

Донецкий национальный университет
Сборник научных работ, основанный в 1999 г.

ПРОБЛЕМА АВТОРА:

ОНТОЛОГИЯ, ТИПОЛОГИЯ, ДИАЛОГ

Литературоведческий
сборник

Выпуск 25

Памяти Ильи Исааковича Стебуна

Сборник подготовлен при поддержке
гранта Фонда Фундаментальных
Исследований МОН Украины.
Ф7 / 450-2001.

Донецк, 2006

УДК 82.0

Литературоведческий сборник. – Вып. 25. Проблема автора: онтология, типология, диалог. – Донецк: ДонНУ, 2006. – 192 с.

Сборник посвящен актуальным проблемам современного литературоведения.

Для научных работников, специалистов-филологов, аспирантов и студентов филологических факультетов, преподавателей-словесников.

Редакционная коллегия:

Гиршман М.М., доктор филологических наук, профессор – ответственный редактор;

Галич А.А., доктор филологических наук, профессор;

Кораблев А.А., доктор филологических наук, доцент;

Соболь В.А., доктор филологических наук, доцент;

Чирков А.С., доктор филологических наук, профессор;

Федоров В.В., доктор филологических наук, профессор;

Фризман Л.Г., доктор филологических наук, профессор;

Наривская В.Д., доктор филологических наук, профессор;

Домашенко А.В., кандидат филологических наук, доцент;

Кравченко О.А., кандидат филологических наук;

Какоева Л.В., старший преподаватель.

Сборник печатается согласно решению Ученого совета Донецкого государственного университета от 20.10.1999 (протокол № 8).

Сборник включен в перечень научных изданий Украины № 4 (Бюллетень ВАК Украины № 2, 2000).

Свидетельство про государственную регистрацию печатного средства массовой информации КВ № 4605.

Рецензенты:

Мироненко Л.А., доктор филологических наук, профессор;

Тюпа В.И., доктор филологических наук, профессор.

Адрес редакции: 83055, г. Донецк-55, ул. Университетская, 24, Донецкий национальный университет, филологический факультет.

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецкий национальный университет, 2006

ОТ РЕДАКЦИИ

Традиция семинаров-встреч в Донецком университете имеет недолгую, но примечательную историю: в октябре 2000 года здесь встретились три теоретические кафедры – из Москвы (РГГУ), Твери (ТГУ) и Донецка (ДонНУ) для обсуждения проблем анализа литературного произведения; в апреле 2001 года в Московском университете состоялась встреча московских и донецких теоретиков литературы; наконец, в сентябре-октябре 2005 года в Донецке прошла очередная трехсторонняя встреча, объединившая на этот раз ученых трех стран – России, Украины и Белоруссии, представляющих университеты Екатеринбурга, Донецка и Гродно.

В настоящий сборник вошли доклады, прозвучавшие на семинаре "Проблемы автора: онтология, типология, диалог" (2005 г.), а также литературная запись дискуссии, происходившей во время семинара, и фрагменты из диссертационной работы В.В.Медведевой-Гнатко (1963-2000), подготовленные А.В.Вчерашной.

Предполагается, что материалы сборника станут предметом дальнейшего теоретического обсуждения и поводом для следующих межкафедральных встреч.

АВТОР КАК СУБЪЕКТ ТВОРЧЕСКОГО БЫТИЯ

Что является причиной стремления человека к созданию и восприятию поэтических произведений? – Онтологическая недостаточность: в пространственно-временной сфере существует субъект жизненного (=животного) существования; по причине естественного желания человека быть субъектом все же “человеческого” бытия он стремится восполнить свое жизненное существование человеческим. Для этого ему не нужно предпринимать ничего чрезвычайного: достаточно вообразить себя в кого-либо или во что-либо. Акт воображения непременно включает в себя онтологический план: воображающий превращает себя в того, кого он воображает, и им становится. Воображающий становится воображаемым и онтологическим контекстом, в который он также воображается и превращается, хотя и не намеренно. Этот контекст входит в состав бытия воображающего, из чего следует, что воображающий не является телесным существом и что его бытие совершается вне телесной действительности.

Человек постоянно является воображающим, вследствие чего он постоянно является человеком и ощущает себя человеком. Человек по большей части удовлетворяется тем минимумом, который он в себе поддерживает, – в основном как высказывающийся. Высказывание – наиболее распространенный способ воображения. Однако появляются (крайне редко) люди с огромным онтологическим потенциалом. Они становятся или религиозными людьми или художниками (в широком значении слова), среди которых занимают свое место и поэты. Поэт открывает онтологическую и ценностную перспективу там, где для обычного человека она исчерпывается.

Если в обыкновенном человеческом существовании воображающий как бы “обслуживает” жизненно актуального человека (обсуждая какую-нибудь жизненную ситуацию), то в бытии поэта онтологический фокус смещается с животной формы на человеческую. Человеческая форма бытия бывает двух видов:

языковая (низшая) и словесная (высшая). Поэт и является субъектом превращенно-словесного бытия.

В поэте, таким образом, с наивысшей в настоящее время активностью реализуется онтологический потенциал человека. Через поэта человек осуществляет свои бытийные возможности. Поэт интересен не потому, что он по-своему отражает наличную действительность и жизнь как свойственную ей форму существования, но потому, что он осуществляет такой тип бытия, который, будучи “человеческим”, т.е. присущим каждому человеку, с такой степенью энергии, которая позволяет человеку составить представление о себе самом и о целях своего бытия.

Поскольку поэт – субъект превращенного бытия, его цель состоит в преодолении своей превращенности: из субъекта превращенно-словесного бытия он стремится стать субъектом непосредственно словесного бытия. Для этого ему нужно преодолеть сопротивление той формы, в которой совершается его превращенное бытие. Эта форма – жизненная, а субъектом жизненного существования является он сам: его существование как жизненно определенного субъекта продолжается во все время его творческого (поэтического) бытия.

Противоречие между поэтом и жизненно определенным существом разворачивается как конфликт между поэтом и фабульным, т. е. жизненно определенным, персонажем. Превращая себя – в конечном счете – в телесную (пространственно-временную) действительность и совокупность фабульных персонажей, поэт становится относительно нее в двойственное положение: во-первых, она – превращенная форма его бытия, т. е. она, действительность (в частности, конечно) и есть поэт (поскольку поэтическое бытие является превращенным “по определению”); во-вторых, она является относительно самостоятельной в онтологическом плане величиной.

Фабульные персонажи (т.е. жизненно определенные лица) вступают друг с другом в связи и отношения на жизненном основании. Этот тип связи схематически обозначается горизонтальной линией. Между персонажами возможны конфликтные отношения, обусловленные соперничеством за некоторую жизненную ценность. Эти конфликты возникают и разрешаются в пределах жизни как формы существования: разрешаясь, они

улучшают жизнь одних и ухудшают других персонажей, но сама форма существования остается неизменной. Этот тип конфликта в поэтических произведениях не встречается, он характерен для беллетристики – детективы, приключения и под.

Фабульный персонаж – субъект жизненного существования. Фабульная действительность осуществлять человеческую форму бытия не может. Поскольку человек стремится осуществить человеческое бытие, он занимает относительно жизни позицию венаходимости, т. е. становится сверхжизненным существом. Высказываясь и превращаясь в того, о ком он говорит, персонаж становится субъектом превращенно-языкового бытия. В зависимости от рода литературы он является эпическим, драматическим или лирическим героем. Бытие, например, эпического героя осуществляется бытием повествователя – субъекта превращенно-языкового бытия.

Эпический герой, будучи субъектом превращенно-словесного бытия, воображает и превращает себя во вторичную фабульную действительность и совокупность вторичных фабульных персонажей. Вторичная фабульная действительность может весьма радикально отличаться от первичной. Например, Татьяна Ларина как эпическая героиня воображает и превращает себя в Онегина – “бесовской шайки атамана” и фабульную действительность как преисподнюю. Таким образом, Татьяна как эпическая героиня противостоит повествователю, который воображает и превращает себя в стандартную действительность, в которой Онегин хотя и не “добрый малый”, но и не бес и не ангел. Татьяна как эпическая героиня, с одной стороны, является суверенным в онтологическом отношении субъектом, с другой – продолжает оставаться превращенной формой бытия повествователя. Однако в рассматриваемой ситуации она оказывается обратное онтологическое воздействие на того, кто себя в нее превращает и ею становится, – повествователя. Повествователь, осуществляя Татьяну-эпическую героиню, уподобляется ей бытийно: языковые формы, осуществляющие его бытие, уподобляются языковым формам, осуществляющим бытие Татьяны как эпической героини.

Мы, таким образом, фиксируем субъекта, являющегося весьма активным субъектом как в онтологическом, так и в цен-

ностном плане, но который остается вне поля зрения ученых-литературоведов. Тот тип конфликта, который мы бегло охарактеризовали, возникает в сфере отношений “автор – герой”, т.е. в пределах связей и отношений, схематически обозначаемых вертикальной линией.

Основанием поэтического конфликта является, по существу, несовместимость человека с наличными онтологическими условиями: телесная действительность осуществляет субъекта животного существования. Человек или принимает эти условия и, в сущности, соглашается стать специфической разновидностью животного, или же сопротивляется им. Наиболее мощной формой сопротивления является религия с ее пафосом преодоления (умерщвления) плоти. В этом причина огромной ненависти к ней со стороны тех, для кого жизненные цели суть единственно возможные для человека. Второй по значимости формой сопротивления жизни (точнее, ее преувеличенных притязаний на человека) является поэзия.

Став субъектом поэтического (превращенно-словесного) бытия поэт открывает для себя как форму человеческого бытия, так и цель, обусловленную его в данном переживаемом “здесь и теперь” превращенным бытием, – преодолением превращенности. Поэт не может, конечно, формулировать свою цель таким образом (преодоление состояния превращенности”), тут основную роль начинает играть ценностный фактор. Поэт превращает себя в такого персонажа, который стремится овладеть ценностью, отвечающей его человеческому статусу. Ценность эта – внежизненная – не в том смысле, что она пребывает за чертой жизни, а в ее масштабности: она не “вмещается” в телесную действительность. Стремясь этой ценностью овладеть, а это значит – превратить ее в содержание своего бытия, персонаж как бы нечувствительно для себя овладевает и той формой, которая способна осуществить желанную для него (требуемую им) ценность.

Высшей для человека и вообще абсолютной ценностью является любовь. Вместе с тем она в определенном смысле есть единственная ценность, поскольку все прочие (весьма многочисленные и разнообразные) суть превращенные формы любви. То, что мы сейчас представляем как цель, преследуемую героем, субъектом, достигающим ее по собственной инициативе и соб-

ственными усилиями, есть – также “в известном смысле” – инициатива поэта и форма его осуществления его усилий как субъекта словесного бытия. С одной стороны, поэт как бы “сам” хочет овладеть любовью как высшей ценностью. Однако, с другой стороны, “сам” поэт – субъект превращенного бытия. И тот субъект, в которого он себя превращает, в результате онтологического “отрешения” становится субъектом жизненного существования. Стремление овладеть любовью как высшей ценностью у поэта как бы трансформируется в стремление овладеть любовью у героя. Разумеется, тут не следует искать никаких специальных “процедур”, переводящих намерение поэта в намерение героя. Поэт, в определенном смысле, “просто” осуществляет свое поэтическое бытие, ведет его к завершению, представляющему собой завершение жизни. А тот факт, что его бытие трансформируется и принимает жизненные формы хотя и не остается вне пределов его внимания, но это “писательское” (профессиональное) внимание, а не поэтическое (творческое). О “форме плана” думает не поэт, а писатель.

Сказанное значит, что герой будет осуществлять правильный образ действий только потому, что в должном направлении осуществляется бытие поэта. Если поэт не обладает достаточной онтологической энергией, чтобы преодолеть жизненную форму своего существования, то самое точное знание им своей цели и самое верное представление о “должном” поведении героя, при самом точном изображении этого поведения не произойдет того, что должно произойти, – преодоление поэтом формы с в о е г о животного существования, и “изображение” окажется фальшивым. Эту фальшь почувствовал, например, Н. Гоголь как автор второго тома “Мертвых душ” и его уничтожил.

Поэтическое бытие разворачивается как с о б ы т и е. Оно начинается в ситуации воображения и превращения поэта в совокупность фабульных персонажей и завершается “обратным” превращением – превращением персонажа в поэта. Персонаж, таким образом, отождествляется с поэтом, поэт перестает быть субъектом превращенного бытия (т. е. перестает быть поэтом) и становится субъектом непосредственно словесного бытия. Между этими двумя актами и совершается событие поэтического бытия. Будучи внежизненным, т. е. внепространственным и вне-

временным, оно и осуществляется внежизненным образом. Поэтическое бытие представляет собой ряд онтологических изменений (не всегда “последовательный”), направленных на достижение прямого способа словесного бытия и, следовательно, преодоление жизни как формы животного существования.

Это преодоление не может быть “отрицательным”, т.е. исторжением персонажа “из” жизненной действительности, но является “положительным”, т.е. совершающимся “в собственном направлении” жизни (выражение М. Бахтина). Преодоление жизни сопровождается катарсисом, “очищением” от животного состояния. Правильно осуществленное поэтическое бытие должно завершиться смертью поэта как субъекта жизненного существования, т.е. достижением непосредственной формы словесного бытия, содержанием которого является высшая человеческая ценность – любовь.

Анотація

Здійснюється спроба обґрунтувати положення про поета як суб'єкта перетворено-словесного буття, мета якого полягає у подоланні своєї перетвореності. Фабульні персонажі є перетвореними формами поетичного буття, які – у своєму онтологічно абстрагованому стані уявляються самостійними суб'єктами, що чинять спротив цьому подоланню, що й складає основу естетичного конфлікту.

Annotation

The attempt is made to substantiate the idea of the poet as the subject of the modified verbal being that is aimed at overcoming his modified nature. Plot characters are modified forms of the poetic being that are presented in their ontologically abstract state as independent subjects resisting this overcoming. This constitutes the basis of the aesthetic conflict.

*Стаття надійшла до редакції 8.11.2005.
Стаття поступила в редакцію 8.11.2005*

РИТОРИЧЕСКИЕ ПРОЕКЦИИ АВТОРСКОГО “Я”

Постмодернизм, по мнению исследователей, обнажил одно из существенных противоречий культуры на рубеже веков. С одной стороны, как пишет Е.Н. Ищенко, “все литературные сюжеты просчитаны, расчленены на фигуры, описаны правила их преобразования, многообразии коллизий преобразовано в типологию нарратива и тем самым почти разоблачено; многообразии культур, в конце концов, имеет в своем основании некий набор архетипов” [1, с. 168]. Все слова, утверждают сторонники интертекстуальности, уже сказаны. Закономерно возникает вопрос: что же остается автору? Или иначе: что же в таком случае авторство сейчас, когда, казалось бы, разоблачены все покровы священного таинства творческого процесса? В свою очередь, презумпция множественности интерпретаций и утверждение в правах читателя как полноправного “создателя” художественного произведения, казалось бы, делает фигуру автора если не ненужной, то проблематичной.

С другой стороны, уже 1990-е годы стали временем возвращения/реанимации “умершего” для постмодернистов (“умерщвленного” ими) автора. Как следует из обзора, данного в статье А.Ю. Большаковой [см.: 2, с. 15-24], причинами такого качания маятника стали: 1) утрата точных критериев для определения смысла произведения, 2) отрицание значения и соответственно раздробление целостности литературоведческого анализа. С других, не утилитарных, но нравственных позиций эту причину обозначил Маттиас Фрайзе: “Культурный процесс двадцатого века, начиная с формализма и кончая постструктурализмом, имел одну цель: отвязаться от автора для того, чтобы тем самым отвязаться от его наиболее существенной категории: от ответственности. <...> Однако ничто не заменит авторство: огромное усилие придать человеку культурную идентичность, дать ему лицо. Безграничный культурный интертекст не содержит и не хранит эту идентичность. Нужен центр, вокруг которого смысл

может кристаллизоваться. Такой центр – автор. А как восстановить его? Для этого нам нужен бахтинский термин ответственности” [3, с. 32]. Можно предполагать, что возможность самостоятельного “чтения” оказалась не востребованной: читателю нужен Другой, Автор, с которым можно вступить в диалог, а значит, необходимо явленное в тексте некое объединяющее духовное целое.

Так или иначе, но “проблема интерпретации стала одним из центров пространства современного философского дискурса” [4, с.168-169], соответственно проблема автора вновь выдвигается в центр литературоведческих штудий. При этом постмодернистский проект не может быть отброшен, он может быть преодолен только поиском ответов на поставленные им вопросы.

Современные исследования проблемы автора сосредоточены на анализе архитектурной структуры внутреннего авторского “я” (“я”-сферы), особенностью которой является диалектическое сочетание диалогичности и монологичности при приоритетном положении именно монологичности.

На мой взгляд, структуру авторского “я” перспективно представить с позиций современной синергетики. С этой точки зрения, в данной структуре выделяются:

- **Автор биографический/Автор-человек**, который выступает как система переработки поступающей извне информации. При этом важную роль играют ментальные и языковые структуры, формирующие восприятие мира, и риторические процедуры, которые участвуют в процессе когнитивного моделирования. В этом аспекте сознание биографического автора функционирует как саморегулирующаяся система, как динамическое результирующее постоянного взаимодействия, с одной стороны, локальных внешних (культурных, литературных, политических, философских и т.д.) воздействий и, с другой стороны, базовых когнитивных (ментальных, языковых) величин. Это значит, что речевая, когнитивная, творческая деятельность биографического автора выступает как процесс преодоления различных (языковых, ментальных, этнических, психических, культурных, мировоззренческих и т.д.) фреймов в диапазоне индивидуальное/всеобщее, новое/предсказуемое.

- **Автор-творец**, который при таком подходе выступает как интенциональная проекция речевой, когнитивной и творческой деятельности биографического автора, а созданный им текст – как ее оформление (ср.: “сознание писателя в литературном произведении получает некую форму” – [5, с. 6]) через особое использование языка в риторической функции на разных уровнях – как плана выражения, так и плана содержания, причем оформление, которое прежде всего на уровне логико-синтаксических конструкций являются неповторимый стиль авторского мышления и видения мира. Именно этот стиль, понятый в широком смысле как результирующая осознанных и неосознанных усилий автора воспринимается читателем, в сознании которого объективируется авторский замысел и представление об авторской позиции, потому что общение происходит именно через посредство языка и понимание это прежде всего языковая проблема. Соответственно анализ дискурса позволяет осмыслить как когнитивные и ментальные модели автора-творца, так и разрешаемую им эпистемологическую проблему. Если риторика – это, согласно удачному определению Б.М.Эйхенбаума, “возбудитель надъязыковых представлений”, то через риторические процедуры и осуществляется диалог автора с читателем.

Уже в XVIII веке, пишет Р. Шартье, в спорах о том, что принадлежит автору в созданном им тексте, было выработано понимание того, что произведение характеризуется “не содержащимися в нем идеями, <...> но своей формой, иными словами, тем особенным способом, каким данный автор создает, сочленяет и изъясняет выдвигаемые им понятия” [6, с. 195]. Это представление созвучно неориторическим концепциям, поскольку именно в риторике была впервые осознана возможность стилевой вариативности выражения смысла, которая в современных философско-лингвистических исследованиях развилась в идею эпистемологической ценности стиля. В этом контексте очевидным представляется и эпистемологическое значение риторического аспекта текста, соответственно риторика не может рассматриваться как орнаментальное “дополнение” к семантической функции, а должна изучаться на предмет собственной семантики, собственного семантического потенциала.

При таком подходе риторика предстает не только как порождающая грамматика (как наука о правилах построения ораторского высказывания или высказывания вообще), но как очень специфичная, имплицитная, но все-таки вторичная моделирующая система – в таком качестве риторика выступает при своем воплощении в конкретном тексте, в творчестве конкретного автора. Эксплицированная из текста, авторская риторика 1) четко очерчивает принципы моделирования мира, а значит, авторскую эпистемологическую ситуацию; 2) включает в себя проблематику текста как дискурса; 3) позволяет обозначить границы между известным, предсказуемым, универсальным с одной стороны и неизвестным, новым, индивидуальным с другой. Являясь по определению автоописанием культуры, риторика в своем индивидуально-авторском преломлении является имплицитным, чаще всего не осознаваемым и потому максимально объективным автописанием структуры авторского “я” и принципов авторского диалога с миром и с культурой. В этом своем качестве риторика представляет аналог самой жизни: переплетение случайного и закономерного в жизни и в творческой деятельности автора может быть исследовано с помощью экспликации риторических механизмов, цель которых (как и риторики в целом) как раз и состояла в выявлении устойчивых логических связей между очевидным и вероятным. По существу речь идет о когнитивном потенциале риторики и риторических процедур, поскольку на уровне фигур и тропов риторика выступает как способ аргументации.

Как представляется, именно об этом пишет М.Н. Виролайнен: “В недавнее время была предложена концепция, трансформирующая сосюроевское различие “языка” и “речи” в триаду “язык-речь-текст”. Согласно этой концепции, в понятие “речь” вкладывается содержание, вытекающее из аристотелева учения о “высказывающей речи”, которое в свою очередь опирается на осознанное Парменидом единство “ontos” и “logos”. По Пармениду, “одно и то же – мышление и то, о чем мысль, ибо без сущего, о котором она высказана, тебе не найти мысли”. В герменевтике Аристотеля этот тезис выливается в отождествление высказываемой речью-логосом сущности вещи и сущности этой подлежащей высказыванию вещи самой по себе. “Речь”,

понятая исходя из этих оснований, определяется как субститут действительности, как ее передача, выражение, отражение. “Текст” же определяется как такая форма бытия слова, которая действительности не выражает, не отражает и, следовательно, не замещает – а находится в *отношении* к ней. “Текст” есть “другая” действительность, которая стремится не воплотить, вобрать в себя первую, но встать визави с нею, вступить с нею в диалог” [7, с. 33]. Еще более определенно эта мысль может быть выражена тезисом о том, что текст, являя неразделимое единство мыслеречевой и речемыслительной деятельности, не отражает, но структурирует действительность и сознание самого пишущего, соответственно мы опять сталкиваемся с вопросом о риторических механизмах такого структурирования.

Отсюда вытекает проблема факторов изоморфности текста как результата речевой, когнитивной и творческой деятельности, с одной стороны, структуре авторского “я”, с другой стороны – структуре самой действительности. Одним из таких факторов являются, как мне кажется, риторические процедуры, которые одновременно и моделируют когнитивный процесс, и в то же время отражают его специфику и соответственно специфику творческой деятельности автора, воплощаясь в созданном автором тексте. Риторические процедуры на уровне языка обращают к риторическим фигурам и тропам. При этом если риторические фигуры и тропы выступают как один из способов означивания, то конфигурация (совокупность) риторических фигур и тропов в тексте может рассматриваться как репрезентация авторской эпистемы /экзистенциальной ситуации автора.

Данная проблема уже ставилась (Р.Барт, Ж.Женетт), и даже предлагались отдельные попытки ее решения, самая впечатляющая среди которых, хотя и осуществленная с деконструктивистских, позиций, принадлежит П.де Ману [см.: 8]. В то же время нельзя не заметить, что вопрос о семантическом потенциале фигур и тропов чаще всего ограничивался обсуждением семантических возможностей метафоры и метонимии, хотя номенклатура фигур и тропов, описанных за всю историю существования риторики, гораздо шире, и тем более не рассматривались конфигурации фигур, характерные для творчества или

отдельного произведения того или иного автора. Это объясняется разными факторами, но не в последнюю очередь тем, что фигуры и тропы изучаются в основном в аспекте лингвистики текста, в то время как очевидной является необходимость их изучения с точки зрения лингвориторической поэтики и герменевтики, поскольку именно в языке, повинувшись стремлению выразить “невыразимое”, автор приникает к трансцендентному. Это “невыразимое” и есть авторская эпистема, разрешая которую, он осуществляет свой выбор, сознательный или бессознательный, языковых единиц, в частности – фигур и тропов.

