греческом символизме: сравнительный анализ», посвящен тому, насколько заявляемые авторами эстетические программы соответствуют их реальным художественным решениям. Прежде всего, сравнивается ряд общих топосов для западноевропейских и греческих символистов: пробуждение души как пробуждение всего мира, смерть как эсхатологическое событие, потрясающее основы всего мироздания, и другие. Доказывается, что данная топика представляет собой не что иное, как попытка создать новый художественный синтез, отличающийся от романтического синтеза воспроизводящихся деяний и страстей, рассмотренного в предыдущем параграфе. Этот синтез представляет деяния и страсти не как заранее известные события, но как события, которые режиссируются и организуются прямо здесь и сейчас. Следовательно, построение воображаемого мира напрямую связывается с проблемами мысленного режиссирования, в чём можно видеть возвращение на новом этапе к доромантическому состоянию искусства, когда автор был одновременно своим же продюсером, режиссером-постановщиком (если речь шла о композиторах), организатором выставочного пространства (если речь шла о художниках) и т. д. В параграфе доказывается, что стремление к «тотальному произведению искусства» (*Gesamtkunstwerk*) напрямую связано именно с этим возвращением режиссуры внутрь организации художественного мира. Но основное расхождение между западноевропейским и греческим подходом состоит в том, что в западноевропейских литературах эта режиссура понималась как нормирующая, как создающая новый канон и новый миф творчества, тогда как в греческой литературе, как показывается на примере творчества Йоргоса Сефериса и других крупнейших авторов своего времени, эта

режиссура понимается как взлом канона. При этом общими оказываются условные образы «корифея», «дирижера», «хора» для всех символистских традиций, что и обеспечивает интенсивную коммуникацию между национальными литературами, но при этом корифей понимается в западноевропейских литературах как создатель нового канонического мифа, а в греческой литературе – как импровизатор. Элитис превращает этот миф об импровизаторе в момент своей фантастической космогонии, считая все события в мире результатом импровизаций корифея-солнца.

Основная идея теоретических работ Элитиса – язык не может служить инструментом различия. Все различия, во всей их полноте и полнокровности, уже даны в природе, и все попытки создать какие-то новые различия в языке и речи, оборачиваются лишь пародией. Тем самым отрицается возможность создания особой речи, особой системы высказываний, отличающихся от общепринятых как система сильных жестов. Все жесты уже даны в природе, и задача поэта или художника – только не спорить с этими жестами. Таким образом, отношение поэта-авангардиста к символизму оказывается не отношением спора и отрицания, но превращением символистского «тотального произведения искусства» в одну из метафор природы. Такое рассмотрение литературного процесса позволяет уточнить и особенности спора радикального авангарда с предшествующими модернистскими традициями в других национальных литературах, включая русскую. Также в этой главе подробно рассмотрена рецепция в греческом авангарде романтического экфразиса (проанализированы примеры из немецкой и английской литератур), и особенности его рецепции объясняются общей установкой в греческой литературе на воображение как рассмотрение мира из некоей неподвижной точки, что и позволяет создать непротиворечивый нарратив, в котором не будет отступлений, либо же отступления будут объясняться исключительно

игрой фантазии.

Параграф 5, «Влияние живописного воображения на художественность греческого литературного авангарда», исследует вопрос о том, насколько восприятие писателем знакомой его и впечатлившей его живописи как реалистической или фантастической влияет на особенности его художественного мира. В данном параграфе доказывается, что в отличие от западноевропейской литературы, в которой статус живописи в качестве реальной или фантастической определялся особенностями ее функционирования в культуре («реализм» понимался как то, о чем можно писать прозаические сочинения, а «фантастика» как то, о чем можно писать стихи), в греческом мире этот статус определялся через проверку того, становится ли экфразис этой живописи описанием «жизни» (реализм) или «мысли» (фантастика). Любовь Элитиса к ярким цветам определяется вовсе не романтической впечатлительностью, а традицией византийского экфразиса, воспринятой им как через любимую им церковную риторику, так и, вероятно, через отражение этой традиции в иконописи и в народной примитивистской живописи. Риторам ранней Византии пришлось восхвалять Константинополь – и чтобы слушатель не спутал Константинополь с другим величественным городом, необычные храмы столицы возвеличивались как живые существа. Они описывались с головы до ног, отождествляя купол с головой, а изощрённый декор – с премудрым устройством человеческого тела. Это позволило им, отправляясь от образа "хитрого устройства" человеческого тела, и нюансированного расположения в нём соков, говорить о смысле мозаик, о богатстве цветовых решений, и применении новых технологий укладки пола. Можно было увлекаться описанием внутреннего убранства, и в нём замечать человеческие черты: например, видеть в колоннах подобие стройных изящных девушек. Но в любом случае, главным было отметить необычное

использование материалов и их цветовую яркость. К тому же, мы можем предположить ещё один источник представлений Элитиса – опыт архитектуры модерна, которая часто ориентировалась на византийские образцы, и суть которой составляло необычное употребление материалов, в том числе только что изобретённых в начале XX в. Но в любом случае, это не имеет никакого отношения к яркости цвета вообще, а только к свойствам материалов, самый поверхностный взгляд на которые, согласно Элитису, и открывает нам смысл вещей, то есть превращает «реалистическое» в «фантастическое», искусство жизни в искусство мысли. Такое размывание границ между реалистическим и фантастическим происходило и в западноевропейских литературах, но там это было осложнено борьбой художественных направлений внутри художественного процесса и борьбой литературных направлений внутри литературного процесса, тогда как греческая ситуация позволяет увидеть соответствующие герменевтические операции, «производство жизненности» реализма и «производство интеллектуальности» фантастики, в чистом виде.

Если в странах западной Европы творческая практика авангардистов и теории авангардистов взаимодополнительны, помогая интерпретировать действительные творческие интенции, то в странах периферии Европы они обычно взаимозаменяемы, потому что являются (или стремятся являться) непосредственным продолжением творческих интенций. Изучение греческого авангарда как наиболее откровенного случая, в котором нет условностей, связанных с борьбой художественных течений и необходимостью отстаивать новый образ творческой личности перед аудиторией, позволяет увидеть такое «возвращение к вещам» в авангарде как проведенное наиболее закономерно и последовательно. Это позволяет как уточнить место теории в авангарде периферийных стран Европы, так и

уточнить терминологию, которая используется при описании специфики авангардного творчества и авангардного теоретизирования на периферии Европы. На место привычных терминов «субъект», «опыт», «жест» должны прийти термины «предметность», «спектр», «колебания», «реальность фантазии» и другие.

Параграф 6, «Поиск ресурса воображаемого в античной литературе», исследует, как именно воображаемое пытается опереться на античное наследие как на достаточный ресурс художественного воплощения. Среди образов, которые мы встречаем в корпусе поэзии Элитиса, на первом месте стоят античные. При этом географические и исторические границы античности Элитиса своеобразны: он сближает греческую архаику с первобытным искусством, утверждая, что видит в обоих случаях один и тот же восторг перед милостью и яростью природы; а от классической эпохи проводит прямую линию к эллинистическому синтезу религий и пластических манер, считая, что просто те отталкивания от искусства соседей, которые наблюдались в классическую эпоху, обернулись притяжениями в тех же самых точках в эллинистическом мире.

Как и европейские филологи, Элитис считает, что темнота греческих «фрагментов», до нас дошедших, становится яснее, если мы понимаем место этих фрагментов в «античности» как в некотором политическом и культурном целом. Но в отличие от создателей европейского гуманизма, Элитис думал не о задачах во внешнем мире, но только об обустройстве внутреннего мира. Исходя из этого, он противопоставил термину «возрождение» («анагеннезис») изобретённый им принцип «восстановления» («анасинтеза»), или как можно сказать, «дополнительного синтеза».