В статье “Риторические механизмы орнаментального стиля” [9, с.18-25] я уже обращалась к данной проблеме. Сопоставительный анализ риторических фигур, характерных для орнаментальной прозы А.А. Бестужева-Марлинского, Н.С. Лескова и Андрея Белого, подтвердил предположение о телеологичности каждой индивидуальной конфигурации фигур и ее соответствии экзистенциальной ситуации автора; о ее направленности на прояснение (структурирование) новой картины мира; об эвристической ценности как механизма смыслопорождения и принципа диалога с семиозисом.

В то же время остался открытым вопрос о том, насколько релевантна данная закономерность для “обычной”, неорнаментальной прозы, для которой не характерно акцентированное использование “поэтических” (риторических) приемов, другими словами – вопрос о степени универсальности риторических приемов как механизма структурирования и порождения смысла. Еще одна сторона проблемы – в какой мере явленная в тексте конфигурация фигур обусловлена литературным направлением или темой, в какой – личностной драмой автора, и каков характер этой обусловленности. Наконец, существенным является вопрос о том, какова степень интенциональности этой конфигурации и можно ли рассматривать ее как то, что “сказалось” в тексте независимо от авторской воли.

Данная статья и является попыткой частично ответить на эти вопросы на материале сопоставительного анализа произведений Л. Толстого (“Смерть Ивана Ильича”) и С. Кржижановского (цикл “Чем люди мертвы”). Выбор обусловлен его неоче-

видностью: оба писателя не связаны ни мировоззренческой, ни историко-литературной, ни стилевой традицией: в широком спектре философских и литературных предшественников модерниста С.Кржижановского имя классика реалистической прозы Л.Толстого выглядит чужеродным. Однако именно эта неочевидная связь делает перспективным сопоставительный анализ риторики и риторических трансформаций языка в произведениях писателей.

Кроме того, неочевидность не означает отсутствие: уже название цикла Кржижановского, как отметил В. Перельмутер, подразумевает “первую и мгновенную читательскую ассоциацию с христианской притчей Толстого” [10, с. 40; “Чем люди живы” – Т.А.], причем ассоциация выявляет осознанную интенцию полемического отталкивания. Не столь явная ассоциативная связь объединяет названия таких произведений, как “Живой труп” и “Автобиография трупа”. Еще менее очевидной представляется связь тематическая, но она есть: указанные произведения объединяются философской проблематизацией жизни и смерти, бытия и небытия, что обуславливает их переключку на уровне структурных мотивов.

Одна из таких переключек оказывается ключом к дальнейшему анализу: в своих размышлениях о смерти оба писателя обращаются к одному и тому же силлогизму из популярного учебника логики Кизеветтера: “Кай – человек, люди смертны, потому Кай смертен”. У героя толстовской повести (и, надо полагать, у автора) этот пример правильного умозаключения вызывает взрыв отчаяния и протеста: “...Кай точно смертен, и ему правильно умирать, но мне, Ване, Ивану Ильичу, со всеми моими чувствами, мыслями, – мне это другое дело” [11, с. 75]. У Кржижановского в “Записных тетрадах” читаем: “Моя художественная логика: Все люди смертны. Кай – смертен. Следовательно, Кай, хоть немножко, да человек” [цит. по: 10, с. 633]; следуя этой логике, писатель в новелле “Страна нетов” создает вариант космогонического мифа, который, согласно парадоксальной австрской версии, в редуцированном виде сохранился в силлогизме. Непереводимый на язык однозначных понятий, этот миф может быть прочитан и как мысль о том, что смерть есть результат утраты исходного единства/тождества

единичного и множественного, соответственно трагическое переживание смерти есть проявление неразрешимого противоречия между конечностью индивидуального и бесконечностью родового существования. Это противоречие лежит и в основе переживаний героя толстовской повести, в то время как для героев Кржижановского, как будет показано ниже, оно утратило свою актуальность.

Нетрудно заметить, что при всей “неподъемности” истины, заключенной в силлогизме о Кае, он сохраняет для Толстого и его героя свою “законодательную”, аксиоматическую силу. Напротив, “художественная логика” Кржижановского строится на очевидной логической ошибке: предложенный писателем вариант умозаключения представляет собой так называемую вторую фигуру силлогизма, которая предполагает, что частная посылка обязательно должна быть отрицательной, в противном случае вывод будет недостоверным. Преднамеренность этой ошибки выявляется сделанной автором оговоркой: “Следовательно, Кай, *хоть немножко*, да человек” (курсив мой – Т.А.). Кржижановский трансформирует классическую форму силлогизма, применяемую обычно в практике дедуктивного мышления (подведение частного случая под общее положение), и получает вариант, хотя и с ошибочным построением, который, как правило, используется в дискуссиях или судебной практике. Это выявляет как установку автора на создание дискуссионной ситуации, так и прием проблематизации – создание парадокса, ставящего под сомнение общепринятое суждение.

При этом важно определить, что оказывается переменной величиной при такой трансформации, поскольку именно в ней фиксируется болевая точка авторского сознания. Совершенно очевидно, что, хотя у обоих писателей, правда, в разном аспекте, вызывает интерес субъект силлогизма – Кай, тем не менее, зоной проблематизации является прежде всего предикат высказывания, поскольку именно в предикате скрыто “подразумеваемое” – то, что тревожит сознание автора и что он хочет разрешить в произведении. Для Толстого это слово “смерть”/“смертен”, для Кржижановского – “человек”. Вопрос, который разрешается в авторском сознании, в обоих случаях формулируется и разрешается по-разному. Это различие выявляется и при анали-

зе авторской риторики, явленной в текстах; в свою очередь, эксплицированная риторика позволяет дифференцировать экзистенциальную и эпистемологическую ситуацию писателей, отразившуюся в их стиле. Приведенный пример с различным восприятием силлогизма, с одной стороны, является преамбулой (ключом) к дальнейшему анализу, с другой – его дополнительной верификацией.

На первый взгляд, повесть “Смерть Ивана Ильича” подчеркнута ариторична, во всяком случае, если иметь в виду наиболее распространенное представление о риторичности как об украшенности. На это обратил внимание один из первых читателей повести, художник И.Н.Крамской, который писал в одном из писем: “Это нечто такое, что перестает уже быть искусством, а является просто *творчеством*. <...> Удивительно в этом рассказе отсутствие полное украшений, без чего, кажется, нет ни одного произведения человеческого” [цит. по: 11, с. 554; курсив И.Н. Крамского – Т.А.]. Однако это только первое впечатление, которое рассеивается при внимательном чтении, что подтверждает известный тезис Р. Барта о недостижимости нулевой степени письма*.

Основная психологическая и мировоззренческая коллизия формулируется уже в первой главе: словам Герасима “Божья воля. Все там же будем” [11, с. 50] противостоит мысль Петра Ивановича, “что это (смерть – Т.А.) случилось с Иваном Ильичом, а не с ним и что с ним этого случиться не должно и не может” [11, с. 48]. Эта коллизия еще раз обозначится в дальнейшем как реакция героя на знаменитый силлогизм из учебника

* Вводя понятие “нулевая степень письма”, Барт имел в виду прежде всего обязательное присутствие в тексте культурных, идеологических и иных коннотаций. В то же время данное понятие может быть соотносено с выработанным в античной риторике представлением о естественной языковой норме, которая тоже в принципе недостижима именно в силу изначально свойственной речи риторичности (=коннотативности). Данная ассоциация представляется оправданной еще и вследствие того интереса, который проявляли структуралисты, в частности Барт, к риторике.

логики: в отличие от своего друга, Иван Ильич самим фактом своей болезни поставлен перед необходимостью осознать истинность и непреложность абстрактного умозаключения. Проблема, таким образом, для любого живущего человека, по Толстому, состоит в осознании неизбежности своей смерти.

Проблема носит неразрешимый характер, что Толстой подчеркивает следующей, риторически выделенной, констатацией: “И, лежа почти все время лицом к стене, он *одиноко страдал все те же неразрешающиеся страдания и одиноко думал все ту же неразрешающуюся думу*” [11, с. 90] (курсив мой – Т.А.). Тем не менее Толстой предлагает в повести ее решение, рассматривая в двух взаимосвязанных проекциях, обозначенных в процитированном тексте: в эпистемологической проекции она формулируется как вопрос (“дума”) о том, правильно ли мы понимаем, что такое смерть, в экзистенциальной – как вопрос о трагическом одиночестве (“страдании”), в котором остается человек перед лицом смерти. Совершенно очевидно, что для Толстого и для его героя первостепенным является именно второй вопрос, в то время как первый носит вспомогательный характер, позволяя имитировать разрешение всей проблемы в целом.

Имитация осуществляется как серия последовательных логических подстановок и риторических трансформаций. Толстовское мышление в силу своей авторитарности риторично, и наиболее очевидно эта риторичность проявляется в склонности повествователя, осциллирующего между сознаниями автора и героя, к постоянным дефинициям (к примеру: “Радости служебные были радости самолюбия; радости общественные были радости тщеславия; но настоящие радости Ивана Ильича были радости игры в винт” [11, с. 64]; из этого же ряда и замечания типа “болезнь = неприятность жене”, “смирение = великая заслуга” и т.д.), поскольку риторическое мышление изначально есть мышление дефинициями, устанавливающими однозначные отношения между понятиями. Сама возможность установить такие дефиниции свидетельствует о стабильности мироустройства и объемлющего его авторского сознания.

Правда, попытка осуществить такую же операцию с понятием “смерть” (предикатом силлогизма) оказывается безре-

зультатной – прежде всего потому, что само понятие в силу своей субстанциальности и многозначности применимо к разным контекстам и ситуациям и потому избегает однозначного определения. В результате Толстой, выдвигая на первый план проповедническую (=риторическую) функцию своего высказывания (то есть стремясь дать себе, герою и читателю нравственно-психологическую опору перед лицом смерти – единственным, что делает противоречивым в целом целесообразный и понятный мир), приносит эпистемологическую проблему в жертву рассмотрению аксиологических аспектов экзистенции.

Следы авторского познавательного смятения отразились в тексте в парадигме тех характеристик, которые Толстой дает смерти Ивана Ильича, используя известный риторический локус “от последствий”: после смерти человека освобождается занимаемое им “место” и начинается цепь служебных перемещений, что вызывает у сослуживцев невольное чувство радости, противоречащее чувству скорби по усопшему; смерть обязывает близких и друзей выполнять “скучные обязанности” – наносить визиты, выражать соболезнование, которые входят в противоречие с их повседневными житейскими планами; смерть мужа влечет за собой для вдовы необходимость решать разные финансовые вопросы и учитывать при этом соображения экономии, даже выгоды (Прасковья Федоровна думает о том, чтобы по случаю смерти мужа “достать денег из казны”), и эти бытовые заботы не сочетаются с бытийными масштабами произошедшего; наконец, эгоистический акцент на собственных переживаниях, сделанный вдовой, которой пришлось стать свидетельницей (“жертвой”) физических мучений Ивана Ильича (“Ах! Что я вынесла!”), несовместим с ожидаемым от нее сочувствием к страданиям близкого человека.

Уже в этих противоречиях проявляется несовместимость и категориальное противостояние жизни и смерти, при этом каждая из сторон оппозиции обнаруживает способность реализоваться в двух проявлениях – бытийном и бытовом, общезначимом и индивидуальном. Несводимость этих проявлений парадоксальным образом влечет за собой возможность их метафорического переосмысления и последующей перестановки

сторон оппозиции, что и проделывает Толстой, пытаясь вместе со своим героем найти спасение от экзистенциального ужаса перед смертью. Игра различными значениями, в свою очередь, позволяет предложить мнимый вариант разрешения эпистемы, мнимый потому, что при всей его убедительности, этот вариант, предложенный в виде итоговой дефиниции, представляет собой только уловку сознания, столкнувшегося с принципиально неразрешимой познавательной проблемой.

В самом деле, заданная уже в первой главе оппозиция жизни и смерти постепенно претерпевает аксиологическую трансформацию, которую можно представить в виде следующей последовательности микроцитат: “смерть <...> такое приключение, которое свойственно только Ивану Ильичу” [11, с. 48] → после окончания учебного заведения герой вешает “на брелоки медальку с надписью: “respite finem”” [11, с. 51] (что в переводе с латинского означает “предвидь конец”; здесь впервые возникает игра многозначностью: “конец” на бытовом уровне, особенно в контексте судейской должности Ивана Ильича, может восприниматься как завершение всякого дела, но в переносном значении “конец” – то же, что смерть) → “Не в слепой кишке, не в почке дело, а в жизни и ... смерти. <...> То свет был, а теперь мрак. То я здесь был, а теперь туда! Куда?” [11, с. 73] (обратим внимание на отчетливое соотнесение антонимических пар жизнь/смерть и свет/мрак, которое логично трансформируется в тождества жизнь = свет, смерть = мрак) → жизнь = ложь и смерть = ложь → “Жизнь, ряд увеличивающихся страданий, летит быстрее и быстрее к концу, страшнейшему страданию” [11, с. 91] (так резюмируется, исподволь на протяжении всего текста нарастающая мысль о том, что жизнь есть постепенное нарастание смерти, и осуществляется их логическое уравнивание с помощью третьего, общего, компонента “ложь”) → “Вместо смерти был свет. – Так вот что! – вдруг слух проговорил он. – Какая радость! <...> Кончена смерть, – сказал он себе. – Ее нет больше” [11, с. 96]. Последняя мысль Ивана Ильича, в которой происходит обращение структурного параллелизма и смерть становится светом и освобождением от жизни как постепенного умирания, закрепляется завершающей фразой повествователя:

“Он втянул в себя воздух, остановился на половине вдоха, потянулся и умер” [11, с. 96].

Совершенно очевидно, что Толстой уходит от решения проблемы смерти, подменяя ее вопросом о том, насколько нравственной была жизнь Ивана Ильича и – шире – насколько нравственна жизнь человека вообще в современном автору мире. Экзистенциальная проблема одиночества человека перед лицом смерти тоже подменяется другой проблемой: согласно логике Толстого, одиночество героя в последние дни и часы жизни выросло и было обусловлено его стремлением отгородиться от окружающих и создать свой, независимый от них мир. Соответственно вопрос о смерти физической подменяется вопросом о смерти нравственной, которая происходила на протяжении всей жизни героя, – возможность такой подмены задана уже многозначностью названия повести и определяет как логику повествования, так и логику риторических трансформаций понятий. Сама болезнь Ивана Ильича выступает как метонимическая метафора его нравственной смерти – не случайно злосчастное падение, которым на фабульном уровне мотивируется болезнь и смерть героя, происходит в момент, когда он, получил, казалось бы, все блага, в которых воплощался для него идеал жизни, но именно материальный характер этих благ (новое место, высокое жалованье, новая квартира, которую самозабвенно обустроивает герой), сниженность, приземленность идеала означают, по Толстому, духовную смерть*. Логичным итогом этих подстановок является риторическое уравнивание жизни и смерти с последующим чисто словесным разрешением проблемы: смерть не есть мрак, а есть свет.

Риторические трансформации, выявленные в повести, демонстрируют не только сущность и способ разрешения автором

* Своеобразным – изложенным “по Кржижановскому” – аналогом этому содержательному пласту толстовской повести является новелла “Квадрат Пегаса”, в которой духовная смерть героя тоже соотносена с его въездом “в свой собственный дом” [10, с. 102; выделено автором – Т.А.], что также подтверждает присутствие Л.Толстого в творческом сознании С. Кржижановского.

экзистенциальной и эпистемологической проблем, но и подтверждают известный терапевтический эффект, который достигается посредством речи. Катарсис, пережитый героем, автором и предложенный в качестве спасительного средства читателю, есть катарсис эмоциональный, обеспеченный только словесными коннотациями, но не рациональным, на уровне понимания, разрешением проблемы. Таким образом, финал повести демонстрирует так называемое “отсроченное решение”, когда проблема не решается, а переформулируется для того, чтобы найти видимость решения. Именно этим, как мне кажется, объясняется постоянное обращение позднего Толстого к теме смерти: эмоциональное *move* не могло заменить рациональное *do* человеку, который по самому типу своего мышления был склонен к четким дефинициям, к четким ответам на вопросы. Неудовлетворенность и сомнение побуждала Толстого, как и его героя, вновь и вновь “думать неразрешающуюся думу”^{*}.

Важно и другое: момент риторического уравнивания, а затем обращения сторон оппозиции жизнь/смерть, выявленный в повести, соотносится с механизмом такой риторической фигуры, как хиазм. Однако, по словам П. де Мана, хиазм – это фигура, “путающая атрибуты внутреннего и внешнего и приводящая к уничтожению сознающего субъекта” [8, с. 50], в нашем контексте – к отказу от решения, что, в свою очередь, подтверждает вывод В.Руднева о том, что поэтика Л.Толстого – это поэтика деперсонализации, а сам Толстой – воплощение деперсонализованной личности [см.: 12]. Если, по К.Леви-Строссу (на идеи которого опирается В.Руднев), человек, страдающий деперсонализацией, попадает в мифологический мир с характерным состоянием все – равно, то именно религиозность Толстого (как вариант мифологического сознания) и обусловила логику риторических проце-

^{*} А. Щербенок видит риторическую проблему толстовской прозы в том, что у Толстого “повествование <...> сталкивается с угрозой разрушения собственного основания – на этот раз через демонстрацию условности и опосредованности культурой любой индивидуальной этической позиции” [13, с. 106].

дур в повести “Смерть Ивана Ильича”. Состояние все – равно (жизнь = смерть, смерть = жизнь) предполагает переключивание ответственности, в случае Толстого – на Бога. Но именно неполнота этой деперсонализации, сказавшаяся в игре прямыми и переносными, бытовыми и бытийными значениями слов “жизнь” и “смерть”, а также в проповедническом пафосе повести, обуславливала эпистемологическую драму Толстого, который хотел, но уже не мог искать ее разрешение в Боге со всей доверчивостью наивного сознания.

У Кржижановского проблема жизни и смерти получает иное решение, и это решение во многом обусловлено ситуацией рубежа эпох, центральным событием которого стало провозглашение Ф.Ницше начала эры безбожия. Герой толстовской повести в минуту отчаяния тоже думает о том, что бога нет, но интенция Толстого, как мы видели, свидетельствует об обратном: именно в Боге, в христианской любви к ближнему находят спасение от страха перед смертью автор и его герои. Катастрофизм философского мышления писателя XX века, в том числе и мышления Кржижановского, предопределен утратой целостности нравственно-философской позиции и необходимостью для каждого индивида найти опору в самом себе, то есть необходимостью персонализации, процесс которой, мучительный сам по себе, осложнялся социально-политическими процессами, направленными на уничтожение личности. В своей совокупности эти процессы приводили к кризису познающего субъекта и к ситуации эпистемологической неуверенности.

Название цикла Кржижановского, как уже говорилось выше, полемически соотносится с рассказом Толстого “Чем люди живы”. Толстой давал недвусмысленный ответ на поставленный в заглавии вопрос: люди живы любовью, христианской любовью к ближнему. Ответ Кржижановского столь же недвусмысленен: люди мертвы страхом. Уже в первой новелле цикла “Чудак” страх осознается как всеобъемлющее состояние мира: это не только страх перед смертью, болью, небытием, непознаваемым, который был ведом и герою толстовской повести, – это страх перед жизнью, которая в свою очередь осмыслена как “боязнь бытия”; страх это “материебоязнь” (как результат утраты

онтологических основ бытия); страх это непреодолимое расстояние между человеком и истиной (результат отказа от разрешения гносеологической проблемы); это “двигатель всего”, выработавший особую “культуру страха” и превративший жизнь в “зону страха”; даже любовь – спасительное пристанище человечности для Толстого – у Кржижановского тоже “игра в страх” (как результат утраты ценностных ориентиров). Экзистенциальное состояние страха осмыслено Кржижановским как результат постепенного вытеснения человека из его социального и культурного, в целом – жизненного пространства в пространство “меж” – межмирья, щели, безлюдья, мертви, молчи, или в “минус”-пространство [термин В.Н. Топорова; см.: 14].

Это значит, что для Кржижановского не актуальна проблема смерти, как ее ставил и решал Толстой, – смерть в век войн и революций становится обычным явлением и настолько пронизывает жизнь, что человек утрачивает страх перед конечностью своего индивидуального существования: “Я слишком много и часто оперировал с символом “смерть”, слишком систематически включал в свои формулы этот биологический м и н у с, – чтобы не чувствовать себя как-то задетым всем тем, что начало происходить вокруг меня. Смерть, диссоциация, мыслимая мною в пределах моего “я”, и только я” (далее практически меня не интересовавшая), теперь поневоле навязывала мышлению более широкие масштабы и обобщения. <...> смерть превращалась в программную правительственно-рекомендуемую идею. <...> диалектика войны заставила идти в смерть всех более или менее ж и в ы х; и закрепляла права на жизнь за всеми более или менее м е р т в ы м и” [15, с. 526; 529-530]. Новая ситуация “оптовых смертей” [15, с. 502], “коинциденции мертви и жизни” [15, с. 506] ставит перед “человечиной” иную проблему.

Эта проблема, как мы видели при анализе авторской трансформации известного силлогизма, связана с предикатом “человек”. При этом если для Толстого и его героя принципиально важным было обосновать свою особость, невключенность в общий закон (я ≠ все), то Кржижановского именно осознание своего изгойства – социального, литературного и т.д., своей выброшенности в “щель” времени – приводит к необходимости

усомниться в истинности всех привычных представлений о мироустройстве и прежде всего в сущности самого понятия “человек”. Вопрос в понимании Кржижановского формулируется следующим образом: если “Кай” не принадлежит к “людям”, тогда кто же он? Каковы те признаки, которые обеспечивают “Каю” статус человека? Ибо, с точки зрения логики, “вторая фигура силлогизма основана на том, что отрицание принадлежности предметов данному классу подводит к отрицанию у этих предметов определенных признаков” [16, с. 176], значит, парадоксальное умозаключение и не менее парадоксальный вывод Кржижановского “Кай, хоть немножко, да человек” выявляют не только неправомерность социальной практики, жертвой которой стал он сам и миллионы его современников, но и тот когнитивный кризис, в который ввергала людей эпоха “жизнетрясения”, когда перестали действовать привычные законы логики.

В цикле “Чем люди мертвы” этот когнитивный кризис проявляется в таких конфигурациях фигур и тропов, целью и смыслом которых является парадоксальное остранение семантики – слов, идей, политических, социальных и философских концепций. Включенные одновременно в противоположные ряды оппозиций и в разные смысловые контексты, понятия страха, смерти, щели, небытия, проблематизируют семантику слов, с которыми оказывается связанным авторской волей. В результате тотальному разрушению подвергаются все традиционные связи между означаемыми и означающими, между знаками и предметами, формирующие семиозис, разрушается и привычный семиозис.

Авторская конфигурация фигур и тропов в цикле “Чем люди мертвы” включает в себя метафору, метонимию и синекдоху, паронимию, субстантивацию местоимений, наречий и служебных частей речи. При этом если, по Ж. Лакану, метафора означает вопрос о бытии, а метонимия – отсутствие бытия [17, с. 84]; если паронимия, сближая сходно звучащие слова и устанавливая между ними окказиональные смысловые связи, выявляет по существу отсутствие точных референциальных смыслов; если, наконец, субстантивация незначимых частей речи тоже несет семантику отсутствия, – то все эти фигуры в своей совокупности очерчивают именно эпистемологическую ситуа-

цию, суть которой – в утрате устойчивых смыслов, среди которых главный – смысл и целостность своего Я. “Теперь мне ясно: никакое “я”, не получая питания из “мы”, не срастаясь пуповиной с материнским, обволакивающим его малую жизнь организмом, не может быть хотя бы только с о б о й. И моллюск, прячущий себя в тесно сомкнутые створки, если п о м о ч ь створам, оковав их тесным металлическим обручем, – умрет. <...> Чем чаще разъезжающиеся ремингтоновы строчки уверяли меня №-ом, росчерками подписей и оттиском печати, что я д е й с т в и т е л ь н о такой-то, тем подозрительнее становился я к своей “действительности”, тем острее чувствовал в себе и такого и э т а к о г о. <...> От штампея до штампея чувство себя никло: я – и я – полу-я – еле-я – чуть-чуть-я: стояло” [17, с. 522; 524].