Изобретая это слово, Элитис имел в виду то значение слова «синтез», которое слово получило у греческих богословов-просветителей: они

никогда не называли «синтезом» уже осуществившееся объединение отдельных элементов, называя это просто «совокупностью» или «слиянием», тогда как «синтез» располагали в будущем, как наилучшее возможное расположение элементов, пока ещё не достигнутое. А значит, и новый синтез – это не просто создание некоторой единой картины, скажем, творчества Сапфо, а исследование тех возможностей, которые дают слова и выражения Сапфо для современной поэзии. Подробное исследование работы Элитиса с текстом Сапфо показывает, что для него главным принципом работы является коллаж, как наиболее непосредственный способ создания эстетического впечатления. Тем самым важная особенность художественности XX века – использование монтажа – оказывается не только приемом, позволяющим одновременно обрабатывать большие массивы новой информации, возникающей в XX веке (как обычно трактуют монтаж), но и способом обратиться к античному наследию, творчески переосмыслив образ античности как коллажа отдельных образов, как наложения туристических впечатлений, образ, который существует у каждого образованного человека.

Параграф 7, «Значение научных данных для создания новых форм художественности» исследует то, как именно особенности отношения науки к собственному языку сказываются на границах художественности в национальной традиции. Доказывается, что в греческой традиции язык понимался не как инструмент работы мысли, а как способ отбора правильных мыслей, отличения их от неправильных, что через ряд опосредований и определило понимание Элитисом художественного языка как способа отобрать истинные образы, отличив их от фальшивых образов. Греческие просветители никогда даже не пытались найти ошибки или недостатки логики Аристотеля, напротив, они считали логику Аристотеля истинной во всём. Но при этом они считали, что формализованная логика

слишком сужает возможности нашего мышления и речи, и что в языке нам даётся больше возможностей мыслить правильно, чем в учебнике логики по Аристотелю. Таким образом, просветители упрекали логику в том, что из всех правильных решений она отбирает только часть правильных, ограничивая нас и в наших действиях, и в наших представлениях.

Элитис противопоставляет опыт мысли бытовому опыту, и настаивает на том, что опыт мысли всегда «чист от края и до края», и всегда находит выражение в речи. Мысль получает своё содержание не в силу следования каким-то правилам, формальной логики или альтернативных логик, а только благодаря отталкиванию от бытового опыта, который должен быть «унесён» как «плохая добыча» и «негодный сосуд». Элитис соотносил мысль и речь не как безусловное и условное, но как чистое и яркое: для него речь не раскрывает мысль, а придаёт ей яркости, и мысль не раскрывается с помощью речи, а проявляется в своей чистоте, отделяемая речью от всего того, что могло бы нарушить её «девственность».

В таком понимании отношения мысли и речи Элитис приблизился к учению Константина Кумаса, единственного греческого просветителя, который попытался в своём четырёхтомном «Философском трактате» воспроизвести аналитику понятий Иммануила Канта. Константин Кумас считал, что только строгая и продуманная система понятий, а вовсе не формальная логика, может обеспечить правильное мышление. Любой зазор в системе понятий сразу же увлекает ум к различным мнимостям, лишая его прежнего созерцания и прежнего взвешенного отношения к вещам. Как мы видим, Кумас, старавшийся перенести на греческую почву открытия Канта в области мышления, в понимании функции ума как системы упорядочения вещей совпадал не с Кантом, а с другими греческими просветителями.

Как и его греческие учёные современники, Кумас считал, что все науки

создал Адам, а современные учёные только пытаются достичь той утраченной цельности и взвешенности мышления, которая была свойственна первому человеку. Это было общим местом греческого Просвещения: например, Мефодий Антракит, преподаватель одной из греческих школ, в середине XVIII в. уверял, что первый учебник по географии написал Адам, которому пришлось после грехопадения возделывать землю, а значит, приобрести и все навыки географического знания. Примеру первого человека должны были последовать все греки, если хотели вернуть землю, отнятую турками – они должны были бы изучить для этого географическую карту. Мефодий Антракит жалел, что ему приходится составлять карты самому, потому что Ной не захотел брать в свой ковчег тяжёлые карты Адама, выбитые на каменных скрижалях. А Афанасий Псалидас в своём труде «Истинное счастье, или истинное основание всякой религии», вышедшем в одной из греческих типографий блистательной Вены, утверждал, что Адам до грехопадения занимался размышлением о четырёх истинах: “существование Бога”, “бессмертие души”, “посмертное воздаяние” и “свобода человека”. Как мы видим, знание Адама, приобретшего в раю все навыки душевного равновесия и созерцания, отождествлялось вполне секулярными греческими просветителями с правильно устроенным знанием.

Греческие сюрреалисты вполне подписались бы под всеми утверждениями Кумаса, увидев в них санкцию для своего антиисторизма и пафоса абстракции. Тем более, европейский сюрреализм многим обязан Канту: «автоматическое письмо» и спонтанное расположение предметов вполне соответствовало кантовскому пониманию познающего разума, который сам создаёт правила восприятия разнородных впечатлений. Также и образ Христа в европейском сюрреализме, «авантюриста» (Ф. Пикабиа) и сумасшедшего щедрого странника, оказывается на удивление близок

представлению Кумаса о Христе как о чистом практике, который дополнил чистого теоретика Моисея.

Но Элитис, кроме этих общих мест поверхностно понятого сюрреализмом кантианства, разделял и предложенное Кумасом понимание грехопадения. Элитис так же, как и Кумас, считал, что грех Адама был только практическим, и что сознание Адама не помутилось от грехопадения. По-настоящему помутилось сознание только у злодеев, которые решили строить собственные государства, собственные социальные структуры, и собственные отношения власти и подчинения. Такая программа, закрыв от них действительность, заставила мыслить их крайне нелогично. А тогда как настоящее мышление, мышление Адама, соответствует и законам логики, и законам языка.

Параграф 8, «Изменение исторического сознания и изменение границ художественности», исследует феномен исторического сознания в литературе, и на примере творчества Элитиса показывает, что изменение исторических взглядов было определяющим для квалификации им тех или иных своих или чужих произведений как художественных. Тем самым оказывается, что история создает некую общую точку зрения, которая в западноевропейских литературах обычно отделяется от бытовой или художественной точки зрения указанием на профессиональный метод, а в греческой традиции, из-за того, что метод понимается только как вспомогательный способ организации исторического материала, эти точки зрения могут совпадать. Задачей автора тогда становится не противопоставить художественный вымысел исторической достоверности, а показать, что бытовой материал и художественный материал не совпадают, даже если точка рассмотрения одна.

У Элитиса образное мышление никогда не противопоставляется историческому мышлению, напротив, с помощью образов, указав, кто

автор какого образа, мы можем наилучшим образом восстановить и историческую память, и ход истории. Прежде всего, тем самым он хотел доказать, что в истории Греции последних столетий не властвовала случайность, напротив, и во времена просветителей, и сейчас выполнялся единый рациональный план создания Греции как страны любви. Просветительское понимание интеллектуальных способностей в их историческом развитии позволяет Элитису очистить эротическую лирику от романтической эмоциональности, и придать ей более определённый гимнический характер.

История в поэзии Элитиса изображается как противостояние Мойры и Момента, и здесь Элитис наиболее полно восстановил греческую просветительскую концепцию истории, связанную с новым осмыслением способностей человеческого ума: памяти, познания, мышления и воли. Исходя из этого, Элитис и объясняет понятие «момент»: в моменте отражается сущность любви, и понять любовь мы можем после того, как перейдём от чувственного восприятия момента к созерцанию самой любви. Но точно так же момент есть содержание всего нашего чувственного опыта, к которому Элитис относит не только опыт жизни, но и внутренний опыт смерти.