Конфигурация фигур и тропов создает эффект остранения, выявляя абсурдность ставших привычными примет нового века. Остранение равнозначно парадоксу, двойственная функция которого состоит, с одной стороны, в демонстрации изношенности доксы, привычного представления, с другой – в поиске истины в эпоху “эпистемологического беспокойства” [18, с. 15]. В то же время эта языковая игра открывает путь к освобождению от мира фикций, мертвого царства произвольных смыслов. Называя вещи их именами, вскрывая недостоверность присвоенных им имен, автор разрешает и эпистемологическую проблему, и проблему экзистенциальную, потому что восстанавливает в правах главный признак человеческого “я” – внутреннюю свободу.

Итак, анализ показывает, что при тематическом сходстве и кажущемся единстве проблематики произведения Толстого и Кржижановского обнаруживают разные конфигурации фигур и тропов, которые, в свою очередь, имеют разную семантику. Это означает, что фигуры и тропы в своем сочетании отражают структуру авторского миромоделирования и обладают несомненной эпистемологической ценностью.

Цитированная литература

1. Ищенко Е.Н. Интерпретация в герменевтическом и постмодернистском дискурсе// Герменевтика в России: Сб. научн. трудов. – Вып. 1. – Воронеж, 2002.
2. Большакова А.Ю. Теории автора в современном литературоведении//ИЮЛЯ, 1998, т. 57, №5.
3. Маттиас Фрайзе. После изгнания автора: литературоведение в тупике?//Автор и текст: Сб.ст./Под ред.В.М.Марковича и Вольфа Шмида. – СПб., 1996.
4. Ищенко Е.Н. Интерпретация в герменевтическом и постмодернистском дискурсе// Герменевтика в России: Сб. научн. трудов. – Вып. 1. – Воронеж, 2002.
5. Власенко Т.Л. Литература как форма авторского сознания. – Ижевск, 1998.
6. Шартье Р. Автор в системе книгопечатания//Новое литературное обозрение, 1995, № 13.
7. Виролайнен М.Н. Автор текста истории (сюжетообразование в летописи)// Автор и текст: Сб.ст./Под ред.В.М.Марковича и Вольфа Шмида. – СПб., 1996.
8. Ман, П. де. Аллегии чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста: Пер. с англ./Пер., примеч., послесл. С.А. Никитина. – Екатеринбург, 1999.
9. Автухович Т.Е. Риторические механизмы орнаментального стиля//Автухович Т.Е. Поэзия риторики: Очерки теоретической и исторической поэтики. – Минск, 2005.
10. Кржижановский С. Д. Собрание сочинений: В 5 т. – Т.1/Сост., предисл. и комм. В.Перельмутера. – СПб., 2001.
11. Толстой Л.Н. Смерть Ивана Ильича // Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 12 т. – Т. XI. – М., 1984.
12. Руднев В. Поэтика деперсонализации (Л.Н.Толстой и В.Б.Шкловский) // Логос, 11/12 (1999, 2).
13. Щербенок А. Деконструкция и классическая русская литература: От риторики текста к риторике истории. – М., 2005.
14. Топоров В.Н. “Минус”-пространство Сигизмунда Кржижановского // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М., 1995.

15. Кржижановский С.Д. Чем люди мертвы // Кржижановский С.Д. Собрание сочинений: В 5 т. – Т.2 / Сост., предисл. и комм. В. Перельмутера. – СПб., 2001.
16. Логика: Учеб. пособие /В.Ф.Берков, В.И.Бартон, И.И.Дубинин и др.; Под общ. ред. проф. В.Ф.Беркова. – Мн., 1994.
17. Лакан Ж. Семинары. Кн. 1. Работы Фрейда по технике психоанализа (1953/54). – М., 1998.
18. Шмид В. Заметки о парадоксе // Парадоксы русской литературы: Сб.ст./Под ред. В.Марковича и В. Шмида. – СПб, 2001.

Анотація

У статті розглядається питання про семантичний потенціал конфігурації риторичних фігур і тропів; на матеріал творів Л.Толстого та С.Кржижановського виявляється її здатність репрезентувати авторську епістему та екзистенціальну проблему.

Annotation

The article deals with the question of the rhetoric figures and tropes' configuration semantic potential; L.Tolstoy and S.Krzhi-zhanovski's works give the material, which reveals its possibility to represent both the author's epistem and existential problem.

Стаття надійшла до редакції 9.11.2005.

Стаття поступила в редакцію 9.11.2005

ПОРОЖДАЮЩЕЕ ЛОНО ПОЭЗИИ

Но слово – свет... его сияние хранит русская речь.

А.М.Ремизов

... Так будь же зеркалом у Бога

И, очищаясь, отражай.

Иначе красоты не трогай,

Не создавай, не искажай.

Иеромонах Роман

Мы все еще находимся под гипнозом понятия *автор-творец*, который в свою очередь объясняется гипнозом эстетики или, вернее, того, что в наше время от нее осталось. Эстетика закрывает перспективу. Почему? Потому что она может мыслить только “по принципу представляющего понятия” (М.Хайдеггер). В наше время высшей точкой такого мышления является понятие *трансцендентальный субъект*. Автор-творец – это трансцендентальный субъект в эстетическом преломлении. То, что оказывается за пределами вышеназванного принципа, эстетике недоступно.

Наибольшую ответственность за такое положение вещей несет, разумеется, крупнейший представитель эстетики Г.В.Ф. Гегель*. В его панэстетическом осмыслении поэзии подспудное присутствие автора-творца обнаруживается даже в хоровых песнях Пиндара: “Когда, например, приглашали Пиндара, чтобы он воспел победителя в играх по соревнованию или когда он это делал по собственному влечению, он до такой степени овладевал своим предметом, что его произведение оказывалось не стихами *на* (здесь и далее курсив автора. – А.Д.) победителя, а изливанием, которому он отдавался от себя” [1, с. 296. Пер. П.С. Попова]. И в другом месте: “...От героев Пиндара нам остались лишь пустые имена, а сам он, воспевший *себя* и приобщивший свою славу, остается незабы-

* По примеру римских императоров Гегель с наибольшим правом мог бы сказать: “Эстетика – это я”.

ваемым как поэт...” [там же, с.306]. Если Пиндар воспеваает самого себя, значит, в нем самом заключен исток его поэзии. Так ли это? Что в песнях Пиндара сказано об этом?

В 150 фрагменте Пиндара говорится:

Μαντεύεο, Μοῦσα, προφатеύσω δ' ἐγώ.

Предлагаются такие варианты перевода этого стиха:

Прорицай, Муза, я же буду толкователем [2, с. 28].

Муза, вещай: я – пророк твой... [3, с. 217].

Каждый из этих переводов обладает своими преимуществами, недостаток же у них общий: они в равной степени не улавливают и не передают нередкую у греков тавтологию – в данном случае в обозначении действия Музы и действия поэта (второй глагол в обоих переводах попросту исчезает; между тем все дело именно в глаголах и ни в коем случае не в выпячивании “я”, как это имеет место во втором случае).

Буквально в песне, сохранившийся стих из которой мы пытаемся истолковать, сказано:

Пророчествуй, Муза, я же буду пророчествовать.

Тавтология указывает, что Муза и поэт делают одно и то же, но само синтаксическое строение фразы (противопоставление “я же”) свидетельствует, что это одно и то же – отнюдь не простое тождество. Мы можем предположить, что действие поэта, будучи обусловленным действием Музы, одновременно является его неким продолжением. Нам, стало быть, для начала надлежит понять, каким образом *προφτεία* (дар пророчества) поэта укоренена в *μαντεία* (способности пророчества) Музы. Для этого необходимо попытаться сохранить в переводе хотя бы оттенок тавтологии, при этом избежав простого повторения разных грамматических форм одного и того же глагола. Перевод в результате принимает следующий вид:

Пред-сказывай, Муза, я же буду сказывать.

Поэтическое сказывание коренится в пред-сказанном. Поэтическое слово не является простым повторением пред-сказанного, но еще менее оно – средство воспевания поэтом са-

мого себя*. Оно есть развертывание имплицитного смысла, заключенного в пред-сказанном, и остается истинно поэтическим до тех пор, пока держится этой путеводной нити. Оставаясь истинно поэтическим, оно остается пророческим.

Пред-сказание Музы – истинная речь, священная речь, герменейя. Творцом герменейи (герменевтом) является Муза. Поэт, который всерьез захотел бы претендовать на роль герменевта (творца священной речи), совершил бы тем самым святотатство, но будучи причастным к герменейе (священной речи), он становится гиерофантом, т.е. являющим священное – исполнителем того, что приходит к явленности в слове герменевта. Сказанное бросает свет на концепцию автора-творца. “Онтологическая беспочвенность трансцендентальной субъективности, в которой Хайдеггер упрекал гуссерлевскую феноменологию, была как раз тем, что, по его представлению, можно преодолеть путем возрождения вопроса о бытии”** [6, с.308. Пер.

* Гораздо более глубокое, нежели Гегель, поскольку более изначальное понимание автора предлагает Шеллинг: “*Это вечное понятие человека в Боге как непосредственная причина его [человеческого] продуцирования есть то, что называют гением* (курсив и выделение автора. – А.Д.), как бы *genius*, обитающее в человеке божественное. Это, если можно так выразиться, образчик (ein Stück) абсолютности Бога. Поэтому каждый художник и может продуцировать не более того, что связано с вечным понятием его собственного существа в Боге” [4, с.162. Пер. П.С. Попова]. Подход Гегеля к песням Пиндара остается сугубо эстетическим, тогда как Шеллинг восходит в сверхэстетическую область священно-символической онтологии. Ср.: “Уставы Твои были песнями моими на месте странствований моих” [Псал. 118: 54]. О глубине – эпизод из того времени, когда М.Хайдеггер “принимался за написание “Бытия и времени””: “Однажды на семинаре по Шеллингу он зачитал такое предложение: “Страх самой жизни гонит человека из центра” – и сказал: “Назовите мне хоть одно предложение Гегеля, которое по глубине могло бы сравниться с этим!” [5, с. 133. Пер. А.В.Лаврухина]. Понятно, что речь у М.Хайдеггера идет об онтологической глубине.

** Ср. в более поздней работе Г.-Г.Гадамера, написанной в год смерти М.Хайдеггера: “...То, что Хайдеггер предпринял в “Бытии и времени”, было не просто углублением фундамента трансцендентальной феноменологии – в нем одновременно подготавливался радикаль-

С.Н.Земляного]. Учение об авторе-творце как конститутивном моменте поэтического творчества не может избежать того же упрека. Это относится не только к Гегелю, но и к И.Г.Фихте с его продуктивным “я” [см.: 7, с. 90-101], и к герменевтике Ф.Шлейермахера* и В.Дильтея [см.: 7, с. 273], и к бахтинскому учению об авторе** [см.: 9]. Попытки преодолеть онтологическую беспочвенность с помощью характерной для теоретико-литературного персонализма аналогии между Творцом и автором-творцом представляют собой несомненное искажение подлинной онтологической перспективы: “Божественность художника – в его приобщенности внеаходимости высшей” [там же, с. 248]. Каким образом художник в своей сфере (наглядное представление, субъект-объектные отношения, “внеаходимость” как их неизбежное следствие) может одновременно стать

ный поворот, который должен был полностью разрушить концепцию конституции всех значимостей, мыслимых в трансцендентальном Ego, и, прежде всего, концепцию самоконституции Ego” [5, с. 99]. Конечный пункт автора-творца как эстетической реализации “самоконституции Ego” – центра, не нуждающегося в ином центре, – самолюбование, а не страх. Убежденность, что сущность поэтического искусства заключается в самовыражении, – достаточно убедительное свидетельство того, что конечный пункт уже достигнут.

* “...Суть интерпретации – воссоздающая конструкция произведения как жизненного поступка автора; соответственно задача теории интерпретации – научное обоснование этой воссоздающей конструкции исходя из природы продуцирующего акта в его отношении к языку и художественной форме и для себя. Когда во многих аспектах обозначилось полемическое и реформирующее противостояние этого принципа прежней системе, возникла Шлейермахерова система герменевтики” [там же, с. 123. Пер. В.В.Бибихина, А.В.Михайлова]. См. также у самого Ф.Шлейермахера: “Одно дело понять целиком основную идею произведения, другое дело уразуметь отдельные части онога в связи с жизнью автора. Первое есть то, из чего все развивается, а второе то, что в произведении наиболее случайно. Но и то и другое понимается из личной самобытности автора” [8, с. 176. Пер. А.Л.Вольского].

** Поэтому, если говорить о герменевтическом характере бахтинского теоретико-литературного персонализма, эта герменевтичность в аспекте проблемы автора не выходит за пределы проблематики XIX века.

божественным – на этот вопрос, поскольку он риторический, отвечать не нужно. Если бы это действительно случилось, это свидетельствовало бы о том, что “исполнилось... обещание древнего змея” [10, с. 157. Пер. М.Злобиной]. Такая “божественность” на самом деле является ее полным и безоговорочным отрицанием*: зачем тогда тридцать степеней духовного совершенства, восхождения к Богу, о которых пишет прп. Иоанн Лествичник [см.: 11], если одной внеаходимости достаточно, чтобы сразу стать божественным? Здесь автор-творец обнаруживает претензию быть не просто трансцендентальным, но трансцендентным субъектом, что как раз является завершением того пути, на который увлек прародительницу Еву “древний змей”.

В эстетике и в теории литературы идея “божественности” художника отнюдь не нова: с нею мы встречаемся, к примеру, у Г.Флобера: “Автор в своем произведении должен быть подобен Богу во Вселенной – вездесущ и невидим. Искусство – вторая природа, и создателю этой природы надо действовать подобными же приемами” [12, с. 235. Пер. под ред. А.Андрес]. Еще одно, не менее красноречивое высказывание, свидетельствующее о том, что, согласно Г.Флоберу, романное творчество способно обеспечить осуществление высшей, “божественной” правды: “Когда же будут писать историю так, как надо писать роман, – без любви или ненависти к кому бы то ни было из персонажей? Когда будут описывать события с точки зрения *высшей иронии* (курсив автора. – А.Д.), сиречь так, как видит их Господь Бог?” [12, с. 213].

Это сближение раздумий романиста о своем ремесле и теоретико-литературного персонализма отнюдь не случайно: роман является главным предметом изучения в границах персоналистского дискурса. Здесь, однако, закрадывается некоторое сомнение относительно автора-творца: “Уж не пародия ли он?” И право: “Смирение не назовешь главной добродетелью писателей. Они не стесняются притязать на звание творцов. Творцы! Соперники Господа Бога! На самом деле – всего лишь обезьяны”

* Объявлять автора-творца божественным – все равно что из автопортрета пытаться сделать икону. Автопортрет онтологичен? В *каком-то смысле* – да.

[10, с.151]. Учитывая, что речь идет о миметическом жанре, каковым является роман, Ф.Мориаку трудно что-либо возразить; в равной степени нелепо заподозрить его в том, что он в принципе отказывает роману как жанру в возможном художественном совершенстве.

В высказываниях Г.Флобера и Ф.Мориака сопряжены начала и концы определенной рефлексии. Не случайно понимание Г.Флобером данной проблемы очевидным образом коррелирует с одной из определяющих установок эстетики Возрождения: “У теоретиков возрожденческой эстетики встречается такое, например, сравнение: художник должен творить так, как Бог творил мир, и даже совершеннее того. Здесь средневековая маска вдруг спадает и перед нами оголяется творческий индивидуум Нового времени, который *творит по своим собственным законам* (здесь и далее курсив автора. – А.Д.). Такое индивидуальное творчество в эпоху Возрождения часто понимали тоже как религиозное, но ясно, что это была уже не средневековая религиозность. Это был *индивидуалистический протестантизм...*” [13, с. 53-54]. Вот почему отец Павел Флоренский утверждает, что событие европейской истории, называемое Возрождением (с неизбежными, заключенными в самом названии ценностными моментами и по отношению к самому этому явлению, и по отношению к предшествовавшему ему Средневековью), на самом деле представляет собой “разложение онтологического миропонимания” [14, с. 561]. “Индивидуалистический протестантизм” является наиболее точным определением той традиции, с которой генетически связан теоретико-литературный персонализм. Ясно также и то, что глубинный импульс бахтинского персонализма был в значительной степени обусловлен трагическими обстоятельствами его времени, усугублен социально-политическими причинами. Отсюда его сомнения в благодатности всего, что было суждено ему совершить: “Все, что было создано за эти полвека на этой безблагодатной почве под этим несвободным небом, все в той или иной степени порочно”. И на вопрос С.Г. Бочарова, в чем заключается порочность его книги о Достоевском, М.М. Бахтин ответил: “Ну что вы, разве так бы я мог ее написать? Я ведь там оторвал форму от главного. Прямо не мог говорить о главных вопросах. <...> Философских, о том, чем мучился Достоевский всю жизнь, – существованием Божиим. Мне ведь там

приходилось все время вилять – туда и обратно. Приходилось за руку себя держать. Только мысль пошла – и надо ее останавливать. <...> Даже Церковь оговаривал” [15, с.475].

Фундаментальная особенность теоретико-литературного персонализма должна быть помыслена в контексте того самого “принципа личности”, который, согласно Ф.И. Тютчеву, в XIX веке был доведен “до какого-то болезненного неистовства” [16, т. 6, с. 399]. Подлинное онтологическое понимание мира с таким гипертрофированным принципом личности (а это и есть, называя вещи своими именами, принцип индивидуализма), разумеется, не совместимо: “Нищета духовная состоит в том, чтобы почитать себя как бы не существующим и Единого Бога сущим, почитать словеса Его выше всего на свете и не шадить для исполнения их ничего, самой жизни своей; Волю Божию считать всем для себя и для других, свою отвергнуть вовсе... Все да будет Твое, не мое...” [17, с. 151].

Все, что принадлежит к сфере Божественного (Göttlichgeborne), говорит Ф. Гёльдерлин, в самом начале XIX века, несомненно, предчувствуя его основную коллизию, “становится сном для того, кто хочет к нему подкрасться, и карает того, кто насильно хочет стать равным ему, но часто, открываясь, захватывает врасплох (übertaschet) того, кто едва ли о нем думал” [18, Bd.1, S.456; см. также: 19, с. 143-144]. Установка автора-творца, как свидетельствует рассуждение Г.Флобера (“действовать подобными же приемами”^{*}), не из тех, когда возможным оказывается благодатное самораскрытие Божественного в поэтическом слове. В 1882 году – тридцать лет спустя после упомянутого письма Г.Флобера – Ф.Ницше впервые произнесет слова “Бог мёртв” [см.: 20, с.172], ставшие наиболее адекватным выражением преобладающего духа надвигающейся эпохи. Связь между суждением Г.Флобера и словами Ф.Ницше вполне очевидна: “Всякое общение инобытия в самой субстанциальной природе сущности есть попытка стать *на место, взамен*, самой сущности... Общение инобытия и сущности возможно только в

* Подразумевается, что здесь-то уж никакого секрета нет: приемы нам точно известны.

сфере *смысла, идеи, энергии*, т.е. прежде всего имени” (курсив автора. – А.Д.) [21, с.418].

Там, где мы приближаемся к уяснению подлинной онтологии поэтического творчества, – там *автора уже нет*. Поэтому и проблема автора-творца не может быть главной проблемой – тем более *предметом* – филологии. Как известно, Г.-Г.Гадамер, просяняя некоторые идеи М.Хайдеггера, убежденность в универсальности представляющего мышления определяет как “наивность рефлексии”, утверждая при этом, что “не всякая рефлексия выполняет объективирующую функцию или, иначе говоря, не всякая рефлексия превращает в предмет то, на что она направлена” [22, с. 20. Пер. В.С.Малахова]. Современная “филологическая” теория – в ее противостоянии всем существующим в настоящее время направлениям теории литературы – конституируется как раз за пределами этой опредмечивающей установки. Характерно, что представители теоретико-литературного персонализма сталкиваются здесь с неразрешимыми противоречиями. Так, В.В.Федоров в первой лекции книги об авторе – вполне в духе современной филологии – критически оценивает претензии субъект-объектной установки на универсальность в сфере познания, а в последующих *de facto* радикальным образом утверждает ее универсальный характер, что, впрочем, неизбежно, если речь идет об авторе-творце, а соотношение эстетического и онтологического остается не продуманным [см.: 23, с. 20-21, 40, 44 и др.].

М.М.Бахтин говорит о большом времени, в котором живут подлинные произведения литературы [см.: 24, с. 331-334]. Мы поговорим о тех пределах, внутри которых движется большое историческое время. Оно начинается с первой попытки человека превозмочь самого себя и манически отождествиться с божеством, не вытесняя и не пытаясь заменить его (в языческой культуре), либо приблизиться к Богу (в культуре христианской). В этом случае мы можем говорить о личности, которая возможна лишь тогда, когда существует в *Истине*. Другой предел обозначен *индивидом*. Когда свобода слова и права человека объявляются абсолютными ценностями, они тем самым ставятся на место Истины, индивид становится на место Бога, – история

заканчивается*. Пределы исторического времени, таким образом, обозначены Истиной и индивидом.

В первом случае бытийно то, что осуществляется в Истине. Поскольку наше существование бытийно, постольку усилие нашей мысли оказывается способом самораскрытия Истины. Поскольку Истина, самораскрываясь, приходит к слову, постольку язык оказывается онтологической основой, порождающим лоном человеческого мышления, поэтического творчества** и т.д. Поскольку Истина имеет священный характер, постольку поэзия открывает возможность приобщения к божественному началу, будь то *μῦθα* в случае “казовой” орудийности языка*** или обожение в священно-символической культуре. Поскольку *ποίησις* является изначальным способом самораскрытия Истины, постольку поэзия с самого начала становится делом прежде всего, самым главным делом человеческой жизни.

Во втором случае истина оказывается атрибутом бытия, а само бытие – предметом представления познающего субъекта. Поскольку истина устанавливается индивидом, постольку изначальное бытие именно индивид, а не то, что обусловлено его способностью представления. О такой “онтологии” мы можем говорить только в кавычках. С очевидной неизбежностью язык здесь оказывается исключительно и только средством (общения, познания, поэтической образности и т.д.). Поскольку все здесь становится предметом, опредмечивается, постольку предметом изображения оказывается и священное, причем характер изо-

* Принцип индивидуализма антиномически противостоит истории: “Это индивидуализм, отрицающий историю” [16, т. 3, с. 196].

** Ср. с суждением В.Дильтея об И.Г.Гердере: “...Он с единственной в своем роде деликатностью чувства воссоздал то, как рождается поэзия нации, словно побег, вырастая изнутри языка народа. <...> ...Гердер же сказал: “Гений языка – это и гений словесности всякой нации”. Уже и прежде наблюдали, что поэзия выходит из языка как самое раннее выражение живой души” [7, с. 287-288]. Близкие по смыслу суждения о творческой природе языка можно найти у Н.В. Гоголя и А.Шопенгауэра [см.: 25, с.110-113]. См. также у А.В.Михайлова: “Постоянной особенностью европейской литературы на всем протяжении ее существования было и остается то, что в ее глуби хранится изначальное творческое слово” [26, с.227].