Проделанный в этом параграфе подробный анализ жанровых предпочтений Элитиса показывает, что Элитис явно возвращается к античному пониманию эпоса как повествования о действии, которое объединено только героем, и этим героем, например, оказывается рыбак, за всем этим наблюдающий. Никаких персонажей, принимающих решения, у него обычно нет, и тем самым Элитис говорит, что и древний эпос должен быть особенно близок современному греку, так как от рыбака требуется не меньшее внимание к окружающему миру, чем от древнего воина. Элитис делает себя одновременно героем античной эпики и историографии и её

создателем, отграничившим историографию от других и поэтических, и прозаических жанров. Тем самым, он создает норму обращения к традиции не как к наследию и не как к ресурсу образов, но как к экзистенциальному переживанию автора и читателя, так что художественное воображение становится только моментом растождествления бытовых переживаний и экзистенциальных культурных переживаний.

В параграфе 9, «Проблема образа в западноевропейском и греческом авангарде: переоценка художественности» дается подробное исследование отношений между понятиями «образ», «воображение» и «художественная деятельность» в различных литературных традициях и следствия этого для литературного процесса. В отличие от западноевропейских традиций, в которых образное мышление понималось как преодоление разрывов в понятийном мышлении, в греческой традиции Элитис настаивал на том, что существует «воображение» как медиатор между понятийным мышлением и образным мышлением. По его мнению, целостный ум создает целостное, лишенное разрывов понятийное мышление, но необходимость в овладении предметным миром (которая часто понимается у Элитиса как эротическое влечение) требует создания воображения, тогда как образный мир и есть мир вещей, только пришедших в движение в ответ на заинтересованность в них. Тем самым, принимая новоевропейское представление об уме как об особой позиции наблюдения, не из какой-то одной точки, но из всех возможных точек, Элитис переосмысляет эстетические положения искусства новейшего времени в ключе своеобразного «философского реализма» или «творческой феноменологии», оказываясь одновременно близок к средневековой мысли и к мысли Гуссерля. В этом параграфе подробно рассмотрены те тропы и фигуры, которые при этом использует Элитис в своем творчестве и доказывается, что он понимал эти тропы и фигуры в том смысле, которым

их наделил европейский модернизм, но при этом употреблял их так, как если бы он сочинял классический риторический текст. Тем самым он использовал все ресурсы классической риторики, но усиливал в них иконический момент, благодаря модернистскому пониманию тропов и фигур как не вспомогательных, но как автономных образов. Это позволило ему усилить взаимодействие между литературными и живописными образами и расширить границы художественности, включив в число художественных произведений афоризмы, каталоги, путевые заметки и другие прагматичные жанры. Подробное изучение наследия Элитиса позволяет уточнить ту «поэтику каталога», основанную на понимании каталога как «парадигматично» (через сопоставление синтагм) организованного текста, которую теоретически осмыслили ведущие отечественные теоретики поэтики XX века Р.О. Якобсон и М.Л. Гаспаров. Поэтика каталога оказывается не просто экспериментом, устанавливающим новые парадигматические связи в тексте, но принципом усиления иконических элементов текста и возвращения художественности на новом витке развития европейской литературы.

Таким образом, в главе 2 доказывается, что изменение границ художественной литературы происходило в силу особых соотношений между научным языком, бытовым языком и художественным языком, которые были различны в различных национальных литературах, но которые имели необходимый характер и определяли развитие литературы и восстановление художественности там, где литературой был готов полностью овладеть прагматический аспект. В этой главе прояснен смысл многих экспериментов модернизма, особенно в позднем изводе радикального авангарда, и постмодернизма, через обращение к традиции, в которой отношения между научным, бытовым и художественным языком просматриваются более наглядно.