*** См. далее.

бражения зависит от индивидуально-авторской установки и может меняться, как, например, у Л.Н. Толстого (изображение православного быта в романе-эпосе “Война и мир” и в романе “Воскресение”). Священное, как следствие, уходит в глубину поэтического слова и *может* выявиться в произведении вопреки или независимо от авторской установки.

Когда на первый план выходит индивид, поэзия как к своему пределу движется к индивидуальному самовыражению, поэтому, с точки зрения житейского опыта, рано или поздно становится полной противоположностью дела и дельности. О том, что движение в этом направлении неизбежно приведет к вырождению поэзии, задолго до вполне проявившихся результатов сказал, несомненно, обладавший даром предвидения М.Ю.Лермонтов:

Взгляни: перед тобой играючи идет
Толпа дорогою привычной;
На лицах праздничных чуть виден след забот,
Слезы не встретишь неприличной.
А между тем из них едва ли есть один,
Тяжелой пыткой не измятый,
До преждевременных добравшийся морщин
Без преступленья иль утраты!..
Поверь: для них смешон твой плач и твой укор,
С своим напевом заученным,
Как разрумяненный трагический актер,
Махающий мечом картонным... [28, с.123].

Инструментальный язык, будучи антипоэтическим по своей сущности, неразрывно связан с прозой (в гегелевском смысле) и “положительными знаниями”. Когда он утверждает в качестве единственного, о поэзии, как о сколько-нибудь серьезном деле, никто уже не помышляет. Язык, который является порождающим лоном поэзии, пребывает в забвении, становится бес-

* “Не верь себе” – преувеличение? Нет, но крайнее выявление того предела, к которому стремится поэзия, утратившая какие бы то ни было “признаки небес”. “Отравленный напиток” вместо “громоящего кубка”, дарующего бессмертие.

смыслицей (как Пиндар для Вольтера), зауменью. “Verzeihen Sie, liebste Mutter, wenn ich mich Ihnen nicht für Sie sollte ganz verständlich machen können”* [18, Bd.4, S. 512] – пишет Гёльдерлин, когда “глубочайшая пропасть” уже “пролегла между ним и остальным человечеством” [29, с.226. Пер. Н.Литвинец]. Весь бесконечный и неисчерпаемый смысл языка, в котором исток поэзии, концентрируется в конце концов в одном слове, которое не поддается разгадке, но неотступно преследует, как память об утраченной родине:

Что он хотел сказать,
думаю я, просыпаясь, и на рассвете
через полвека, путая сон и явь,
всматриваюсь и вижу стоящего человека
в мутной воде и вопрошающего опять:

* “Простите, дражайшая матушка, если мне не суждено [в этом письме] быть вполне понятным Вам” Мудрость матери Гёльдерлина, в отличие от Вольтера, заключается в том, что она не делала то, что говорил сын, предметом насмешек. Мудрость, стало быть, в любви, а не в зубоскальстве, хотя смех представляет собой одно из самых ярких проявлений сущности эстетического. Эстетика становится мудрой, когда общается к священному как своей онтологической основе, но при первой возможности эту мудрость она предпочтет резвой игре на зеленой лужайке. Эстетика по своей сути – избалованное дитя; она сопротивляется, если ее слишком напрягают. Возьмите “Жизнь есть сон” П.Кальдерона и “Собаку на сене” Лопе де Вега. В какой из этих пьес устремленность к постижению истины становится определяющей движущей силой? И какая из них, несмотря на весь свой тотальный имморализм, не просто художественно совершеннее, но являет собой недостижимую вершину эстетического совершенства, так что персонажи первой представляются какими-то хтоническими существами по сравнению с олимпийским блеском второй? В которой из них эстетика – вполне у себя дома? И что от этого эстетического совершенства осталось бы, если бы какой-нибудь педант от искусства попытался улучшить эту пьесу, дополняя ее – в духе XIX века – социальным и психологическим анализом? И после этого давайте дальше рассуждать о расцвете эстетики в XIX – XX веках. Что касается олимпийского блеска комедии Лопе де Вега, ср. рассуждение Ф.Шеллинга о гомеровских богах, которые “изъяты из альтернативы” нравственного – безнравственного [4, с. 95-97].

что? кого? – но нет у пустоты ответа,
нет и всё! Ах ты катанье наше, мытье,
никуда от вас – Иордан, Флегетон и Лета
или Вохна у ног... не знаю... Кыё. Кыё. [30, с. 35].

То единственное слово, которое остается от поэзии, которое и есть поэзия, когда поэзия невозможна, оно – двулико: в нем и то, что утрачено, и то, с чем остается человек, когда утрата становится непоправимой. И опять же о Гёльдерлине: “На каком языке он поет, разобрать невозможно, сколько ни слушай. Меланхолия и печаль – вот самая сущность этого пения” [29, с.227]. Язык, на котором пел безумный Гёльдерлин, так же таинственен, как таинственен язык ночного ветра у Тютчева: в нем непосредственным образом сказывается не претворенная искусством стихослагающая первооснова жизни: “...Первооснова, которую оно (искусство. – А.Д.) преобразует и обрабатывает, дана изначально и не есть собственное его творенье; искусство способно лишь пробудить творческие силы, но силы эти сами по себе вечны, они дарованы человеку свыше” [там же, с. 244].

И для немецкого, и для русского поэта первооснова непосредственным образом заключена в Имени – в нескольких (немногих) именах. О Гёльдерлине: “Если его просят написать несколько строк, он спрашивает: Вам о Греции, о весне или о духе времени?” [там же, с. 252]. Тютчев: “Время! Время! Это слово вмещает в себя все” [16, т. 4, с. 265]. Глубина поэтической памяти – это одновременно и глубина постижения имени, его неисчерпаемой смысловой перспективы. Слово и становится именем, вновь обретая онтологическую сущность, когда в нем открывается эта беспредельная смысловая глубина: “Есть слова, которые мы всю нашу жизнь употребляем, не понимая... и вдруг поймем... и в одном слове, как в провале, как в пропасти, все обрушится” [там же, с. 113]. Кто посмеет о таком слове сказать, что оно “между”?

Когда различные попытки поэтического сказывания руководствуются тем же самым именем, они не могут – в случае сопоставимой глубины приобщенности – в чем-то существенном не совпадать:

Тогда густеет ночь, как хаос на водах,
Беспамятство, как Атлас, давит сушу;
Лишь Музы девственную душу
В пророческих тревожат Боги снах! [16, т.1, с.71].

Первый шаг к постижению Тютчева заключается в том, чтобы понять, что приведенный фрагмент из его стихотворения “Видение” – не стандартная формула, не книжная условность, но поэтическая речь во всей ее первозданной сотворенности, равнозначальной с поэтическим словом Пиндара, поскольку столь же первозданно для Тютчева имя – исток его поэтической речи. Онтологической основой творчества Гёльдерлина и Тютчева является имя, а не “самоконституция Его”. Поэтому вести ныне модный разговор о том, что история литературы XIX-XX веков в целом есть ничто иное как история личностей – тем более без предварительного разграничения личности и индивида – бессмысленно. Мы имели возможность убедиться, что векторы устремленности личности (к Истине) и индивида (к самоизоляции) не просто различны, но противоположны. А в наше время продолжают по инерции рассуждать якобы о личности, но уши индивида под ее колпаком торчат.

Пред-сказывай, Муза, я же буду сказывать, -

говорит Пиндар на самом закате греческой способности испытывать потребность в пред-сказании и понимающе раскрывать его в поэтическом сказывании. “Die Zeit ist buchstabengenau und allbarmherzig” [18, Bd.4, S.513], – пишет Гёльдерлин в упомянутом выше письме матери в ситуации, когда не мог не чувствовать себя неизбежно одиноким, оказавшись лицом к лицу с такой глубиной смысла, которую никакая человеческая речь выразить не может. Неведомый язык песен, которые пел Гёльдерлин, и недоступный матери язык его писем – следствие разлома: сказывание поэта сохранило связь с путеводной нитью пред-сказания, но, будучи “буквально точным”, не смогло превозмочь пропасть, отделившую человечество от пред-

* “[Наступило] время буквальной точности и всеобщего милосердия”.

сказанного. Причина безумия Гёльдерлина только в этом, а не в чем-то ином. Человек из стихотворения О.Чухонцева (“Зачем человек явился?”), без конца повторяющий одно и то же слово, – родной брат Гёльдерлина*.

Это значит, что подлинная поэзия возможна только тогда, когда язык сохраняет свою онтологическую сущность**. И это не значит, что история возможна, когда поэзия умирает. Поэзия, как первый опыт манического отождествления с богом или приближения к Богу, была первым делом и делом человечества, с нее история начинается; она же будет последним делом и делом, даже если от нее останется только “кыё”. Это ведь тоже “буквальная точность”, как она способна проявиться в наше время.

Изначальную способность речи “казать”*** истину мы назовем “казовой”**** орудийностью языка в отличие от символической, сущность которой нам приоткрывается в сочинениях сщмч. Дионисия Ареопагита: “Этому следуя богонаначальному руководству, которое управляет всеми святыми порядками сверхнебесных сущностей, поистине почитая превышающее ум и сущее сокровенное Богочачалие, неисследимое даже священным, испытывающим благоговейный страх умом, неизреченное же почитая целомудренным

* О Гёльдерлине: “До сих пор он играет на фортепиано, однако в высшей степени странно. Обратившись к этому занятию, он способен просидеть за фортепиано целый день, снова и снова воспроизводя одну и ту же мелодию, по-детски незамысловатую, он способен повторять ее сотни раз, без изменений, так что окружающим становится невмоготу” [29, с. 227].

** Является ли подлинной осуществляемая в сугубо эстетической сфере поэзия Лопе де Вега? Конечно. Но видите ли... Дитя может резвиться, радоваться жизни и позволять себе все только в благополучном доме, когда устои Истины представляются незыблемыми – разве может им как-то повредить небольшая шалость? Высшие взлеты творческого артистизма порождены именно этой ситуацией. Когда же дом разрушен, тогда возможен, например, постмодернизм – в этом случае об эстетике лучше умолчать.

*** То есть выводить в присутствие, как это имеет место у Пиндара.

**** Ср. у М.Хайдеггера: “Это осуществляющее особенное, которым движим сказ как каз в его указывании, назовем событием. Им создается свободное пространство просвета, куда присутствующее может войти для пребывания, откуда отсутствующее может уйти, храня свое пребывание в этом уходе” [27, с. 268].

молчанием, мы оказываемся приподнимаемы к сияющим нам в священных речениях (ἐν τοῖς ἱεροῖς λόγοις) лучам. И ими световедомые к богоначальным гимнам, ими сверх всякой упорядоченности просвещаемые и к священным гимноречениям (πρὸς τὰς ἱεράς ὑμνολογίας) преобразуемые, как и к созерцанию соразмерно через них даруемых богоначальных светов, мы обретаем способность воспевать в гимнах благодатное начало всех священных светоявлений, насколько оно само себя в священные речения (ἐν τοῖς ἱεροῖς λόγοις) передало” [31, с.18].

Символическая орудийность с самого начала (с момента преобразования языка Христовой искупительной Жертвой) выступает как священно-символическая: ею определяется сущность и характерные особенности средневековой словесности. Эволюция европейской литературы вплоть до наших дней главным образом обусловлена процессом постепенной секуляризации символического языка и, следовательно, постепенным утверждением автора-творца как конститутивного момента поэтического творчества. Означенная секуляризация, однако, никогда не была полной и окончательной. В самые поздние времена всеобщего безверия и воинствующего атеизма поэтическое слово (пока оно остается поэтическим) всегда чревато проявлением таящегося в его глубине изначального священно-символического смысла: свет слова .

Цитированная литература

1. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике // Гегель Г.В.Ф. Сочинения. – Т.14. – М., 1958.
2. Миллер Т.А. Аристотель и античная литературная теория // Аристотель и античная литература. – М., 1978.

* Чревато, поскольку с момента утверждения священно-символической орудийности язык (Имя, имена) неотрывно, сущностно сопряжен со священно-символическим смыслом: будучи обращенным к Тайне, Имя “являет Тайну, и влечет мысль к новым именам. И все они, свиваясь в Имя, в Личное Имя, живут в Нем: но Личное Имя – Имя имен – символ Тайны, – предел философии, вечная задача ее” [32, с.150]. Как видим, предел также поэзии – в первую очередь поэзии. Философия – после. Сначала гимны сщмч. Дионисия Ареопагита, потом Николай Кузанский.

3. Пиндар. Ваххилид. Оды. Фрагменты. – М., 1980.
4. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. – М., 1966.
5. Гадамер Х.-Г. Пути Хайдеггера: исследования позднего творчества. – Мн., 2005.
6. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. – М., 1988.
7. Дильтей В. Герменевтика и теория литературы // Дильтей В. Собр. сочинений. – Т.4. – М., 2001.
8. Шлейермахер Ф. Герменевтика. – М., 2004.
9. Бахтин М.М. <Автор и герой в эстетической деятельности> // Бахтин М.М. Собр. сочинений. – Т.1. – М., 2003.
10. Мориак Ф. Романист и его персонажи // Писатели Франции о литературе. Сб. статей. – М., 1978.
11. Преподобный Иоанн Лествичник. Лествица. – М., 2002.
12. Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: Письма. Статьи: В 2 т. – Т.1. – М., 1984.
13. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М., 1998.
14. Флоренский П.А. Записка о старообрядчестве // Флоренский П.А. Сочинения: В 4 т. – Т.2. – М., 1996.
15. Бочаров С.Г. Об одном разговоре и вокруг него // Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. – М., 1999.
16. Тютчев Ф.И. Полн. собр. сочинений и письма: В 6 т. – М., 2002 – 2004.
17. Св. Иоанн Кронштадтский. Моя жизнь во Христе. Т.1. – Полтава, 1998.
18. Hölderlin Fr. Sämtliche Werke und Briefe. – Berlin; Weimar, 1970.
19. Хайдеггер М. Положение об основании. – СПб., 1999.
20. Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. – М., 1993.
21. Лосев А.Ф. Миф – развернутое магическое имя // Лосев А.Ф. Самое само. – М., 1999.
22. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991.
23. Федоров В.В. Три лекции об авторе. – Донецк, 2002.
24. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
25. Домашенко А.В. Интерпретация и толкование. – Донецк, 2000.
26. Михайлов А.В. Методы и стили литературы // Теория литературы. Т.1. – Литература. – М., 2005.

27. Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993.
28. Лермонтов М.Ю. Сочинения: В 6 т. – Т.2. – М.; Л., 1954.
29. Вольф Г. Бедный Гёльдерлин // Встреча. Повести и эссе: Сборник. – М., 1983.
30. Чухонцев О.Г. Фифа. Книга новых стихотворений. – СПб., 2003.
31. Дионисий Ареопагит. О божественных именах. О мистическом богословии. – СПб., 1994.
32. Флоренский П.А. Т.2. – У водоразделов мысли. – М., 1990.

Анотація

У статті йдеться про онтологію поетичної творчості. Концепція автора-творця як конститутивного моменту творчого процесу утверджується в естетиці і теорії літератури спочатку в період Відродження, а потім особливо послідовно в ХІХ столітті. Це сталося тому, що мова в певний період втрачає свою онтологічну сутність, перестає сприйматися як безпосереднє джерело поетичної творчості.

Annotation

The article deals with ontology of poetic creative work. The author creator concept as the constitutive moment of the creative process is firstly formed in the Renaissance aesthetics and study of literature, and then it is developed consistently in the ХІХ с. It happened because the language at the certain time looses its ontological nature and is not perceived as a direct source of poetic creative work any more.

*Стаття надійшла до редакції 15.10.2005
Стаття постуила в редакцію 15.10.2005*

**АВТОР – РОД – ЖАНР – СТИЛЬ:
К ПРОБЛЕМЕ РОДО-ЖАНРОВОЙ ДОМИНАНТЫ
ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В
ИНДИВИДУАЛЬНО-АВТОРСКУЮ ЭПОХУ***

Граница между традиционалистской и индивидуально-авторской эпохой привлекает к себе нарастающее внимание теоретиков и историков литературы. Все более отчетливо осознаётся, что эпохальный перелом на этом культурном рубеже был поистине всеобъемлющим. Особенно значим в контексте нашей темы общекультурный перелом, который обнаруживается в кризисе риторической культуры: она основывалась на общих правилах логики, риторики и поэтики и определяющем творческом движении от общего типа, канона, жанра к его особым индивидуальным вариациям и реализациям. Теперь же противоречие универсальности и уникальности, всеобщности и индивидуальности становится внутренним противоречием творческой личности гения, который “стоит выше правил, он устанавливает законы” [1, с. 80].

Если сопоставить эту кантовскую формулу новой культурно-исторической эпохи с суждением Пушкина о том, что “поэта должно судить по законам, им самим над собою признанным” [2, с. 24], то можно почувствовать пограничное своеобразие классики нового времени, творчески совершенные создания которой позволяли “своею кровью склеить позвонки” не только двух столетий, но и многовековых культурных эпох. И как древняя классика и её редчайшее наиболее полное проявление: античная классическая трагедия – “склеивала позвонки” архаически-мифологической и риторической, традиционалистской эпох, так и вершинные достижения “новых” классиков: Шекспира, Сервантеса, французских классицистов, Гете, Пушкина – связывали традиционализм и индивидуаль-

* Более полный вариант работы на эту тему опубликован в предшествующем “Литературоведческом сборнике” (Вып. 21-22, Донецк, 2005. – С. 6-24)

ное авторство. В их произведениях поэт и закон глубинно едины, разделены и обращены не друг против друга, а друг к другу: они находятся в равнодостоинном и равноправном общении друг с другом. Именно в свете классики, которая представляет собой, по прекрасному определению А.В.Михайлова, “фундамент культуры в каждый исторический момент жизни народа” [3, с. 150] можно осознать происходящие перемены и в литературных явлениях, и в теоретико-литературных понятиях, их осмысляющих, и, в частности, в отношениях типологии и творческой индивидуальности.

В этом классическом свете отчетливо видно, что в индивидуально-авторскую эпоху одновременно и взаимосвязанно друг с другом акцентируются, с одной стороны, самостоятельность, самоценность отдельного произведения как целостной индивидуальности, а с другой, всеобщая универсально-поэтическая родовая природа каждого суверенного художественного целого. Поэтический род и индивидуальный мир создаваемого литературного произведения необходимо обращаются друг к другу в авторском творчестве. Именно здесь исток развивающейся на этой историко-культурной границе теории литературных родов, и, на мой взгляд, вполне можно согласится с Ж.Женеттом, который в работе “Введение в архитекст” писал о том, что “теория трех основных литературных родов” не имеет оснований “приписывать себе древнее происхождение” и вести свою историю от Платона и Аристотеля, тогда как это “одно из фундаментальных членений современной...романтической поэтики” [4, с. 283]. Если аристотелевская система жанров “строится почти исключительно на предметах и способах подражания” [4, с. 289], то для возникающей на переломе больших эпох романтической эстетики и поэтики “три больших жанра – это не просто формы, но три основных способа понимания жизни и мироздания” [4, с. 320].

“В романтическом и неоромантическом делении на лирику, эпос и драму, – разъясняет эту ситуацию Ж.Женетт, – три этих типа поэзии предстают не просто модальностями высказывания (чем являлись “способы подражания” и Платона и Аристотеля – М.Г.), но настоящими жанрами, в определении которых непременно присутствует тематический элемент, пускай и весьма расплывчатый. Это очень заметно, к примеру, у Гегеля, согласно которому существует эпический *мир*, характеризующийся определенным типом

социальных и человеческих отношений, лирическое *содержание* (“внутренний мир” поэта) и драматическая *среда*, складывающаяся из конфликтов и коллизий” [4, с. 324].

Разработка типологии литературных родов внутренне связана с нарастающим многообразием жанровых традиций и межжанровых взаимодействий. Об их усложняющемся спектре очень выразительно говорил Гете: “Элементы можно сплестать между собой самым неожиданным образом, и поэтические виды многообразны до бесконечности; а потому так трудно найти порядок, согласно которому их можно было бы расположить в ряд или соподчиненно. Но до какой-то степени можно выйти из положения, разместив три основных элемента по кругу, друг напротив друга, а затем, отыскивая такие образцы, где правит лишь один из элементов. Потом соберай примеры, где преимущество оказывается на стороне того или другого, где, наконец, завершено объединение всех трёх элементов, а тогда, стало быть, весь круг замкнут в себе” [5, с. 230]. Нарастающая суверенность литературного произведения и авторского творчества актуализирует родовые, “природные” формы существования поэзии, а интенсивно развивающееся многообразие жанровых традиций и межжанрового взаимодействия обуславливает формирование родо-жанровых доминант, определяющих художественную целостность в её универсальном всеединстве, множественном составе и уникальной единственности.

Принципиально новая художественная значимость произведения, которое становится образом мира, явленным в слове, как раз и проявляется в сочетании родо-жанровой доминанты со стилевой цельностью, и предлагаемое мною определение организующего принципа произведения индивидуально-авторской эпохи как *личностно-родового* [см. 6, с. 36-38] в своей реализации предполагает авторским творчеством осуществляемую встречу рода – жанра – стиля и прояснение родо-жанровой доминанты на их границах. При ориентации на принципиальную множественность жанровых традиций, на их взаимообращенность и взаимодействие друг с другом в произведении индивидуально-авторской эпохи создаются образы различных жанров, трансформируются разные жанровые традиции, и в формирующейся системе полижанровых взаимосвязей, в диапазоне жанровых характеристик как раз и определяется родо-жанровая доминанта. Она предстаёт как двуединый центр поли-

жанрового взаимодействия в авторском творчестве, где жанровое предельно сближается с родовым, а род проявляет себя в личностно-индивидуальной жанровой уникальности. Жанр в своём развитии и взаимодействии с развивающимся многообразием других жанров одновременно и формирует, и раскрывает родовую сущность, так что род проявляет себя в жанре, а собственно жанровое становится, как я уже говорил, равнозначным родовому в тех точках встречи, где родовая сущность проявляется как событие взаимодействия жанров, их трансформации в новом целом. Оно и определяется родо-жанровой доминантой и стилем.

На этом этапе литературно-художественного развития род, жанр, стиль – это типологические характеристики, не параллельные, но взаимосвязанные, пересекающиеся и в пределе устремленные к единому центру: например, пушкинскому стихотворению или чеховскому рассказу. Этот центр авторской творческой активности связывает тип мира и тип текста так же, как универсальность художественной литературы, словесно-художественного произведения вообще и уникальность авторского сознания. Таким образом, родо-жанровая доминанта – это своеобразный смысловой “фокус” накопленной истории родо-жанрового развития и в то же время возможный смысловой центр, в котором встречаются род, жанр и творческая индивидуальность не путем поглощения одного другим, а на основе принципиальной равнодостоинства.

Последний момент очень важен. Полижанровость и множество жанровых традиций не ликвидируют жанр и не сводят его на роль “составной части”, о чем убедительно говорит О.В.Зырянов в очень содержательной монографии об эволюции жанрового сознания лирики. Части вообще “лишь у трупа”, и речь может идти об одном из оснований, проявителе и выразителе целого – необходимом, но недостаточном для полноты этого выражения. Полнота эта охватывает единство, разделение и общение многих разных целых в художественной целостности, которая, по точному определению Зырянова, “остаётся прежде всего жанровой, родовой и стилиевой целостностью” [7, с. 57]. А что касается (вспоминая бахтинское суждение о жанре) “последнего целого высказывания, не являющегося частью большего целого”, то оно-то как раз и определяется родо-жанровой доминантой и стилем, которые в своём единстве-разделении-взаимообращенности представляют автора-творца ху-

дожественной целостности. По отношению к ней вполне справедливо утверждение Зырянова о том, что “стилевой тип целостности не отменяет жанрового мышления и даже, более того, ему не противоречит. Введение категории авторства в само понятие жанра позволило бы... по достоинству оценить “существенную жизнь” произведения на стадии рефлексивного персонализма” [7, с. 63].

Убедительно возражая против бытующего мнения о “внежанровом” типе лирического стихотворения, Зырянов говорит: “Лирика – уже сама по себе жанр” [7, с. 82]. К этому вполне можно добавить: так же, как стихотворение само по себе род, если иметь в виду происходящее именно в индивидуально-авторскую эпоху прояснение границ стиха и художественной прозы как доминирующих форм соответственно лирического и эпического родов, так что лирическое творчество всё в большей и большей степени не может не быть стихотворением и в смысле процесса (творения стихов), и в смысле результата – стихотворения, которое в самом деле “несвободно от жестких законов лирической дискурсивности” [7, с. 82].

Парфразируя слова И.Бродского: “поэт – это средство языка к продолжению своего существования”, – Зырянов говорит о том, что “поэт есть средство жанра к продолжению своего существования” [7, с. 83]. В этой логике можно сказать и с “точностью до наоборот”, что жанр есть средство поэта для своего самоосуществления. Но, на мой взгляд, более точным является несколько иной подход: и поэт, и жанр, и род – не средства, а проявители единой цели, отраженной в пушкинском афоризме: “цель поэзии – поэзия”. Афоризм этот, кстати сказать, замечательно выражает своеобразие индивидуально-авторской эпохи. И автором в эту эпоху является не надличный жанровый субъект и не внежанровая личность, а человек-творец, который не встречает, а есть встреча сверхличного и личного, природы творящей и сотворенной. Осуществление творческой индивидуальности в слове – стиль – это одновременное обновление родовых и жанровых традиций: не вариация, а изменение состояния рода и жанра в целом.

Из сказанного ясно, что идеи “безжанровости” или “внежанровости” творчества индивидуально-авторской эпохи неадекватно отражают происходящие процессы, и едва ли можно вполне согласиться с С.Н. Зенкиным в том, что в литературе последних столетий, которая “характеризуется все большим смещением, нарушением,

пертурбацией традиционной системы жанров”, “упадок жанрового сознания...было невозможно сдержать” [8, с. 31-32]. Полижанровость, взаимодействие различных жанровых традиций в пределах одного произведения включает процессы жанровой ориентации в светлое поле авторского сознания, в сферу индивидуально-авторского творчества. А это означает в принципе не упадок, а скорее подъем жанрового сознания и ответственности за выбор и принятие законов, над собой признанных, за формирование индивидуальных родо-жанровых разновидностей и реализацию их как языка общения автора и читателя.

Таким образом, в литературе индивидуально-авторской эпохи произведение не только может, но в известном смысле и должно быть многоязычным, полижанровым, стилистически разноплановым. В то же время не внешним ограничением, а внутренней проблемной границей этой множественности становится утверждаемый или отрицаемый творческий центр, который в идеале, (в свете классического диалога согласия) объединяет универсальность общечеловеческого опыта и уникальность единственного, здесь и сейчас живущего человека в его конкретной историчности. Проблема родо-жанровой доминанты и вообще отношения рода – жанра – стиля в типологии индивидуальностей имеют ближайшее отношение к этому творческому центру и противостоянию полюсов “центрирования” и “децентрации”.

Попытаюсь хотя бы в некоторой степени конкретизировать эти общие положения в определении *эпического рассказа* как родо-жанровой доминанты “Дамы с собачкой” А.П.Чехова. Эпичность его прозы не раз подвергалась серьёзным сомнениям и становилась предметом полемики: вспомним хотя бы противопоставление Л. Толстого и Чехова в монографии В.Я. Лакшина: “Чехов подхватывает традицию Толстого-психолога, мыслителя и сердцеведа, но эпический тон остаётся ему совершенно чужд... У Чехова нет такой целостной, завершённой (хотя и противоречивой) концепции жизни, как у Толстого... Чехова интересует не столько человеческая жизнь в целом с её радостями и скорбями, жизнь как выражение вечных законов бытия, сколько характерные черты и настроения современной ему действительности... Вместо эпического взгляда на мир, у Чехова – лирика и ирония, трезвый и тонкий скептицизм, разлитый во всем и не коснувшийся разве что мечты и надеж-

ды” [9, с. 447, 448, 450]. На мой взгляд, гораздо более убедительно и точно характеризует специфику чеховского творчества В.А. Свительский: “Картина жизни, предлагаемая в самом компактном рассказе, тем не менее свидетельствует о бытии, отражает объективно сущий мир в целом...” [10, с. 66].

Чеховский рассказ проявляет внутреннюю противоречивость именно человеческой жизни в целом: её общий ход соединяет в себе и надежду, и безнадежность, и все ужасы, и красоту так же, как почти всегда упоминаемый в анализах поэтики “Дамы с собачкой” серый цвет и связывает, и различает и “серый, длинный с гвоздями” забор, и “серое солдатское сукно” на полу гостиничного номера, и “серое, точно больничное одеяло”, и “серую от пятен” чернильницу и ... “любимое” Гуровым “серое платье”, и “красивые серые глаза” Анны Сергеевны. И это не контраст, не совмещение противоположностей в точках наивысшего драматического напряжения, а прежде всего многоликость и разнонаправленность того “непрерывного движения жизни на земле”, где вместе сосуществуют и “непрерывное совершенство”, и “полное равнодушие к жизни и смерти каждого из нас”, и “тайная”, и “явная” жизнь.

Лиризм и драматизм чеховского рассказа “Дама с собачкой” охватываются его эпической доминантой – эпосом встречи “личной тайны” и “высших целей бытия” в вечном потоке жизни с её “взрывчатой энергией” и непредсказуемыми перспективами, драматической разобщенностью и возможностью встречи двух любящих людей – двух обращенных друг к другу индивидуальных существований. Эпическая перспективность “Дамы с собачкой”, конечно же, не в счастливом конце, а в “начале” – в неповторимом для каждой, единственной в своём роде личности возвращении к первоначалам рождения, индивидуального осуществления человечности, – осуществления, которое в эпическом мире “только еще *начинается*”. Именно это слово является последним словом чеховского рассказа: “И казалось, что ещё немного – и решение будет найдено, и тогда начнётся новая, прекрасная жизнь; и обоим было ясно, что до конца ещё далеко-далеко и что самое сложное и трудное только еще начинается”. В этой точке финальной гармонии может быть особенно явственно согласуются друг с другом, сходятся родо-жанровая доминанта и стилевое “лицо” чеховского рассказа.

“Содержанием эпоса, – писал Гегель, – является целостность мира, в котором совершается индивидуальное действие... Собственно же эпическая жизненность заключается как раз в том, что обе основные стороны: особенное действие с его индивидами и всеобщее состояние мира, – оставаясь в беспрестанном опосредовании, все же сохраняют в этом взаимоотношении необходимую самостоятельность, чтобы проявлять себя как такое существование, которое и само по себе обретает и имеет внешнее бытие” [11, с. 459, 462] Эпическим событием и становится такая исторически развивающаяся взаимосвязь всеобщего состояния мира и особенного действия с его индивидами – при сохранении этих фундаментальных родовых принципов необходимой бытийной самостоятельности и беспрестанного опосредования в то же время во внутреннем движении родо-жанровых форм раскрывается изменяющийся масштаб целостного мира и индивидуального действия в нем.

У Чехова выявляется характерное для “конца века” предельное “дробление” бытия и то кризисное состояние индивидуальности в мире, о котором очень выразительно говорил И. Анненский: “С каждым днем в искусстве слова всё тоньше и все беспощадно правдивее раскрывается индивидуальность с её капризными контурами, болезненными возвратами, с её тайной и трагическим сознанием нашего безнадежного одиночества и эфемерности...” В то же время, по мнению Анненского, это “человеческое я, которое не ищет одиночества, а напротив боится его; я, вечно ткущее свою паутину, чтобы эта паутина коснулась хоть краем своей радужной сети другой, столь же безнадежно одинокой и дрожащей в пустоте паутины, не то я, которое противопоставляло себя целому миру, будто бы его не понявшему, а то я, которое жадно ищет впитать в себя этот мир и стать им, делая его собою” [12, с. 206].

Жажда “впитать в себя этот мир и стать им, делая его собою” - это стремление, содержащее в себе эпическую перспективу того восполнения и “расширения” человеческого бытия, которое В. Кайзер считал “сущностью собственно эпического”: “Что же приходит в эпическое событие, помимо обязательного “овнешненного события”, из сущности собственно эпического и воздействует на построение? Это, очевидно, как раз расширение, включение человека и событий первого плана в широкое содержательное пространство, в более обширный мир” [13, с. 180]. Такое расширение и

выстраивается наиболее отчетливо в сопряжении “высших целей бытия” и “личной тайны”, и именно здесь сходятся родовая и жанровая доминанты, эпос и рассказ оказываются единосущными: единосущны чеховское повествование в тоне и духе героя о случае из жизни и объективно развертывающееся событие рождения любви-человечности в мире.

Отличительные признаки рассказа: “сосредоточенность внимания, выдвинутый по напряженности центр и связанность мотивов этим центром” [14, с. 695] предстают и как родовые характеристики – эпическая объективность и событийность реализуются именно в этих жанровых признаках как в своём “языке”. Авторским творчеством род и жанр сводятся в отношениях и взаимопереходах особенного действия и всеобщего состояния мира, локальности и глобальности в событии, о котором рассказывается, и в событии рассказа, а доминанта “центрирует” этот творческий процесс и обнаруживает родовые и жанровые (точнее родо-жанровые) смыслы в их стилевом, индивидуально-личностном преломлении или иначе, обнаруживает авторское присутствие во всех типологических характеристиках целого: и в роде, и в жанре, и в стиле.

Контрастным и в тоже время “издалека” проясняющим эпичность чеховского рассказа историко-теоретическим фоном может быть суждение о герое шекспировской трагедии как герое эпическом – суждение, которое высказывает С.Г. Бочаров, опираясь на работу Л.Е. Пинского “Трагическое у Шекспира”: “Шекспировскому персонажу, как в эпосе, свойственна универсальность характеристики, нерасчлененность общего и индивидуально-го... для трагического героя Шекспира его свободная индивидуальность и есть воплощение естественного закона (форма, в которой сознаются новые общественные закономерности)” [15, с. 356-357].

На этом, повторю, контрастном шекспировском фоне можно отчетливо увидеть, что у Чехова перед нами, казалось бы, предельно обособленные частные индивиды, но в освещении их личной тайны открывается не частное своеобразие, а индивидуально-личная основа общей жизни. И центр истинного бытия в этом мире может быть только индивидуальным – потому встреча и рождение любви при все более и более осознаваемой уникальности, единственности происходящего обретают всеобщий смысл, напрямую связанный с перспективой человеческого существования. А пред-

финальный вопрос героя “Дамы с собачкой”: “Как освободиться от этих невыносимых пут? Как? Как? – спрашивал он, хватая себя за голову. – Как?” – вопрос этот соотносим в этом смысле с гамлетовским “быть или не быть” и масштабом индивидуальной задачи шекспировского героя: соединить “обрывки” разрывающейся нити жизни. Во всяком случае в мире чеховского рассказа к ситуации “начнется новая, прекрасная жизнь” ведут только индивидуальные пути, и, с другой стороны, любое успешное индивидуальное усилие *быть* обретает общежизненное значение. А проблема: как сделать так, чтобы что-то хорошее получилось у двух частных индивидов в их, казалось бы, сугубо обычном, современно-повседневном существовании – это в логике чеховского эпического творчества, безусловно, мировая и общечеловеческая проблема.

Цитированная литература

1. Кант И. Из опубликованных посмертно материалов 1770-1780-х годов к книге “Антропология в прагматическом отношении” // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 3. – М. 1976.
2. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 тт. Т. 7. – М. 1956.
3. Михайлов А.В. Судьба классического наследия на рубеже XVIII-XIX веков // Классика и современность. – М. 1991.
4. Женнет Ж. Фигуры: В 2 тт. Т. 2. – М. 1998.
5. Гете И.-В. Западно-восточный диван. – М. 1988.
6. См. об этом: Гиршман М.М. Литературное произведение: теория художественной целостности. – М., 2002.
7. Зырянов О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. – Екатеринбург, 2003.
8. Зенкин С.Н. Введение в литературоведение. Теория литературы. – М., 2000.
9. Лакшин В.Я. Лев Толстой и А.Чехов. – М., 1963.
10. Свительский В.А. Идеал и действительная жизнь в художественном мире А.П. Чехова // Памяти профессора В.П. Скобелева: проблемы поэтики и истории русской литературы XIX – XX вв. – Самара, 2005.
11. Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика: в 4 т. – Т 3. – М. 1971.
12. Анненский И. Книги отражений. – М. 1979.

13. Цит. по: Семенов А.Н., Семенова В.В. Теория литературы. – М., 2003.
14. Локс К. Рассказ // Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: В 2-х тт. Т 2 – М.-Л., 1925.
15. Бочаров С.Г. Характеры и обстоятельства // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ. Метод. Характер. – М., 1962.

Анотація

У статті розглядається характер змінних відношень і взаємозв'язків основних типологічних характеристик літературного твору в індивідуально-авторську епоху. Обґрунтовується поняття родо-жанрової домінанти як одного з важливих визначників своєрідності індивідуально-авторського художнього цілого. Теоретичні положення конкретизуються в аналізі чеховського оповідання “Дама з собачкою”.

Annotation

The article considers the nature of the changing interrelations and interconnections of the literary work's basic typological characteristics in the epoch of the author's individuality. The substantiation is given for the notion of type and genre dominant as one of the important qualifiers of the originality of the author's individual artistic wholeness. The theoretical notions are specified in the analysis of A. Chekhov's short story “*Dama s sobachkoj*” (“The Lady with the Little Dog”).

Статья поступила в редакцию 20.10.2005

Стаття надійшла до редакції 20.10.2005

КАТЕГОРИЯ АВТОРСТВА И ЖАНРОВО-МОДАЛЬНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ

Начнем с констатации, казалось бы, аксиоматических вещей. Важнейшим достижением эстетики нового времени, начиная с предромантизма, так называемой “поэтики художественной модальности” (С.Н. Бройтман), становится приоритет индивидуально-личностного авторского начала. Иницилируя то или иное творческое задание, романтический субъект эстетической деятельности соотносит его уже не с абстрактной, раз и навсегда застывшей, сущностью жанрового канона (как, например, в классицизме), а с критериями собственного художественного сознания и, не в последнюю очередь, с ценностно-познавательным кругозором эпохи. На смену систематической рефлексии нормативной теории выдвигается неповторимый феноменологический опыт художественной практики, что, тем не менее, не означает тотального субъективизма, полного освобождения от принципа “жанровости”.

Изменившийся статус жанра в поэтике художественной модальности предполагает и новое решение вопроса о соотношении категорий жанра и авторства. При этом сразу же оговорим, что под авторством мы понимаем реализацию принципов авторского сознания (прежде всего персональной жанровой стратегии) в художественном тексте. Тогда вместо ставшего уже привычным разведения указанных категорий (по линии *статичность – динамичность*) следовало бы оценить их в системе взаимных отношений, иначе говоря – ввести процессуальный (динамический) аспект авторской субъективности в само представление о жанре, и тогда понятая в качестве имманентной категория авторства смогла бы, с нашей точки зрения, обусловить совершенно новую, динамическую, концепцию жанра. Установка на субъект, на индивидуально-личностный стиль авторского сознания в состоянии кардинально переориентировать понимание жанровой природы с условно-конвенционального на эстети-

ко-феноменологическое. Ибо, должно быть понятно, что, существуя в художественном сознании писателя, жанр не может оставаться неизменным, он постоянно меняется, как бы сказали формалисты, “смещается” вместе с определяющим его художественным сознанием. Отсюда отличительная черта современной концепции жанра – *феноменологизация* жанрового сознания, т. е. повышение роли автора в творческом процессе, переключение с нормативной поэтики на “эстетику художественного творчества” (М.М. Бахтин).

Создание современной теории литературных жанров видится прежде всего в выработке новой теоретической концепции жанрообразования – причем именно в свете получающих в нашей отечественной науке широкое распространение и должную авторитетность идей исторической поэтики. Подтверждает это и публикация третьего тома новой академической “Теории литературы: Роды и жанры”, подготовленной ведущими специалистами ИМЛИ. Так, в предисловии от редколлегии этого тома утверждается, что ““нормальным” состоянием следует считать известную неопределенность и текучесть жанра и в связи с этим определенное жанровое своеобразие, так сказать – жанровую изначальность, оригинальность (в разной степени) каждого отдельного литературного произведения” [1, с. 4]. Что, в сущности, стоит за этим программным высказыванием теоретиков ИМЛИ?

Попытаемся акцентировать в приведенной цитате две, с нашей точки зрения, важнейшие методологические установки, как можно убедиться, базовые для современной теории литературы. Во-первых, жанр не следует понимать как исполнение теоретического априори некоей предустановленной абстрактной сущности, жанр прежде всего производное конкретно-исторических сдвигов художественного сознания, продукт литературной эволюции, что неизбежно требует от исследователя (будь то историк или теоретик литературы) настоящего выхода в сферу исторической поэтики. Во-вторых, жанр существует и проявляется не в отвлеченной жанровой модели (некоем абстрактном инварианте), а в “существенной жизни произведения” (термин-метафора М.М. Бахтина), иначе – в многообразии индивидуальных жанровых форм. А это уже в обязательном порядке выводит к пониманию жанра как необходимого основания, цен-

ностно-эстетического залога возникновения, развертывания и завершения художественной целостности, как неотъемлемой категории художественного мышления и, шире, феноменологии художественного сознания, в конечном счете – как важнейшего фактора литературной эволюции.

Специально подчеркнем, что проявляющаяся в жанре диалектика общего и индивидуального, инвариантно-устойчивого и феноменально-изменчивого выражает не только взаимоотношения жанра и реализующего его произведения, но и самые основы герменевтики жанра, известную трихотомию *жанровый архетип – жанровый тип – индивидуальная жанровая форма*^{*}. С учетом классического высказывания М. Бахтина об уникальной способности жанра к постоянному обновлению “неумирающих элементов архаики”, о возрождении и обновлении жанра “на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении жанра” [2, с. 314] дадим следующее определение жанрового архетипа: “реликт архаического опыта” (К. Юнг), закрепленный в жанровой “памяти” как объективной основе жанровой традиции и актуализируемый в индивидуальном акте художественного творчества [см.: 3]^{**}. Что касается “жанрового типа” (ведущей категории исторической поэтики), то под ним следует понимать исторически сложившийся тип художественного произведения (отвлеченный от многообразия конкретных текстов инвариант формально-содержательной целостности), служащий классификации литературных феноменов (произведений данного жанра) и воплощаемый в реальной художественной практике в виде индивидуальных жанровых форм.

^{*} Пользуясь случаем, заметим, что использование принципа триадичности согласуется с характерным для Донецкой филологической школы типом научного мышления, удачно преодолевающим культивируемый структурализмом принцип бинарных оппозиций.

^{**} Согласно К. Юнгу, архетипы существуют прежде сознания и обуславливают его, проявляясь “лишь в творчески оформленном материале в качестве регулирующих принципов его формирования” [3, с. 116]. Так и жанровый архетип, возникая на стадии архаической культуры, собственно говоря, еще до жанрового сознания, определяет (корректируя и направляя) весь его последующий “ход” развития.

Но чтобы преодолеть разрыв, наметившийся между значениями жанрового типа и индивидуальной жанровой формы, мы вынуждены ввести еще одну рабочую дефиницию: жанр – это онтологическое свойство художественного сознания, категория феноменологического опыта, закрепляющая в индивидуальном творческом процессе связь художника с культурно-исторической “памятью жанра” (жанровой традицией). Такое понимание жанра кажется нам приоритетным, ибо акцентирует в жанровом феномене прежде всего эстетико-феноменологический и историко-эволюционный аспекты, позволяющие оценить жанр “как фактор, определяющий семантическое пространство произведения, как историко-культурную перспективу, отраженную во внутреннем строе произведения” [4, с. 110].

Принципиального нового решения требует вопрос о соотношении категорий жанра и эстетической модальности. Постулируемый В.И. Тюпой термин “эстетический модус художественности” удачно дополняет традиционные понятия жанра и стиля, рассмотренные в свете художественной целостности. Но обнаруживающееся при этом в работах исследователя [см.: 5, с. 5] чрезмерно жесткое противопоставление жанра и модуса художественности (по принципу *формально-литературное – художественно-эстетическое*), тенденция к ограничению компетенции жанра лишь сферой чистой литературности (композиционной формы) странным образом смыкается с формалистическим пониманием жанра, а потому, с нашей точки зрения, нуждается в серьезной корректировке. Полемизируя с точкой зрения В.И. Тюпы, необходимо подчеркнуть синтетическую природу жанрового феномена, функции которого далеко не покрываются задачами формальной технологии того или иного вида искусства, но напрямую задействуются в создании художественной реальности, а потому являют собой “фундаментальную проблему в истории эстетического сознания, художественного вкуса, искусства вообще” [6, с. 90]. В самом общем виде, в качестве пока предварительного вывода по проблеме соотношения жанра и эстетического модуса художественности, может быть постулирован следующий “трехмерный” взгляд на жанр как устойчивую систему взаимных корреляций чистой литературной формы (специфических структурно-композиционных приемов),

ценностно-мировоззренческих установок авторского сознания (ментальных, архитектурных форм, важнейших хронотопических ценностей) и соответствующего эстетического модуса художественности. В таком случае эстетический модус может быть представлен как конститутивный момент жанрового самоопределения, важнейший фактор эволюции жанрового сознания.

В существенном прояснении нуждается и часто используемое нами выражение “жанровое сознание”. Нет ли в нем некоторого терминологического противоречия? Ведь согласно традиционному представлению, любое сознание обязательно предусматривает в качестве своего материального “носителя” некоего субъекта. Но кто выступает субъектом сознания в данном случае? Если сам автор-креатор, то тогда вряд ли возникает необходимость в отказе от ставшего уже традиционным понятия “жанровое мышление”, подразумевающего именно мышление конкретного художника “в рамках жанров, в формах жанров” [7, с. 384]. Что же заставляет нас искать новые пути и стимулировать выдвижение нового понятия?

Ответ на данный вопрос уже практически содержит полный контекст приведенной выше бахтинской цитаты о постоянном возрождении и обновлении жанра в ходе исторической эволюции. Напомним интересующий нас фрагмент: “Жанр живет настоящим, но всегда *помнит* свое прошлое, свое начало. Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития” [2, с. 314]. Данный постулат М.М. Бахтина дает современному теоретику право приписать ему (постулату) “вполне буквальное значение” [8, с. 98]. И действительно, формулы “память жанра” и “жанровое сознание” получают свое объяснение (или буквальное прочтение) именно с феноменологической точки зрения, рассматривающей все явления и предметы как “суть проявления сознания” [9, с. 93], что позволяет преодолеть характерный для классической рациональности разрыв субъектно-объектных отношений, особенно губительно сказывающийся на понимании жанрообразовательных процессов в литературе нового времени. В действительности воплощенный в традиции “демон” данного жанра-чувства” [10, с. 194] и субъект дискурса (будь то креативный автор или читатель-реципиент) выступают в неразрывном единстве, на основе связующего их художест-

венного опыта, причем опыта в существенных своих характеристиках именно феноменологического.