В **Заключении** к диссертационному исследованию подведены итоги исследования. Исследование показало, что изменение границ художественности лучше всего исследовать исходя из общенаучной проблемы воображения, которое является одновременно феноменом художественного опыта читателя, развития научной рефлексии (и отталкивания от научной рефлексии) и бытового опыта, включающего в себя сложные реакции на цивилизационные и художественные феномены. Введение в литературоведение категории воображаемого позволяет точнее локализовать изменения художественного статуса отдельных произведений, понимать границы эпох, понимать причины становления тех литературных традиций, в которых создание вымышленного мира не является приоритетным. Все это позволяет уточнить механизмы литературного процесса в различных литературах Европы и более глубоко интерпретировать структуру влияний в рамках отдельного произведения, причем влияния не только других художественных произведений, но и научных, философских идей и визуальных образов. Эти влияния становится возможно не только отметить как отдельные казусы, но и систематизировать, исходя из того, какие из них приводили к расширению художественного мира отдельного произведения, расширяя эстетическое впечатление, а какие способствовали изменению границ самой художественной литературы, способствуя переосмыслению художественного языка и трансформации в художественную речь различных видов речи.

Содержание диссертации отражено в следующих публикациях автора (56 публикаций)

Монографии:

1. *Марков А.В.* Одиссеас Элитис. – СПб.: Алетейя, 2014. – 288 с. – 12,3 а.л.

Другие книжные публикации:

1. *Марков А.В.* Философия поэтики: историко-теоретические очерки. – Saarbruecken: Lambert Academic Publishing, 2012 – 10 а.л.
2. *Марков А.В.* 1980: Год рождения повседневности. – М.: Европа, 2014 – 7,2. а.л. – (в печати). – (Тетради «Гэфтер.ру»).

Главы в коллективных монографиях

1. *Марков А.В.* Владимир Соловьев как переводчик // Владимир Соловьев и культура Серебряного века. – М.: Наука, 2006. – 0,3 а.л.
2. *Марков А.В.* Власть текста над телом: учение об андрогине в греческом богословии // Текст в истории культуры. – М.: МГУ, 2006. – 0,2 а.л.
3. *Марков А.В.* Гротескное в историческом сознании // Катарсис: метаморфозы исторического сознания. / ред. В.П. Шестаков. – СПб.: Алетейя, 2007. – (Рос. Ин-т культурологии) – 0,7 а.л.
4. *Марков А.В.* Функции комментария в греческой культуре раннего Нового времени: от школьной традиции к конструированию идеологии Просвещения // Культура комментария до начала Нового времени. М., 2009. – 2 а.л.
5. *Марков А.В.* «Грамматика намеков»: Греческое восприятие нового искусства в XVI веке // Западная Европа, XVI в.: Цивилизация, культура, искусства / ред. М.И. Свидерская, Н.В. Проказина. – М.: УРСС, 2009. – (Гос. Ин-т искусствознания) – 0,4 а.л.
6. *Марков А.В.* Греческая идея в русском богословии эмигрантского периода // Античность и культура Серебряного века: к 85-летию А. А. Тахо-Годи / [отв. ред., сост. Е. А. Тахо-Годи ; РАН, Науч. совет "История мировой культуры", Антич. комиссия, Лосев. комис-

- сия ; Культур. – просвет. о-во "Лосев. беседы" ; Б-ка истории рус. философии и культуры "Дом А. Ф. Лосева"]. – М., 2010. – 0,5 а.л.
7. *Марков А.В.* Понимание исторического времени в греческой богословской традиции XV-XVIII вв. // *Образы времени и исторические представления: Россия — Восток — Запад / под ред. Л.П. Репиной.* М., 2010. С. 245-262. – (Центр интеллектуальной истории ИВИ) – 2 а.л.
 8. *Марков А.В.* Философская дискуссия как парадигма политической реформы в поздней Византии: Георгий Схолярый против Гемиста Плифона // *Полемиическая культура Европы до начала Нового времени.* М., 2011. – 1,4 а.л.
 9. *Марков А.В.* Свобода как предмет поэтики // *Философия свободы [коллективный труд НИУ ВШЭ] / ред. Д.Э. Гаспарян.* СПб., 2011. – 0,5 а.л.
 10. *Марков А.В.* Эпиграф // *Теория литературы. Т.2. / ред. Е.В. Иванова – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2013. – 1,5 а.л.*