Таким образом, исследование индивидуальных жанровых форм в феноменологическом аспекте позволяет осмыслить жанровые инновации как имманентные художественному сознанию автора, более того, как своего рода *авторскую феноменологию* жанра. В этом плане особый интерес представляют специфические авторские жанровые номинации (на уровне заглавий и подзаголовков), нередко дающие начало рождению нового жанра или его канонизации в литературной традиции. Факт авторской жанровой рефлексии интересен даже тогда, когда лишен какого-либо оригинального задания или идет вразрез с общепринятой жанровой традицией – в любом случае это необходимый повод для встречной жанровой рефлексии читателя и исследователя, подтверждающей или опровергающей подобные авторские конвенции. Преимущество феноменологической теории жанра состоит также в следующем: при всем внимании к принципам индивидуально-творческой рефлексии она не исчерпывается констатацией лишь сознательного акта наследования художника той или иной жанровой традиции или, напротив, полемического отталкивания от нее. Наряду с сознательной рефлексией (субъективный аспект) она предполагает также творчески-бессознательное усвоение художником “объективной памяти жанра”* (объективно-онтологический аспект). Таким образом, феноменологическая теория жанра подтверждает диалектику творческого процесса: “субъективность” художника-творца и “объективность” жанровой традиции в самом феномене художественного творчества преодолеваются, что свидетельствует о существеннейшем проявлении *онтологизации* художественного, в том числе и жанрового, сознания.

Более того, как нам кажется, именно феноменологическая концепция жанровой эволюции, базирующаяся на идее творческого диалога художника с миром культуры и в то же время

* В этой связи показательно следующее утверждение М.М. Бахтина: “Говоря несколько парадоксально, можно сказать, что не субъективная память Достоевского, а объективная память самого жанра, в котором он работал, сохраняла особенности античной мениппей” [2, с. 330].

учитывающая особенности индивидуального художественного сознания, позволяет объяснить сам *механизм исторической изменчивости* жанра в условиях эстетической практики нового времени. Ведь именно рецепция жанровой традиции в лоне индивидуальных художественных сознаний напрямую предполагает включение данных феноменов в некий общий процесс исторической эволюции. Исследование жанрового сознания в объеме целой исторической эпохи позволяет выявить основную логику историко-литературного развития, установить ведущие тенденции прогресса жанровых форм, определить характерные параметры расширения эстетической парадигмы того или иного рода литературы. Именно на этом пути, как нам кажется, просматривается дальнейшая перспектива феноменологического исследования, а историко-литературная проблематика непосредственно смыкается с задачами эстетической теории.

И, наконец, последний пункт всякой теории (и жанровой в том числе), имеющий непосредственный выход в практику литературоведческого анализа, в область так называемой “практической поэтики” (см.: [11]). В эпоху художественной модальности в конкретно разворачивающейся динамике “существенной жизни произведения” все настойчивее проявляются “конвергенция несовместимых жанровых стратегий” (В.И. Тюпа), “параллелизм жанровых парадигм” (С.Н. Бройтман), сочетание в составе художественной целостности различных жанровых языков и эстетических модусов. Данное явление становится возможным лишь для неканонических жанров, обладающих “внутренней мерой” (Н.Д. Тamarченко), или специфическим способом сочетания изменчивости с устойчивостью, который присущ роману и сложившимся под его воздействием неканоническим (романизированным – в широком, бахтинском, значении слова) жанрам. Именно в свете феноменологии жанрового сознания становится вполне очевидным, что господство в литературе нового времени неповторимо-личностной меры, воплощенной в категории авторства, оборачивается индивидуализацией не только стиля (этого общепризнанного оплота авторской самобытности), но и жанра, их совместным раскрепощением и окончательным освобождением от строго заданных рамок исторически сложившихся канонов.

В качестве иллюстрации приведенных выше теоретических идей предлагаем анализ двух стихотворных текстов, датированных, соответственно, началом и концом XX столетия.

Первый текст – стихотворение А. Блока “Мой милый, будь смелым...”, входящее в раздел “Голоса скрипок” в сборнике “Ночные часы” (1911).

Мой милый, будь смелым
И будешь со мной.

Русалкою вольной
Явлюсь над ручьем,

Я вишеньем белым
Качнусь над тобой.

Нам вольно, нам больно,
Нам сладко вдвоем.

Зеленой звездю
С востока блесну.

Нам в темные ночи
Легко умереть

Студеной волною
На панцырь плесну,

И в мертвые очи
Друг другу глядеть. [12, с.121]

Выполненное в форме “песни” (авторская номинация), данное стихотворение явно ориентировано на семантическую модель баллады. Доказывает это и выбранная самим поэтом жанровая структура – монолог русалки (или мертвой женщины). Используемая градация образов призвана подчеркнуть “метаморфозы” героини, “призрачность” ее статуса, “иномирность” существования (ср.: “вишенье белое”, “зеленая звезда”, “студеная волна”, “вольная русалка”). Характерный для традиционных баллад русалочий мотив моделирует ситуацию искушения, в которую вовлекается лирический герой. Поддерживает искушительный мотив и завораживающий ритмико-интонационный строй стиха: двустипшия 2-стопного амфибрахия при желании можно рассматривать как цезурованные стихи 4-стопного амфибрахия с использованием внутренней рифмы, что прямо уводит к балладной традиции Жуковского. В связи с чарующе искушающим русалочьим мотивом вспоминается не только баллада Жуковского “Рыбак”, но и стихотворение Лермонтова “Русалка”, и песня золотой рыбки из поэмы “Мцыри”, особенно

последняя: “Усни, постель твоя мягка, / Прозрачен твой покров,
/ Пройдут года, пройдут века / Под говор чудных снов. // О милый мой! не утаю, Что я тебя люблю, / Люблю, как вольную струю, / Люблю, как жизнь мою...” [13, т. 2, с. 487].

Сам лирический герой оказывается “за текстом”, являясь лишь объектом обращения со стороны героини-русалки. О нем мы знаем совсем немного: он рыцарь, на нем боевой панцирь. Автор сознательно опускает связный сюжет (балладную фабулу), но при этом умело расставляет “знаки” балладной ситуации. Во-первых, это мотив смелости, преодоления границы, отделяющей мир живых и мертвых (“Мой милый, будь смелым / И будешь со мной”). Во-вторых, уже отмеченная нами серия метаморфоз возлюбленной: *белое вишеньё* (цвет призрака), *зеленая звезда* (то бишь путеводная, свидетельствующая о начале и конце жизни – [см.: 12, с. 825]), *студеная волна* (скорее всего, реминисценция из лермонтовского “Для чего я не родился...” с характерным мотивом страдальцев-самоубийц: “И к моей студеной груди / Я б страдальцев прижимал” – [13, т. 1, 267]), *вольная русалка* (обратим внимание на поэтические паронимы *волна* – *вольная*). В-третьих, мотив объединения героев с последующей смертью рыцаря (“Нам в темные ночи / Легко умереть // И в мертвые очи / Друг другу глядеть”). Подобная ситуация восходит к лермонтовской “Русалке”: “И там на подушке из ярких песков, / Под тенью густых тростников, / Спит витязь, добыча ревнивой волны, / Спит витязь чужой стороны. // Расчесывать кольца шелковых кудрей / Мы любим во мраке ночей, / И в чело и в уста мы в полуденный час / Целовали красавца не раз. // Но к страстным лобзаньям, не знаю зачем, / Остается он хладен и нем. / Он спит – и, склонившись на перси ко мне, / Он не дышит, не шепчет во сне!..” [13, т. 1, с. 271]. Однако, в блоковском тексте, в отличие от лермонтовского, отсутствует повествовательная “рамка” и сюжетная мотивировка песни русалки (ср. у Лермонтова: “И пела русалка – и звук ее слов / Долетал до крутых берегов”; “Так пела русалка над синей рекой, / Полна непонятной тоской” [13, т. 1, с. 270, 271]). Но и в этом случае балладный подтекст (стихотворный размер, система цезур и строфика, структура мотивов и образов) присутствует в качестве жанровой мотивировки, сообщая песне русалки ощутимо балладный колорит.

Итак, как мы могли убедиться, в анализе жанрово-эстетической природы блоковского текста вполне уместно использование понятия “жанровая интертекстуальность”. Объяснить суть лирической ситуации в данном случае помогают не только отсылки к балладным текстам Жуковского и Лермонтова, но, может быть, еще в большей степени “магический кристалл” стихотворения Тютчева “Из края в край, из града в град...”. В центре драматизированной композиции тютчевского ромansa (кстати, восходящего к романсу Гейне “*Es treibt dich fort von Ort zu Ort...*”) не случайно оказывается некий искушающий героя голос, который мы пытаемся атрибутировать женскому персонажу (мертвой возлюбленной): “О, оглянися, о, постой, / Куда бежать, зачем бежать?.. / Любовь осталась за тобой, / Где ж в мире лучшего сыскать? // Любовь осталась за тобой, / В слезах, с отчаяньем в груди... / О, сжался над своей тоской, / Свое блаженство пощади! // Блаженство стольких, стольких дней / Себе на память приведи... / Все милое душе твоей / Ты покидаешь на пути!..” [14, с. 54]. Женский голос – важнейший субъект любовной драмы. Так, В.Н. Топоров усмотрел в тютчевском тексте “изнаночную” рецепцию темы “мертвого жениха”, уводящую к балладной традиции бюргеровской “Леноры”, с той лишь разницей, что в тексте Тютчева “не “мертвый жених” приходит за невестой и тем самым губит ее, а наоборот, “мертвый жених” покидает невесту и предостерегает ее от желания встретиться, соединиться, тем самым сохраняя ей жизнь” [15, с. 370]. Однако, отдавая дань оригинальной догадке В.Н. Топорова, мы все-таки хотели бы предложить иную герменевтическую интерпретацию исходной балладной ситуации. Лирический герой Тютчева не может быть назван “мертвым женихом” хотя бы потому, что напрямую причислен к роду людей и представляет основные закономерности человеческой судьбы. Скорее, “замогильным” предстает в тексте голос любви, улавливаемый лирическим субъектом в шуме ветра. “Диалогизирующая структура” (термин В.Н. Топорова), в которую вовлечены основные участники любовной драмы, соотносится у Тютчева с “русалочьим” балладным мотивом, с искушающим голосом возлюбленной, оставшейся в прошлом, чей образ потому и вполне закономерно смыкается с “образом

усопших”, с миром “теней”. Не случайно чарующий и парализующий волю лирического субъекта голос “сирен” воспроизводится у Тютчева с помощью характерного приема цепной рифмовки, или “захватывания из строфы в строфу” (ср. схему рифмовки в катренах: *абаб авав гвгв*), что приводит к образованию в стихотворении целостного “драматического эпизода” [16, с. 35, 394]. Примечательно, что и последующая за “русалочьей” песней любви строфа – поворотная в драматическом развитии сюжета – подхватывает цепную рифмовку предыдущих катренов, хотя в семантическом плане заявляет противоположную тему мужественного противостояния героя искушению: “Не время выкликать теней: / И так уж этот мрачен час. / Усопших образ тем страшней, / Чем в жизни был милей для нас” [14, с. 55]. Так обстоит дело в тютчевском произведении, генетически связанном с романсом драматизированном полилоге. Что касается блоковской баллады, то в ней лирический герой, по всей видимости, не способен противостоять искушению любви, а потому – через любовь к мертвой возлюбленной (русалке!) – оказывается напрямую причислен к миру мертвых.

Еще один показательный пример жанровой интертекстуальности, или диалога с культурной традицией, так называемой “памятью жанра”, в эпоху постмодернизма, являет стихотворение молодого, трагически ушедшего из жизни екатеринбургского поэта Романа Тягунова – “Сонет умрет от сифилиса мозга...”.

Лиде Чупряковой

сонет умрет от сифилиса мозга
от трудностей начисленных не мне
от Босха до чудовища из мосха
кто красил так на сером полотне

сонет умрет от сифилиса мозга
я повторю и он умрет тройне
повозка ждет я повторю с подмостков
прощай прощай напомни обо мне.

О Светотень, о Трудодень вчерашний!
кто заполнял вам волчий бюллетень
кто заключал в две неподсудных башни

мне думать страшно а не думать лень
мост наведен придется красить башли
иди ко мне

прошла моя болезнь. [17, с. 44]

Ощутимо проявленное в тексте игровое начало, казалось, обещает только травестийный сонет, пародическое “остранение” классического “образа” жанра. Разложение сознания, болезненность состояния (“сифилис мозга”) лирического субъекта – его близость биографическому автору подчеркнута предельно интимной формой дружеского (или любовного) послания – вызвано столкновением с сюрреалистической действительностью, с восприятием абсурда социального бытия (хорошо узнаваемой в сюжете стихотворения советской реальности), что неизбежно приводит к подрыву сонета – этой строгой стиховой формы. Но поэт блестяще справляется с конструктивным заданием жанра, с присущими сонету структурно-композиционными особенностями. Так, наряду с текстом сонета в данном случае вполне оправданно говорить и о метатексте, своего рода “сонете о сонете”. Забегая несколько вперед, отметим, что разложение сознания лирического субъекта поставлены в прямую историческую зависимость от жизни или смерти самого жанра сонета.

В связи с вышеуказанной опасностью разрушения жанра в посмоденистскую эпоху не лишним будет напомнить парадоксальную попытку Г. Сапгира по созданию *алогичного* типа сонета, передающего идею абсурдности бытия: примеры тому – “Библейские сонеты”, “Диагноз”, “Портрет Анны Карениной (с усиками)”, “Разное об А. С. Пушкине” и др. Здесь же следует назвать “Неоконченный” или “Рванный” сонеты, а также “Сонет-статью” (вообще разбитая по форме сонета с многочисленными стиховыми переносами проза газетной передовицы). Все это примеры сознательного разрушения сонета, особенно если учесть, что исторически сонет возникает как жанрово-композиционная форма диалектического (или логико-

драматического) развертывания поэтической мысли. Но если Сапфир в своих сонетах (точнее квазисонетах) подчиняет его жанровую форму абсурду, т. е. практически разрушает его (характерно название одного сонета “Фриз разрушенный”, дополненный, правда, “Фризом восстановленным”), то Роман Тягунов изначально восстанавливает сонетную форму – “как бы изнутри” самой жанровой традиции. Поэт подчеркивает это блестяще найденными формулами: “Мне думать страшно, а не думать лень” (выражение глубинной сущности сонетного “сознания”), “иди ко мне / прошла моя болезнь” (своего рода драматическая кода, так называемый “ключ” или “сонетный замок”). Размышление поэта, включающееся в работу сонетного “сознания”, не ограничивается лишь игровым дискурсом, а выводит к вечной теме “смены исторических эпох”, экзистенциальной ситуации жизни и смерти. Отсюда и реминисценции из шекспировского “Гамлета” (“повозка ждет я повторю с подмостков”, “прощай прощай напомни обо мне”), использование драматического опыта автора, который, по словам Пушкина, любил “игру сонета”.

Анализируемое стихотворение Р. Тягунова актуализирует идею различения сонетной композиции и архитектоники. Вот что пишет по этому поводу С.Д. Титаренко: “Для сонета “внешней” формой будет являться его архитектоника (как связанная с формально-изобразительным уровнем), а “внутренней” – композиция (как способ создания содержания в пределах заданной формы). <...> Сонет образовался как художественное целое благодаря выдвигению принципа антитетичности, обусловившего и его “внутреннюю” форму (композицию) и “внешнее” ее оформление (архитектонику). Общее содержание сонета как бы перешло в его форму, обозначением которой и будет условная схема: тезис – развитие тезиса (антитезис) – синтез. Эту формулу можно считать выражением “внутренней” формы сонета, его жанровым “сознанием” или софией в номинации неоплатонизма” [18, с. 8, 13]. Таким образом, если сонетная архитектоника определяется внешним (структурно-строфическим и графическим) оформлением стиха, то композиция представляет сюжетно-тематическое развитие поэтической мысли – в согласии с принципами диалектики и красоты (тезис – антитезис – синтез, заявка драматической антиномии и ее, по возможности, гармоническое разрешение). Соблюдения только лишь одного фор-

мального канона для сонета недостаточно. Полноценный сонет (при всех его формально-композиционных вольностях) должен в первую очередь определяться принципом антиномичности, трехчастной структурой диалектического развития поэтической мысли.

В этой связи присмотримся к содержательным особенностям анализируемого сонета. Трехчастность его семантической структуры обусловлена логико-драматическим развитием поэтической мысли: первый и второй катрены задают картину абсурдности бытия (“от Босха до чудовища из мосха”); последующий терцет переводит авторское размышление из плана объективной констатации в принципиально иную модальность (“О Светотень, о Трудодень вчерашний!”), что уже отчасти подготавливается императивом восьмого стиха: “прощай прощай напomini обо мне”; заключительный терцет содержит неожиданно разрешающий финал, потребовавший для своего оформления особой графической отбивки (“иди ко мне / прошла моя болезнь”).

Об этом же свидетельствует и субъектная организация текста. Конструирующая (восстановительная), целебно лечащая сила сонета, его духовно-терапевтическая функция оказываются у Р. Тягунова превалирующими. Отношения между я (больным) и действительностью (абсурдной) опосредованы отношением лирического субъекта к *ты* (дружеский или любовный адресат, вынесенный в посвящение). Именно отношение к *другому* (фактор *другости*) становится стимулом исцеления “больного” сознания лирического я, преодолением идеи абсурдности социального бытия.

Так в самой форме сонета – с его устремлением к гармоническому разрешению драматической антиномии – происходит превращение субъекта душевно-телесного бытия в субъекта бытия духовно-словесного (ключевые понятия теории автора В.В. Федорова), как мы пытались подчеркнуть, носителя именно конструктивного жанрового сознания. Эстетическая практика современного поэта-постмодерниста, автора рассмотренного нами игрового сонета, демонстрирует не деструкцию или разрушение жанра, а его творческую реконструкцию и реинтерпретацию, что “означает в принципе не упадок, а скорее подъем жанрового сознания и ответственности (подчеркнем, именно авторской. – О. З.) за выбор и принятие законов, над собой [художником] признанных...” [19, с. 13].

Цитированная литература

1. Теория литературы. Т. III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – М., 2003.
2. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. 5-е изд., доп. – Киев, 1994.
3. Юнг К.Г. Собр. соч.: В 19 т. – Т. 15. Феномен духа в искусстве и науке: Пер. с нем. – М., 1992.
4. Сендерович С. Алетейя. Элегия Пушкина “Воспоминание” и проблемы его поэтики. – Wien, 1982.
5. Тюпа В.И. О научном статусе исторической поэтики // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. – Кемерово, 1986.
6. Банфи А. О жанрах // Банфи А. Философия искусства: Пер. с итал. – М., 1989.
7. Жирмунский В.М. Введение в литературоведение: Курс лекций. – СПб., 1996.
8. Тамарченко Н.Д. Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века // Теория литературы. Т. III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – М., 2003.
9. Райнов Т. Введение в феноменологию творчества // Вопросы теории и психологии творчества. – Харьков, 1914. – Т. 5, вып. 1. Теория творчества.
10. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм: Эпос. Лирика. Театр. – М., 1968.
11. Фоменко И.В. Введение в практическую поэтику.: Учеб. пособие. – Тверь, 2003.
12. Блок А.А. Полное собр. соч. и писем: В 20 т. Т. III. Стихотворения. Кн. 3. – М., 1997.
13. Лермонтов М.Ю. Полн. собр. стих.: В 2 т. – Л., 1989.
14. Тютчев Ф.И. Лирика: В 2 т. Т. 1. – М., 1965.
15. Топоров В.Н. Заметки о поэзии Тютчева: (Еще раз о связях с немецким романтизмом и шеллингианством) // Тютчевский сборник: Статьи о жизни и творчестве Ф.И. Тютчева. – Таллинн, 1990.

16. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977.
17. Тягунов Р. Стихи. – Екатеринбург, 2001.
18. Титаренко С.Д. Сонет в поэзии серебряного века: художественный канон и проблема стиливого развития. Учеб. пособие по спецкурсу. – Кемерово, 1998.
19. Гиршман М.М. Автор – род – жанр – стиль: их взаимоотношения и взаимосвязь в индивидуально-авторскую эпоху // Литературоведческий сборник. Вып. 21-22. – Донецк, 2005.

Анотація

У статті розглядаються актуальні питання сучасної теорії жанру: співвідношення жанру та принципу авторства, жанру та естетичного модусу художності, авторської феноменології жанру. На прикладі аналізу двох творів (балади О. Блока та сонету Р. Тягунова) робиться висновок про реінтерпретуючу функцію жанрової свідомості в епоху модернізму та постмодернізму.

Annotation

The article deals with the relevant questions of the modern genre theory. These are the correlation of genre and the authorship principle, of genre and the aesthetic modus of artistry, the author's phenomenology of genre. The conclusion about the re-interpreting function of the genre perception at the time of modernism and post-modernism is made by the example of two poems (A.Blok's ballad and R.Tyagunov's sonnet).

Стаття надійшла до редакції 29.10.2005

Статья поступила в редакцию 29.10.2005

СТАТУС И БЫТИЕ АВТОРА В РОМАНЕ-МИФЕ

Вопрос о статусе и бытии автора в романе-мифе может быть раскрыт через постановку и решение следующих общетеоретических проблем:

1. Статус жанра в индивидуально-авторскую эпоху;
2. Роль жанрового мышления в создании индивидуально-авторской модели мира;
3. Синтез и взаимопроникновение разных жанровых парадигм в эстетике и поэтике писателей XX века;
4. Статус и бытие автора в синтетических жанрах, способы соотношения и взаимодействия инстанций автора, повествователя и героя;
5. Функционирование мифа в эстетике и поэтике произведений индивидуально-авторской эпохи.

Исследование жанровой специфики произведений Платонова “Чевенгур”, “Котлован”, “Счастливая Москва” позволяет выдвинуть ряд предположений относительно решения указанных проблем.

Роман-миф является новым синтетическим жанром, отражающим модель мира, сложившуюся в сознании автора как человека XX века: новую концепцию личности и мироздания, новые представления о времени и пространстве, лингвистический поворот, социальную практику перестройки мира, в том числе и перестройки природы.

Основанием для такой дефиниции романа-мифа именно как жанра является наличие жанрообразующей доминанты – главенствующего приема, который подчиняет все остальные приемы, необходимые в создании художественного целого и реализуется на всех уровнях структуры. Доминантой жанра романа-мифа является синтез романной и мифологической парадигм.

При этом, во-первых, миф в романе-мифе функционирует не только в плане содержания – как предмет изображения, но и в плане выражения – как способ создания художественного мира – как слово писателя о мире. Во-вторых, миф в романе-мифе, в отличие от мифа в классическом романе, является не просто фрагментом или приемом изображения – он претендует на то, чтобы стать ми-

фом о мире, соответствующим структуре бытия как Целого, соответственно, мифологическое начало распространяется на все романное целое, функционирует на всех уровнях художественной структуры: в системе персонажей, сюжете, хронотопе, субъектной и словесно-речевой организации.

“Чевенгур”, “Котлован”, “Счастливая Москва” представляют жанр романа-мифа, так как фиксируют новую философскую модель мира; а синтез романного и мифологического начал является конституирующим принципом данных произведений и осуществляется на всех структурных уровнях, а мифологическая парадигма реализована не только в плане содержания, но и в плане выражения – как способ организации художественного мира.

Вместе с тем, что обоснована дефиниция романа-мифа как нового жанра, необходимы существенные поправки на индивидуально-авторский характер репрезентации этого жанра в творчестве разных писателей. Три произведения Платонова представляют разные модификации жанра, что свидетельствует о различии и многовариантности способов художественного синтеза романских и мифологических начал, при том, что данный синтез – константа жанровой формы романа-мифа.

Динамика авторского понимания действительности, идейная и эстетическая эволюция определила типологию жанра в творчестве Платонова.

“Чевенгур” был задуман как автобиографическое произведение; в первой редакции повествование велось от первого лица и содержало параллели с жизнью Платонова [1]. Не случайно возник замысел именно автобиографического повествования: в ходе работы над текстом писатель стремился разобраться в себе, оценить адекватность своих взглядов на происходящие события, а также понять, “извинить и вобрать в себя весь внеположный ему мир с его противоборствующими идеологическими началами” [2, с. 75]. Внимание к судьбе одного – главного – героя, к формированию и становлению его характера и общественной позиции также является приметой романного мышления, так как именно “произведения романтические осмысливают становление отдельных характеров в частных отношениях” [3, с. 207].