Публикация в издании, индексируемом в системе SCOPUS:

1. *Markov Aleksandr Viktorovich.* A philological trap. The genre of a letter in the name of a third person in the tradition of a philological interpretation // *Social Sciences, 2008, 3. – 1 а.л.*

Публикации в изданиях из Перечня ведущих рецензируемых изданий

1. *Марков А.В.* Три эры парадигмы // *Вопросы филологии.* 2(16). М.: МГЛУ, 2006. – 0,3 а.л.
2. *Марков А.В.* Капкан филологии: Жанр письма от чужого лица в традиции филологического чтения // *Вопросы литературы, 2008, №4. – 1,1 а.л.*
3. *Марков А.В.* Проблемы познания и перевода // *Вопросы литературы, 2009. №2. – 0,6 а.л.*
4. *Марков А.В.* Грамматика и власть: о ренессансном контексте деятельности Максима Грека // *Вопросы литературы, 2010, №4. – 1 а.л.*
5. *Марков А.В.* Личность и за личностью // *Новое литературное обозрение. №93. – 0,7 а.л.*
6. *Марков А.В.* Русские «кантята» или как писать историю русской философской мысли // *Новое литературное обозрение. №94. – 0,5 а.л.*
7. *Марков А.В.* Тяга стиля и очарование романа // *Новое литературное обозрение. №97. – 0,6 а.л.*
8. *Марков А.В.* Судьба гуманитариев в судьбе гуманиария // *Новое литературное обозрение. №97. – 0,6 а.л.*
9. *Марков А.В.* Политика памяти и поэтика беспамятства // *Новое*

литературное обозрение. №101. – 0,5 а.л.

10. *Марков А.В.* Эстетика возвышенного и категории литературоведения // Новое литературное обозрение. №102. – 1 а.л.

11. *Марков А.В.* Возвращение субъективности // Новое литературное обозрение. №103. – 0,4 а.л.

12. *Марков А.В.* Власть образов над историей: новейшие интерпретации Жиля Делёза // Новое литературное обозрение. №108. – 0,6 а.л.

13. *Марков А.В.* К урбанистической антропологии: город как место замыслов // Новое литературное обозрение. №110. – 0,5 а.л.

14. *Марков А.В.* Сетература: место сборки // Новое литературное обозрение. №118. – 0,6 а.л.

15. *Марков А.В.* Вместо полифонии – «полиграфия» // Новое литературное обозрение. №123. – 0,6 а.л.

16. *Марков А.В.* Пригов: по ту сторону приемов и отдач // Новое литературное обозрение, № 128 (в печати). – 0,5 а.л.

17. *Марков А.В.* Публичное высказывание: эпистемические фильтры и экология мышления // Логос, 2013, №4. – 0,8 а.л.

18. *Марков А.В.* Постоянство понятия и практики перевода: контрреформационные стратегии интерпретации и греческое отношение к платонизму // Вестник РХГА, №14, 1. – 1 а.л.

19. *Марков А.В.* Парасемантика и непереводаемость как свойство канонических произведений // Вестник РГГУ, 2014, №14 (Серия: Культурология, искусствознание, музеология). (в печати) – 0,5 а.л. (в соавторстве, авторский вклад 0,3 а.л.)

Публикации в прочих рецензируемых изданиях

1. *Марков А.В.* «Своё» и «чужое» как предметы теоретической поэтики // Культура «своя» и «чужая»: материалы конференции. М., 2003. – 0,2 а.л.

2. *Марков А.В.* Видения Навуходоносора в истории византийской экзегезы: некоторые вопросы метода // Труды русской антропологической школы. Вып. 3. М.: РГГУ, 2005. – 0,5 а.л.

3. *Марков А.В.* Об одном возможном источнике квази-теологических идей русского авангарда // Труды Русской антропологической школы. Вып. 4 (1). М.: РГГУ, 2006 – 0,9 а.л.