Жанровая специфика “Чевенгура” определяется тем, что это первое большое произведение Платонова являет собой жанровую форму в процессе становления. “Чевенгур”, задуманный как повесть

и скроенный из отдельных рассказов и повестей [4], подытожил процесс романизации жанрового мышления писателя [5] и знаменовал зарождение жанра романа в его творчестве. Вместе с тем, неомифологическое мышление XX века определяет процесс внедрения мифологических структур в романную форму. Так в “Чевенгуре” в зарождающуюся романную форму проникают мифологические структуры. Своеобразие жанровой формы определяется тем, что автор, с одной стороны, мыслил традиционными жанровыми (в данном случае – романскими) стереотипами, с другой стороны, ощущая мифологизм мышления современников, воплощал его, ориентируясь на известные мифо-фольклорные образцы*.

Указанные идейно-эстетические предпосылки определили специфику репрезентации жанровой парадигмы романа-мифа в “Чевенгуре”:

1. Для “Чевенгура” материалом мифологизации послужили архаические, мифологические и фольклорные источники;
2. Миф присутствует в традициях романного мифологизирования – в виде легко узнаваемых реминисценций их архаического материала;
3. Романная и мифологическая структуры проявляются в аутентичном, непосредственном и автономном виде, они равноценны и равноправны.

На основании данных особенностей нами была выделена такая модификация романа-мифа как неомифологический роман.

При создании “Котлована” Платонов был движим иной установкой: им руководило желание разобраться в мире, предугадать судьбу общества: “Погибнет ли эсесерша подобно Насте или вырастет в целого человека, в новое историческое общество? Это тревожное чувство и составило тему сочинения, когда его писал автор. Автор мог ошибиться, изобразив в смерти девочки гибель социалистического поколения, но эта ошибка произошла лишь от излишней тревоги за нечто любимое, потеря чего равносильна разрушению не только всего прошлого, но и будущего” [6, с. 327]. Интерес к жизни общества, анализ его прошлого, настоящего и будущего, познание жизни в аспекте становления общества – все эти установ-

* Внимание писателя к архаическим традициям подтверждается тем, что он на протяжении всей жизни писал авторские сказки и “пересказывал” русские народные сказки.

ки автора определяют организующую роль эпопейного компонента в структуре произведения. Характерно, что в рукописи Платонов зафиксировал время создания произведения (при том, что он редко датировал свои тексты), этими датами привязал “Котлован” к историческим и политическим реалиям “года великого перелома” [7, с.276-279]; в содержании “Котлована” более, чем в “Чевенгуре” и “Счастливой Москве”, акцентирована связь с социально-политическими идеями времени.

Таким образом:

1. Для “Котлована” материалом мифологизации стала библейская легенда о Вавилонской башне;
2. Архаический материал имплицитен, перенесен вглубь художественной структуры;
3. Происходит гармонизация, взаимопроникновение романых и мифологических начал.

Мифологические парадигмы привносятся в романную структуру: редуцированность частной жизни, “стертость” конфликта между героем и окружающим миром, интенсивный тип сюжетно-композиционной организации, концентрированность хронотопа, тенденция к монологизму – локализируют и интенсифицируют повествование так, что создается иллюзия сходства с повестью. Вместе с тем, именно миф с его вниманием к бытию макрокосма, постановкой глобальных проблем, онтологизацией хронотопа и языка сообщает этому произведению свойства большой эпической формы. Данные специфические особенности дают основания выделить еще одну модификацию романа-мифа – неомифологическую эпопею.

Ко времени работы над “Счастливой Москвой” Платонов занимает макро- и метаисторическую позицию, видит изображаемый мир “наряду с другими странами, другими мирами” и понимает, что “всемирным, универсально-историческим этот новый мир не будет, и быть не может” [8, с. 193-194]. Новый – глобальный – масштаб писательского видения и осмысления проблем современности, перевод их в регистр метаисторических и вечных задает мифическую логику организации текста.

“Счастливая Москва” не является отражением поиска истины, но служит выражением слова писателя о мире и моделирует сложившуюся в сознании писателя картину мира. Уже в период формирования замысла Платонов определенно отмечает: “История будет не та, что ожидают и делают” [8, с. 195]. В

“Счастливой Москве” миф выступает “как внешний покров, в который облечен Логос” [9, с.72].

Итак, “Счастливая Москва” представляет собой третью модификацию – собственно роман-миф, для которой характерны следующие особенности:

1. Современность воспринимается и конструируется как миф: источником мифотворчества являются мифы советской действительности, прежде всего миф Москвы;
2. Автор моделирует свой авторский миф;
3. Первичной парадигмой моделирования художественного мира является миф, в него как бы “врезается” романное начало, миф и роман функционируют как взаимопротиворечащие и взаимоисключающие жанровые структуры. Романная парадигма выполняет роль минус-структуры.

Очевидно, что по мере прояснения своих мировоззренческих позиций Платонов создавал новый текст, призванный наиболее адекватно отразить писательское видение мира.

Таким образом, о жанре XX века можно говорить только с учетом его многочисленных, индивидуально-авторских репрезентаций, что свидетельствует о возрастающей роли автора в конкретном воплощении и функционировании жанра.

Жанровая природа романа-мифа сказывается и на формах презентации авторского “я” в повествовании.

С одной стороны, платоновские тексты создают впечатление поглощенности авторского “я” архаическим мифом, мифами социальными и идеологическими, мифами народного сознания. С другой стороны, текст реализуется все же как слово писателя о мире. Как же слово писателя, внутренне диалогическое, тяготеющее к остранению, вплоть до иронии, подчиняется социально-мифологическому дискурсу?

Для субъектной организации романа-мифа Платонова характерен субъектный синкретизм, при котором не всегда разграничиваемы инстанции автора, повествователя и героя, их точки зрения и голоса. Повествователь не отделяет себя от изображаемой среды, он находится внутри как ее часть. Авторская позиция тяготеет к “внутринаходимости”.

Тенденция к внутринаходимости реализуется в следующем:

- 1) Автор организует повествование в идейно-эмоциональном поле героя, замыкает свой текст в “чужом слове”, соз-

давая иллюзию слитности своего голоса и голоса героя. Автор оказывается “ввергнутым” в кругозор героя.

Роман-миф “Счастливая Москва” начинается с персонального (акториального) типа повествования, которое ведется в зоне сознания героини Москвы Честновой; она же является центром ориентации. “Темный человек с горящим факелом бежал по улице в *скучную* ночь поздней осени. Маленькая девочка увидела его из окна своего дома, проснувшись от *скучного* сна. Потом она услышала *сильный* выстрел ружья и *бедный грустный* крик – наверно, убили бежавшего с факелом человека. Вскоре послышались *далекие*, многие выстрелы и гул народа в *ближней* тюрьме <...> Девочка уснула и забыла все <...> Но до поздних лет в ней неожиданно и *печально* поднимался и бежал безымянный человек <...>. Среди голода и сна <...> вдруг вдалеке, в глубине тела опять раздавался *грустный* крик мертвого <...> В ту ненастную ночь поздней осени началась октябрьская революция – в том городе, где жила тогда Москва Ивановна Честнова” [10, с. 9]. Героиня обнаруживает себя через особый отбор и оценку деталей, особое освещение картины (“Темный человек”, “сильный выстрел”, “далекие выстрелы”, “в ближней тюрьме”); ее эмоциональный тон окрашивает картину (“в *скучную* ночь”, “от *скучного* сна”, “бедный *грустный* крик”, “печально поднимался”). О точке зрения героини сигнализирует также вводное слово “наверно”. Революция увидена глазами героини и дана через нее, хотя субъектом речи является не она, а объективный повествователь.

Не только формально-субъектная организация, но и содержательно-субъектная организация определяется точкой зрения героини. Повествователь приспособливается к кругозору героини, принимая ее душевное состояние и направление ее взгляда. Москва, услышав сквозь сон выстрел ружья и крик, решила, что человека с факелом убили (“наверно, убили бежавшего”). Повествователь повторяет вслед за Москвой Честновой: “в глубине тела опять раздавался *грустный* крик мертвого”, и далее точка зрения героини поддерживается в повествовании – о “человеке с факелом” говорится как о погибшем. Однако в ходе повествования выяснится, что “человек с факелом” жив. Таким образом, повествователь придерживается точки зрения, ограниченной полем зрения героини.

Кроме того, персональная позиция поддерживается в идеологическом плане повествования. В дискурсе Москвы впервые задаются ведущие повествовательные концепты и каноны: “Надо *жить*

по правде с трудом”, “Я хочу жить будущей жизнью”, “Пускай будет печенье, варенье, конфеты и можно всегда гулять в поле мимо деревьев”, “Мне хочется жить обыкновенно со счастьем” [10, с. 10]. Они станут доминантами изображения персонажей и нового мира (напр.: “Жилец счастлив и покоен, как обычно, потому что жизнь его не проходит даром; тело его устало за день <...> Сегодня Божко, геометр и городской землеустроитель, закончил тщательный план новой жилой улицы, рассчитав места зеленых насаждений <...> Он предвкушал близкое будущее и работал с сердцебиением счастья...” [10, с. 13]. Все концепты, суждения, оценки, эпитеты появляются прежде всего в кругозоре героини, потом – в кругозоре повествователя (напр., “скука”, “сон”). Онирическая логика, обусловленная состоянием сна героини, сквозь призму которого она увидела происходящие события, станет принципом повествования.

Вместе с тем, в романе-мифе представлено отнюдь не личностное субъективное повествование; персональная повествовательная ситуация не является выражением оригинального кругозора героя. Дискурс героя выражает хоровое слово – безлично-коллективную точку зрения. Так создается субъектная целостность, слитность “я” и “другого”, персональное повествование становится выражением единого унифицированного кругозора. Унификация кругозоров ведет к монологизму и способствует мифологизации повествования. Текст становится воплощением мифа, созданного сознанием и словом героя.

Дискурсы героев оказываются семантически тождественны “постановляющему” дискурсу Москвы Честновой: “у нас здесь делается *все более хорошо*, общее добро трудящихся ежедневно умножается, у всемирного пролетариата скопляется громадное *наследство в виде социализма*. Каждый день *растут свежие сады*, заселяются новые дома <...> Люди также вырастают другие, прекрасные” (Божко) [10, с. 13]; “во сне ему снилось, что он – ребенок, его мать жива, в мире стоит *лето*, безветрие и *выросли великие роицы*” (Божко) [10, с. 13]; “В его неясном воображении представлялось *лето*, *высокая рожь*, голоса миллионов людей, впервые устраивающихся на земле без тяготения нужды и печали...” (Сарториус) [10, с. 52]; “Каждое утро, просыпаясь, Москва Честнова <...> и говорила в своем помышлении: “это *будущее время настает*” [10, с. 16]; “... Честновой Москве хотелось выйти и пригласить ужинать всех: все равно *социализм настает!*” [10, с. 37]. Так в

романе-мифе создается субъектная целостность, слитность “я” и “другого”; персональное повествование становится выражением единого, унифицированного кругозора. За повествователем и героем проступает иной, внеличный авторитет, но проступает не прямо, не “объектно”, а в форме общего пафоса. Унификация кругозоров, интересубъектная целостность ведет к монолизму и способствует мифологизации повествования. Таким образом, текст “Счастливой Москвы” является воплощением мифа, созданного сознанием и словом героини.

2) Эффект субъектного синкретизма создают многочисленные повторы тождественных конструкций, нанизывание дублирующих друг друга голосов (порожденные принципом кумуляции, организующим повествование в этом романе-мифе) (“В ту ненастную ночь поздней осени началась октябрьская революция – в том городе, где жила тогда *Москва Ивановна Честнова*” [10, с. 9] / “В детском доме девочка Москва Честнова находилась уже два года, здесь же ей *дали имя, фамилию и даже отчество*” [10, с. 9] / “Ей казалось, что отец звал ее Олей, но она в этом не была уверена, <...> Ей тогда *дали имя в честь Москвы, отчество в память Ивана* <...> *и фамилию* в знак честности ее сердца [10, с. 9-10] / “Эта девушка раз в месяц заходила к Божко. <...> Ей было неполных двенадцать лет, *ее звали Москва Ивановна Честнова*” [10, с. 14].

3) В речи героини происходит пересечение субъектных границ “я” и “другого”. Так, для Москвы и Самбикина характерно видение себя как другого. для персонального повествования в романе-мифе Платонова характерна позиция всезнающего субъекта, всеохватность точки зрения: Создается иллюзия, что дискурс включает в себя и точку зрения персонажа, и точку зрения автора, сознание героев синкретично с авторским: “...она чувствовала в уме происхождение различных дел и мысленно принимала в них участие; в одиночестве она наполняла весь мир своим вниманием и следила за огнем фонарей, чтоб они светили, за гулками равномерными ударами паровых копров на Москве-реке, чтоб сваи входили прочно в глубину, и думала о машинах, день и ночь напрягающихся в своей силе, чтоб горел свет в темноте, шло чтение книг, мололась рожь моторами для утреннего хлебопечения, чтоб нагнеталась вода по трубам в теплый душ танцевальных зал и происходило зачатие лучшей жизни <...> хотелось <...> круглые сутки стоять у тормозного крана паровоза, везя людей навстречу друг другу, чи-

нить трубу водопровода, вешать лекарства больным на аналитических весах..." [10, с.19]; "Позже Москва видела сверху, как начинали населяться окрестные крыши <...> приходили люди с ночных смен, ели что-нибудь, не будя спящих, и сразу ложились спать; другие же выспавшись, вставали уходить на работу – машинисты турбин и паровозов, радиотехники, бортмеханики утренних рейсов, научные исследователи и прочие отдохнувшие" [10, с. 20].

4) Субъектный синкретизм находит выражение в отсутствии переходов от aukториального повествования к персональному, вызывает смешение повествовательных ситуаций: "Негр Арратау сообщал, что у него умерла жена; тогда *Божко* отвечал сочувствием, но приходит в отчаяние не советовал – надо сберечь *себя* для будущего, ибо на земле некому быть кроме *нас*. А лучше всего – пусть Арратау немедленно приезжает в СССР, здесь он может жить среди товарищей, счастливой, чем в семействе. На утренней заре Божко заснул ..." [10, с. 14]. Сначала повествование ведется от безличного повествователя, а герой выступает в качестве третьего лица, затем совершается немотивированный переход к высказыванию от первого лица, а в конце фрагмента – вновь к прежней форме повествования. Переход от прямого повествования к условно прямой речи специально не подготавливается и не оговаривается. Спонтанный переход в повествовании от третьего лица к первому, не связанный с введением прямой речи, является характерным для фольклорных текстов [11]. Причина такого легкого перехода через субъектные границы – в нечеткой расчлененности в архаическом сознании субъектных сфер "я" и "другого", автора и героя [12, с. 28].

Синкретичность инстанций автора, повествователя и героя обусловлено тем, что приступив к созданию романа Платонов решает представить широко распространенное общее мнение. "Есть такая версия. Новый мир реально существует, поскольку есть поколение искренне думающих и действующих в плане ортодоксии, в плане оживленного "плаката", – но он локален этот мир, он местный, как географическая страна наряду с другими странами, другими мирами. Всемирным, универсально-историческим этот новый мир не будет, и быть не может. Но живые люди, составляющие этот новый, принципиально новый и серьезный мир, уже есть и надо работать *среди них* и для них" [10, с. 193-194]. Автор воспринимает себя как посредника; мнение, которое он излагает, шаблонное, предсказываемое общественной парадигмой. Повест-

вовател в “Счастливой Москве” пересказывает читателю точку зрения героини, ее видение мира как общепринятое.

Однако субъектную нерасчлененность в романе-мифе нельзя трактовать как тождественную архаической форме высказывания, так как автор в XX веке уже не может быть устраним как личностное начало и субъект сознания.

Читатель сталкивается с парадоксальной ситуацией раздвоения, несовпадения, диалога повествователя с самим собой. Диалогизм платоновского дискурса выявляется в том, что эпизоды и отдельные фразы содержат в себе потенции разного истолкования. В платоновском тексте происходит контаминация в одном выражении нескольких, иногда противоречащих, во всяком случае не объединимых вместе смыслов – ни в представлении (анаколуф), ни по смыслу (солецизм), ни грамматически (катахреза): “ему снились овраги близ места его родины, и в тех оврагах *ютились* люди в *счастливой* тесноте – знакомые люди спящего, *умершие в бедности* труда” [13, с. 172], “По всей России, проходящие сказывали, *культурный пробел* прошел, а нас не коснулся: обидели нас!” [13, с. 143]; “ты советский сторож: *темп разрухи* только задерживаешь...!” [курсив наш – Л.Я.] [13, с. 108]. Диалог может возникать между совершенно разными репликами, на первый взгляд никак не соотносимыми между собой, но связанными скрытой связью и провоцирующими диалог. Таким образом строится сцена партсобрания: в противовес официальному дискурсу оратора, вступая в диалог с клишированными фразами, автор проговаривает противоречащую “реплику”: во время обсуждения новой экономической политики с потолка капала грязь, проходила мутная вода, электрический свет пульсировал, пожарник на крыше пел: “Лапти по полю шагали, люди их пустыми провожали” [13, с. 143].

В “Котловане” оговорки выявляют иную – отличную от официальной – точку зрения на происходящие события: “надо рыть *пропасть* под общий дом” [6, с. 252]; “как колхоз идет на свете – *скучно и босой*” [6, с. 285]; мужики работали, “будто хотели спастись навеки в *пропасти* котлована” [6, с.237], “когда вы состроите свою *чушь*”. Входящие в семантическое поле общепролетарского дома слова “могила”, “пропасть”, “чушь” с явно негативной модальностью выражают оппозиционный взгляд на осуществляемый проект.

Вербальные разноречия автора с самим собой определяют смысловой сдвиг, что неизбежно приводит читателя к вычиты-

ванию каких-то побочных, не выраженных в тексте явно смыслов. Так возникает диссонанс между планом выражения и планом содержания, составляющим “задний фон” платоновского высказывания: “Божко тосковал от *грусти*, хотя причиной его жизни была одна всеобщая *радость*” [10, с. 14], “Она почти всюду замечала *радость* или удовольствие, однако ей самой делалось все более *печально*” [10, с. 64], “музыка, теряя всякую мелодичность и переходя в *скрежещущий вопль* наступления <...> была *проста*, как *непосильный труд* из жизненной нужды <...> играл *прекрасную музыку* скрипач” [10, с. 24-25], “вневысковский полагал, что от стихов каждый человек становится *добрее* <...> стоял, *не ожидая к себе сочувствия*” [10, с. 22]. Не случайно общим местом в платоноведении стали суждения об амбивалентности прозы писателя, проявляющейся на разных уровнях структуры текста. Одним из первых обратил внимание на “скрытую конфликтность” платоновского языка, присутствие в нем смысловых и стилевых оппозиций С.Г. Бочаров; он заметил, что в платоновской фразе “сходятся вместе слова, которые словно тянут в разные стороны”; при том, что явлено чувство любви и сочувствия автора к предмету изображения, “стремление фразы в целом” противоречит этим чувствам, “направлено к тому, чтобы их опровергнуть и превзойти, но не лишая их в то же время напитавшего их сочувствия автора” [14, с. 320].

Кроме того, диалог выявляется в противоречии между авторским дискурсом и дискурсами героев, противоречии фабулы и сюжета, истории и повествования. Точки зрения героев основываются на вере в разумность и целесообразность происходящего. Герои так и остаются до конца повествования на позиции безлично-коллективной точки зрения, автору же принадлежит индивидуально-определенная точка зрения. Выход за пределы замкнутого на себе героического восприятия осуществляется не в сознании героев, а в авторском дискурсе. Осознание разных “правд”, столкновение кругозоров происходит в авторском повествовании. В мифологическое повествование включается точка зрения автора. Так цельная, авторитарная и коллективная точка зрения на мир разрушается, что выявляет ее относительность, ограниченность – то, о чем писал Платонов в записных книжках.

В ходе повествования автор сбрасывает маску незаинтересованного повествователя и включается в диалог; взаимоотноше-

ния автора и персонажа принимают диалогическую форму. Эти диалогические отношения переносятся во внутреннюю речь героев: авторский голос разрывает единство внутренней речи. В начале повествования автор предельно приближается к персонажу, перевоплощаясь в него, замыкаясь в рамках его миропонимания, автор как носитель индивидуализированной точки зрения устранен из повествования, в конце – удаляется от персонажа, показывая его со стороны, управляя им; дистанция между автором и персонажем становится более четкой и осязаемой.

Происходит расщепление образа повествователя. Повествователь не равен самому себе: с одной стороны, он передает социально обусловленную точку зрения, зафиксированную в дискурсе персонажей. Всякое слово называет реалию так, как принято называть ее в изображаемой среде, содержит в себе точку зрения этой среды. Повествователь словно становится на точку зрения героя. Это свидетельствует о том, что повествователь видит действительность не со стороны, а изнутри, с “внутренней точки зрения” [15, с.171]. Эта “внутренняя” точка зрения – последовательно примененный принцип организации всего повествования или большей его части. С другой стороны, авторское сомнение разрушает изображаемую картину мира. Оценки автора и повествователя лежат в разных плоскостях, не совпадают. Авторское вмешательство смещает контуры объективного мира так, что истинный смысл происходящего не дан непосредственно в тексте, но угадывается за ним. Художественный эффект основан на этой двуплановости, на нетождественности автора и повествователя с точки зрения миропонимания. Повествователь удален от автора, в результате происходит деформация действительности: за той картиной мира, которую предлагают герой и повествователь, вырисовывается возможность иного ее истолкования.

Таким образом, в романе-мифе разворачивается сложное поле взаимоотражения и взаимоотрицания точек зрения автора, повествователя и героя.

Итак, на основании проведенного исследования можно констатировать следующие положения:

1. Возрастающая в XX веке роль автора, авторского миропонимания и замысла в реализации существующих жанровых парадигм;

2. Жанровые стереотипы становятся точкой отсчета в творческом акте, материалом для создания собственной жанровой модели (могут выполнять роль минус-приема);
3. В жанровой структуре произведения происходит синтез и взаимопроникновение разных, порой несовместимых жанровых парадигм. Например, мифа, который изначально не был жанром, а считался категорией онтологической, и романа;
4. Автор выявляет себя в выборе источников мифологизирования, сопряжении разных жанровых парадигм, стратегии их синтезирования.

Цитированная литература

1. Вьюгин В.Ю. Из наблюдений над рукописью романа “Чевенгур” (от автобиографии к художественной обобщенности) // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Библиография. – СПб., 1995. – Кн.1.
2. Толстая-Сегал Е. Идеологические контексты Платонова // Андрей Платонов: Мир творчества. – М., 1994.
3. Пospelов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. – М., 1972.
4. Вьюгин В.Ю. Финал “Чевенгура” (К творческой истории произведения) // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. – СПб., 2000. – Кн.2.
5. Скобелев В.П. “Романное мышление” в рассказах и повестях Андрея Платонова 20-х годов // Russian Literature, XXXII. – 1992.
6. Платонов А. Котлован // Платонов А. Избранное. – М., 1999.
7. Харитонов А.А. Троцкий и троцкизм в повести А.Платонова “Котлован” // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Библиография. – СПб., 1995. – Кн.1.
8. Корниенко Н.В. История текста и биография А.Платонова (1926-1946) // Здесь и теперь. – 1993. – № 1.
9. Тахо-Годи А.А. Миф у Платона как действительное и воображаемое // Платон и его эпоха: К 2400-летию со дня рождения. – М., 1979.
10. Платонов А. Счастливая Москва // “Страна философов” А.Платонова. – М., 1999. – Вып.3.
11. Гин Я.И. Поэтика грамматического рода. – Петрозаводск, 1992.
12. Бройтман С.Н. Историческая поэтика: Учеб. пособие. – М., 2001.