4. *Марков А.В.* Смысловые границы сновидения в патериковых историях // Труды Русской антропологической школы. Вып. 5. М.: РГГУ, 2008 – 0,5 а.л.

5. *Марков А.В.* Ф.Ф. Зелинский и античность // Труды Русской антропологической школы. Вып. 6. М.: РГГУ, 2009. – 0,5 а.л.

6. *Марков А.В.* Последний богослов свободной Византии // Антропология культуры. / ред. Вяч.Вс. Иванов. М.: МГУ, 2010. – 1,1 а.л.
7. *Марков А.В.* Грамматическая культура европейских греков XVI–XVII вв. и становление формальной стилистики // Centaurus: Studia classica et medievalia. №7. М.: РГГУ, 2010. – 0,6 а.л.
8. *Марков А.В.* «Имя всякого имени превыше». Язык Дионисия Ареопагита в понимании Григория Паламы и Жака Деррида // Философия и социокультурный контекст. М.: РГГУ. 2010. – 0,5 а.л.
9. *Марков А.В.* Георг Зиммель: оживающая мода // Теория моды. №21 (2011). С. 265-274. – 0,4 а.л.
10. *Марков А.В.* Символическая репрезентация власти в греческой церковной политике: казус Досифея Иерусалимского // Труды Русской антропологической школы. Т. 8. (2011). – 0,7 а.л.
11. *Марков А.В.* Иллюстрация и европейская рационализация классической поэтики // Артикульт. №1 (2011). – 0,6 а.л.
12. *Марков А.В.* Искусство свидетельства // Артикульт. №2 (2011). – 0,8 а.л.
13. *Марков А.В.* Возвращение субъективности в теорию: артефакт как проблема // Артикульт. №3 (2011). – 0,8 а.л.
14. *Марков А.В.* Триумф языка и райский эрос // Труды Русской Антропологической Школы. Т. 10 (2012). – 2 а.л.
15. *Марков А.В.* Жиль Липовецкий: мода как цветок разума // Теория моды. №23 (2012). – 0,4 а.л.
16. *Марков А.В.* Августин и Деррида: к экстатической социальности // Философия и социокультурный контекст. М.: РГГУ, 2012. – 0,5 а.л.
17. *Марков А.В.* Язык авангарда на периферии Европы // Артикульт. №2 (10) (2013). – 0,5 а.л.
18. *Марков А.В.* «Троица» Н.С. Гончаровой: почему дух закрывает лицо? // Артикульт. №4 (12) (2013) – 0,3 а.л.
19. *Марков А.В.* Советское богомыслие // Неприкосновенный запас. №1 (2014). – 1 а.л.
20. *Марков А.В.* Феноменология образа и попытка русского августианизма // Артикульт. №1 (13) (2014) – 0,7 а.л.

Публикации в словарях и энциклопедиях

1. *Марков А.В.* Кавафис, Констандинос; Калвос, Андреас; Пиерис, Михалис; Ригас; Рицос, Яннис; Ройдис, Эммануил // Большая российская

энциклопедия. М. – 0,5 а.л.

Предисловия к научным изданиям

1. *Марков А.В.* Вечные образцы // Античная поэзия: антология. М., 2005. – 0,4 а.л.
2. *Марков А.В.* От редакции [Х. Яннарас и греческая интеллектуальная культура] // Христос Яннарас. Истина и единство Церкви / пер. с греч. под ред. А.В. Маркова. М.: СФИ, 2007. – 0,2 а.л.
3. *Марков А.В.* Слово о переводе // Золотой рог Оберона: К 100-летию со дня рождения В.В. Левика. М., 2007. – 1 а.л.
4. *Марков А.В.* Симфония века // Борисовский В.В. Зеркал волшебный круг: стихотворения. М., 2012. – 0,8 а.л.
5. *Марков А.В.* Сообщаемое присутствие // Два венка: посвящение Ольге Седаковой. М.: МГУ имени М.В. Ломоносова, 2012. – 0,7 а.л.