13. Платонов А. Чевенгур // Платонов А. Избранное. – Мн., 1989.
14. Бочаров С.Г. “Вещество существования”: Выражение в прозе // Проблемы художественной формы соцреализма: В 2 т.– М., 1971.– Т.2.
15. Успенский Б.А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. – М., 1970.

Анотація

На основі аналізу жанрової специфіки творів А.Платонова “Чевенгур”, “Котлован” та “Щаслива Москва” у статті висувається ряд положень стосовно питання про статус та буття автора у романі-міфі.

Annotation

The article analyses the genre peculiarity of A. Platonov's *Chevengur*, *The Foundation Pit (Kotlovan)*, and *Happy Moscow (Schastlivaya Moskva)* and presents some ideas concerning the author's status and being in the myth novel.

Статья поступила в редакцию 19.10.2005

Стаття надійшла до редакції 19.10.2005

КАТЕГОРИЯ АВТОРА В ПОСТФИНАЛИСТСКУЮ ЭПОХУ

Для любого российского филолога, воспитанного в русле отечественной традиции, категория автора и авторства относится к разряду неких безусловных истин, оправдывающих существование самой филологии в статусе литературоведения. О причинах этого положения можно рассуждать долго; по-видимому, отчасти прав В. Шмид, который указывает: ““Антиавторские филиппики” постструктуралистов в России нашли лишь ограниченный отклик. Связано это, может быть, с тем, что в русской классической литературе, все еще определяющей культурный менталитет российского общества, доминировал практический этицизм, который усматривал высочайшую ценность в личности и авторстве”. Далее он приводит в пример молодого Бахтина, который опоязовскому лозунгу “Искусство как прием” противопоставил свою этическую формулу “Искусство и ответственность” [1, с. 47-48]. Должна сказать, что молодое, так называемое “подрастающее” поколение филологов, читающее западную литературу, зачастую лишено пиетета в отношении этой излюбленной нами категории: мне приходилось слышать высказывания по типу “Автор? А зачем он мне? Мне хватает текста и того, что в нем”. К традиционалистам, наделенным классически русским сознанием с его приматом “этицизма”, я отношу и себя. Тем более мне захотелось разобраться, чем вызвано явление, уже получившее в научной литературе обозначение “кризис авторства”, и насколько оно продуктивно. Это определило пафос моего сообщения, неизбежно обращенного к ряду “общих мест” современного знания.

“Недоверие к автору” (выражение В. Шмида) возникло в западной мысли примерно с 1940-х гг. в русле “новой критики”, сформировавшейся на волне интереса к герменевтике и рецептивной эстетике и критике; очевидно, свою роль сыграла здесь и сложившаяся в тому времени философия (а равно истекающая из нее эстетика) экзистенциализма и персонализма, обеспечиваю-

шая оборону индивидуальности в ее текущем и текучем состоянии от диктата “сущностей”, всегда безличных несмотря на субъектность и деспотически авторитетных. Тогда же был предложен подход к произведению, создавший позднее парадигму нарратологии. Но, как известно, наиболее отчетливая критика концепции, или теории, автора была осуществлена постструктурализмом, ее историческая ситуация – это конец 1960-х гг., время, вполне пригодное для любого рода критики и ревизии. Представляется, что основными внутренними причинами, а точнее, условиями, создавшими успешность этой ревизии, являются, во-первых, структуралистский поворот внимания от произведения к тексту и к исследованию его конкретных матричных основ (структур), внутри которых для Р. Барта или А.-Ж. Греймаса не нашлось места категории автора, а во-вторых, актуализация коммуникативных стратегий существования текста и литературы в целом, на чем, собственно, и настаивали рецептивная и “новая” критика и что во всей полноте движущих мотивов не может быть понято без учета специфики того конкретного “сезона” истории. Очевидно, что поколением левых французских интеллектуалов категория автора воспринималась через призму дисциплинарных общественных структур, подавляющих сознание и волю индивида и привязывающих его к некоему императивному центру власти; по крайней мере, этот пафос прослеживается в работах М. Фуко. С другой стороны, следует помнить о качестве литературы, с которой в массе своей работали постструктуралисты (тексты массовой культуры, зачастую нехудожественные), и об общем культурном фоне последней трети XX в., получившем название постмодернизма.

Тогда же, на базе взаимодействия литературоведения с философией и лингвистикой, был предложен и апробирован ряд новых категорий; точнее, прежним категориям-именам были даны новое обоснование и новый праксис. Так, в работах Ю. Кристевой, в том числе и в самой знаменитой “Слово, диалог и роман”, вдохновленной чтением М. Бахтина, диалогизм художественного слова реализуется как коммуникация между субъектом повествования и получателем. “Автор, таким образом, – это субъект повествования, преображенный уже в силу того, что он сам включился в нарративную систему; он – ничто и никто;

он – сама возможность перехода С (субъекта. – Е. С.) в П (получателя. – Е. С.), истории – в дискурс, а дискурса – в историю. Он становится воплощением анонимности, зиянием, пробелом затем, чтобы обрела существование структура как таковая. <...> В процессе этого безостановочного движения между “субъектом” и “другим”, между писателем и читателем автор как раз и структурируется в качестве означающего, а текст – в качестве диалога двух дискурсов” [2, с. 176, 177]. Иначе говоря, автор “означивается”, он не дан раз и навсегда изначально, это принципиально подвижная и плывущая инстанция текста, пустота, предшествующая рождению, и, как только рождение произошло (у Кристевой имеется в виду рождение персонажа – “он”), тут же утрачивающая свое значение, исчезающая из текста как состоявшегося продукта творческой и рецептивной деятельности. Автор помещается в пространстве высказывания как процесса и как результата где-то “между” (а “между” – наиболее функциональный концепт современной философии и филологии философствующего толка). В примечаниях к этой работе, по-своему комментируя тезис Бахтина, Кристева называет автора “точкой сцепления центров” [2, с. 193], в другой статье автор – это вновь “не-инстанция, пустое пространство, в котором возникают и связываются между собой инстанции” [2, с. 489].

Отсюда, мы наблюдаем у Кристевой четкую ориентацию на 1) рассмотрение текста и всех его внутренних категорий в коммуникативной системе, в диалоговом режиме, причем диалог имеется в виду как архитектурный, “большой” диалог – субъекта высказывания и получателя, так и имплицитный, или имманентный самому тексту, – так диалогичность превращается у нее в интертекстуальность; 2) опору на языковые компетенции литературы – сам поэтический язык выступает “бесконечным кодом”, содержащим “возможность произведения”; 3) предпочтение динамически-процессуальных актов становления текста как “множества” (и перевод любого научного концепта в эту систему мысли) стационарной упорядоченности понимания *книги* как “единицы” и “закона”; 4) апелляцию на механизм структуризации смыслов взамен выделения в тексте готовых структур.

Все эти принципы с некоторыми модификациями могут быть отнесены к методике работы с литературой чуть ли не лю-

бого постструктуралиста. Если Кристева акцентировала оппозицию “текст – книга”, то Р. Барт противопоставлял тексту произведение, наделяя первое, в отличие от второго, достоинствами многозначности, символичности, опять-таки процессуальности, или динамичности, произвольности, свободы и т. д. Позиционирование коммуникативного подхода к литературе вызвало общий перенос внимания “критика” (в оппозиции к “исследователю”) на рецептивные версии текста, с фигуры автора на фигуру, образ и сознание читателя, который из сотворца автору в концепции Барта фактически превращается в его заместителя. “Раскрепощение” филологического аппарата выразилось также в привлечении новых категорий анализа, точнее – “критики”, к которой относили себя создатели семиологии и прочих новых дисциплин.

Кроме понятия “текст” и связанных с ним “амбивалентности” и “интертекстуальности”, сиречь диалогичности, Кристева активно использовала категорию *письмо*, понимая его как “чтение”, превратившееся в производство, в индустрию, а письмо-чтение, или парадигматическое письмо, – это влечение в агрессивности и тотальное соучастие” [2, с. 200]. Письмо для Кристевой – это “рефлектирующая продуктивность” [2, с. 198], “акт письма – это некая функция”, освобождающая себя “от блокирования неким субъектом”, “трансубъектная”, “трансвербальная инстанция” [2, с. 489]. “Письмо как разрядка, различение, постоянное изглаживание собственной текстуры не имеет субъекта”, и “вместо субъекта” Кристева предпочитает говорить о “текстовой продуктивности”, “субъект” которой пуст [2, с. 497].

Очевидна ее ориентация не на Бартовскую концепцию письма как “морали формы”, вовлекающей субъекта в дисциплинарные законы типов письма, навязанных ему обществом (“Нулевая степень письма”, 1953, ибо книга Барта “S|Z” с различением текста-чтения и текста-письма и с близкой Кристевой трактовкой письма появилась позже ее основных статей на эту тему), а, скорее, на философию Ж. Деррида, использующего письмо в качестве средства децентрации культуры и литературы и их освобождения от фонологизма, как аналог “следа”, освобожденному от означаемого и являющему нечто вроде подвижного механизма самовоспроизводства “тестуальности” сознания. Субъ-

ект, а следовательно, и автор в этой логике становятся лишними – что-то вроде делезовской “пустой полки”, которую можно заполнять каждый раз заново и которая неминуемо ускользает, как только на нее “положишь взгляд”. “Субъект письма, – пишет Ж. Деррида в работе “Фрейд и сцена письма”, – это *система* отношений между различными слоями: слоями магического блока, психического, общества, мира. Внутри этой сцены нельзя обнаружить пунктуальную или точечную простоту классического субъекта”; “Чтобы писать и даже просто “воспринимать”, уже нужно быть во множественном числе” [3, с. 361, 360]. Итак, постулируются те инстанции текста или литературы, которые способны отразить неклассическое, некартезианское, более того – послегегелевское представление о субъекте, экстериоризируемом как некая неопределенная множественность. Очевидно, это явилось запоздалой рефлексией “филологии от философии” на неклассическую рациональность всей “новой” философии XX в., а также на фиксируемую в литературе модернизма “потерю” или “релятивизацию” субъекта, а равно реальности как таковой.

Последнее явление, конечно, получало неоднократное отражение в разного рода литературоведческих трудах, причем не только западных, но и отечественных филологов. Приведу лишь один показательный пример. С. Н. Бройтман в своей обобщающей “Исторической поэтике” говорит о “многосубъектном повествовании”, складывающемся в литературе с началом XX в. Одной из его тенденций он отмечает следующее: “...В нем преодолевается классическое представление об авторе как о самоидентифицированном субъекте, который пребывает равным самому себе во временном потоке повествования и “задан” с самого начала как готовый. Утверждается иное понимание автора – как “неопределенного” и вероятностно-множественного субъекта, который не предшествует повествованию, а порождается им, формируется в его процессе” [4, с. 297-298]. В качестве примера такого процессуального складывания “автора” он берет произведение М. Пруста и Д. Джойса; характерно также, что саму категорию автора, растворенного в тексте (“первичного автора”), он объясняет через метафору М. К. Мамардашвили – это “точка равенства”, центр которой везде, а окружность или периферия – нигде. В сущности, этот смысл прослеживается и в рассу-

ждениях Кристевой о “пустотности” автора, помещающегося и нигде, и везде – в генерируемом текстуальностью промежутке “рассеивания”.

Наблюдения Бройтмана и др. исследователей касаются неклассического письма литературы XX в., но, на наш взгляд, они могут быть спроецированы на тексты произведений, созданных в “классическом” XIX веке. В этом плане постструктуралистская метафорика, вытесняющая четкость процедурного анализа, оказывается полезна поворотом угла зрения на предмет – по-хайдеггеровски, “точки глаза”. В частности, она применима к прочтению текстов Ф. Достоевского, диалогическая структура которых неминуемо вовлекает в свою сверхвременную “интертекстуальность” читателя, ибо это поистине тексты, относимые к разряду письма – “стереографические пространства” (Р. Барт), где пересекаются голоса не только тех, кто в тексте “всегда”, но и тех, кто в нем “здесь и сейчас”, т. е. “следы” этого текста в культуре. Я остановлюсь на “Записках из подполья”, субъективно-повествовательная структура которых достаточно сложна и для своего времени буквально неклассична и которые до сих пор способны вызвать у читателя не самые приятные, хотя и разнообразные эмоции и впечатления.

Исследуя парадокс авторства у Достоевского, шведский исследователь Петер Йенсен отмечал: “...В его романах двойко демонстрируется, что авторская инстанция здесь принадлежит к изображаемому, фиктивному миру. С одной стороны, иллюзия “высшего” автора – т. е. автора, стоящего “над” или “за” фиктивным миром и близко к реальному автору, – разрушается; ее иллюзорность подчеркивается тем, что такой облик абстрактного, имплицитного автора просто испаряется. С другой стороны, принадлежность инстанции автора к самому произведению подчеркивается тем, что автор проявляется как конкретный голос или конкретная фигура внутри фиктивного мира” [5, с. 225].

Напомню, что *автор* – его можно назвать *фиктивным*, но *авторитетным автором* – появляется в тексте “Записок” дважды. Первый раз – в примечании на первой странице повести, где он заявляет, что “И автор записок, и самые “Записки”, разумеется, вымышлены...”, и подписывается “Федором Достоевским” [6, с. 99]. Это внешний повести автор, автор-монологист, экс-

плицированный первичным автором образ его лица или голоса его рационального самосознания. В заключении появляется еще один образ автора, который представляет парадоксалиста не вымышленным персонажем, но вполне реальным скриптором, т. е. входит в созданный им фиктивный мир: “Впрочем, здесь еще не кончаются “записки” этого парадоксалиста. Он не выдержал и продолжал писать далее. Но нам кажется, что здесь можно и остановиться” [6, с. 179]. Само это заключение выдержано в тоне “подпольного”, для которого письмо и жизнь отождествились, который в письме обретал идентичность с собой и текст делал орудием самозащиты, самореализации, самосознания и самонаказания, т. е. утверждал принцип *бесконечного* текста-письма, а равно текста-письма-чтения, ибо сам же выступал и в роли читателя своих записок. Автор заключения этой установке героя подыгрывает и его завершённую “повесть” лишает завершения, доводя до “записок”, которые можно писать, а можно и остановиться, чтобы продолжить потом. Фактически он становится “сотворцом” своего героя, именно *он* занимает позицию адресата-читателя, которую с самых первых страниц произведения прокламирует “подпольный”. Логика повествования делает отчетливый круг – возвращает нас к началу текста, где “подполье” длилось, самоопределялось в полемике с воображаемым коммуникантом и еще не прерывалось на ретроспективу событий жизни, которые и сформировали “подполье” как убежденную позицию героя-скриптора. Но некий прирост, своеобразная подвижка смыслов в этой круговой линии обороны, подобной “дурной” гегелевской бесконечности, произошла: “подпольный” обрел своего читателя – им стал его автор-создатель.

Далее. Фикциональность последнего заключения автора-нарратора, его подчеркнутый произвол в отношении к тексту “записок” создают ситуацию игры в литературу и игры в исповедальность, а именно “игру” пытался сделать ведущим модусом своего отношения к жизни “подпольный” герой (“Игра, игра увлекла меня; впрочем, не одна игра...” [6, с. 161]). Автор словно бы принимает те правила литературной игры, которые задал своим текстом его герой. Вновь мы наблюдаем некую перетекаемость образов автора и героя, проницаемость их миров. “Схема двойной структуры коммуникации в повествовательном

произведении”, данная В. Шмидом и состоящая из непересекающихся уровней авторской и нарраторской коммуникаций [1, с. 35], не то чтобы рушится, но обнаруживает тенденцию к прониканию одного в другое, к некоей подозрительной “слоистости” и “непрозрачности” в ее применении к конкретному тексту, в “дурном” удвоении “того же самого”. Но и это не все.

Герой и автор “Записок из подполья” очевидно конкурируют друг с другом; по всей видимости, это и будет полифония Достоевского, достигаемая на речевом, повествовательном, стилевом уровнях и отнюдь не воплощающаяся в “диалоге согласия”, который, руководствуясь словом Бахтина, так любят находить теперь в русской классике. Скорее напротив, реплики автора “Федора Достоевского” и автора заключения свидетельствуют о напряженном противоборстве его с автором-героем “записок”. Не случайно Достоевский никак не мог согласиться с оценками, которые давали читатели и критики его произведению и герою, ибо в какой-то степени это были оценки ему самому, данному в тесте как “другой”, но “другой” не как “свой”, а как другой-изгоняемый и чужой – изгоняемый именно в силу тождества, не различия*. В повести писатель зазеркалил (или отзеркалил) ряд особенностей своего сознания, не говоря о взглядах, и частный случай этой “зеркальности” мы только что отметили.

“Большой”, или “первичный”, автор Достоевский очевидно конкурирует с авторитетом того автора, который рождается в

* Сама проблема тождества глубоко проблематична. Здесь мы имеем в виду тот смысл понятия, что разъясняет В. Бибихин в лекциях о Витгенштейне: “В логике как специальной дисциплине проблема тождества решается так же как в общей философии, через различение аспектов. Например, $a = b$. Уже само различие начертания букв делает отождествление сомнительным. Допустим, что a представляет собой языковое выражение “утренняя звезда”, Morgenstern, b языковое выражение “вечерняя звезда”, Abendstern. Явное различие между начертаниями букв и между языковыми выражениями назовем различием в смысле, Sinn. В аспекте смысла имена a и b таким образом не тождественны. Но в другом аспекте различия нет: оба имени именуют одну и ту же планету Венера, по своему значению, Bedeutung, они тождественны” [7, с. 198].

процессе письма – в конструировании “подпольным” “формы” своих “записок”; показав “рожу сочинителя” в примечании, он уходит в темноту анонимности, где на смену ему является авторское “я” героя, тотальностью речевого охвата и захвата реальности повести, быть может, даже превышающее власть “большого автора” (особенно если учесть рожденную “подпольным” героем-автором интертекстуальность повести – ее звучание в последующей культуре и нередкое восприятие героя как рупора и заместителя автора). “Большой” автор и автор-герой словно соревнуются в текстопорождающей активности, борются за власть над дискурсом и за авторитет у читателя. Сказать, что Достоевский выстраивает *иллюзию* власти своего “другого”, т. е. себя-другого, – значит ничего не сказать. “Реальность иллюзии языка”, о которой пишет П. Йенсен [5, с. 227], преодолевает саму иллюзию; я бы сказала, что мир “Записок из подполья” – это Витгенштейнианский мир – “мир фактов, а не вещей”.

Еще М. Бахтин показал, что речь “подпольного” обращена к “другому” и невысказана без постоянной, назойливой “оглядки” на “другого” [8, с. 265-267]. Коммуникативная и интерактивная направленность речи человека из подполья позволяют считать его продолжающееся в пределах текста и уходящее в бесконечность внетекстовой реальности высказывание подлинным дискурсом, и дискурсом художественным; в конце он сам называет его “повестью” – и такое жанровое обозначение закрепилось за этой вещью Достоевского. Еще раз обратим внимание на этот парадокс, свидетельствующий о неумолчном соперничестве автора и героя-автора: “большой” автор называет произведение “записками”, настаивая на его неокончателности, незавершенности и автокоммуникативности (“записки” обычно пишут для себя, как первоначально их и замышлял вести герой – “Я ничем не хочу стесняться в редакции моих записок. Порядка и системы заводить не буду. Что припомню, то и запишу” [6, 123]). Однако в историко-литературной и читательско-рецептивной перспективе побеждает как окончательное то определение, что было дано герою: “повесть”, т. е. нечто завершенное и обладающее “литературной формой”. Причем “записки” очевидно противопоставляются “повести” и самим “подпольным”: “записки” он воспринимает безоценочно, тогда как от “повести” ему стано-

вится “стыдно” (“Многое мне теперь нехорошо припоминается, но... не кончить ли уж тут “Записки”? Мне кажется, я сделал ошибку, начав их писать. По крайней мере мне было стыдно, все время как я писал эту *повесть*; стало быть, это уж не литература, а исправительное наказание” [6, с. 178]).

“Подпольный” претендует одновременно на роль и автора дискурса, и его адресата-слушателя, и референта-вдохновителя, он един в трех лицах. Но если дискурс “разорванного” сознания героя выступает для него аналогом и экспликатором подполья как сложившегося способа существования личности, то само письмо он рассматривает как способ избавления от некоторых тягостных воспоминаний: “...может быть, я от записывания действительно получу облегчение. Вот нынче, например, меня особенно давит одно давнишнее воспоминание. <...> Я почему-то верю, что если я его запишу, то оно и отвяжется” [6, с. 123]. Однако эта функция письма осознается им не сразу, а по мере записывания, т. е. по мере того, как дискурсные правила, наложенные им на себя, отступают на задний план. В первой части произведения он произвел круговую оборону своего “подполья”, он сказал воображаемым оппонентам все, что думает о мире и о самом себе. Настает время истории жизни, *дискурс* сменяется *историей*, чтобы в финале история вновь уступил место дискурсу. Таким образом, из рассказчика и героя “подпольный” становится нарратором – повествователем собственной жизни, облакающим свою историю в “литературную форму” “повести по поводу мокрого снега”. Давая заглавие, а затем провокационные эпиграфы, он встает в позицию автора, а как автор, оглядывающийся на написанное, испытывает стыд от своего собственного изделия, от своей “повести”.

Стыд – амбивалентное чувство, из сферы эстетической перекидывающее “мостик” в область нравственных эмоций. Перед кем стыдно “подпольному”? Видимо, перед кем-то иным, чем он сам – автор-читатель своего письма. Придание “запискам” литературной формы “повести” неизбежно выводит из тьмы подсознания фигуру читателя – им становится, как говорили мы ранее, “большой” автор-создатель, играющий роль фикции, т. е. в таком качестве введенный в текст произведения. Но за его образом мерещится некто “третий” – Наадресат “подпольного”, кото-

рым, судя по контексту произведения, является и литература как таковая (с ней беспрерывно спорит, ее провоцирует и компрометирует в своем письме герой), и сам Господь Бог.

Фиктивный, эсплицируемый в тексте автор-подпольный нерасторжимо связан с “подпольным” как автором вполне “авторским”, имплицитным, поскольку, читая и интерпретируя текст повести, мы обнаруживаем в ней те смыслы, которые не проговаривает сам “парадоксалист”, но которые, судя по его завершающим словам, он вполне предвидит и выводит из событий своей жизни сам. Нам действительно трудно добавить что-либо к тому обнажению всех причин и следствий его поступков и мыслей, которое осуществляет в своем слове “подпольный”. Он сам признает свою склонность к унижению другого, проистекающую из его собственной униженности, свою потребность в “тиранстве”, заменяющем для него любовь, инерционность своего поведения по отношению к мысли, даже свою “мертворожденность” и далекость от “живой жизни” – излюбленного концепта Достоевского. Он и внутринаходим своему слову и делу, и вненаходим ему – как подлинный автор. Наконец, он становится настоящим автором самого совершенного своего произведения – живой души Лизы, воскресающей от его слова, и сам же профанирует это творение и словом, и делом, вставая в позицию оппонента и критика всей предшествующей и современной традиции христианской культуры. Он заступает место автора, который в конце присоединяется к герою в обобщающем “мы”, причем присоединяется тогда, когда “подпольный” заводит речь о собственно литературе и ее *герде*, словно здесь он окончательно превышает свои “персонажные” полномочия и автор как таковой не может не вмешаться: “...в романе надо героя, а тут нарочно собраны все черты для антигероя, а главное, все это производит пренеприятное впечатление, потому что *мы все* (здесь и ниже выделение наше. – Е. С.) отвыкли от жизни, все хромаем, всякий более или менее. Даже до того отвыкли, что чувствуем подчас к настоящей “живой жизни” какое-то омерзение, а потому и терпеть не можем, когда *нам* наговинают про нее” [6, с. 178]. Даже “главная мысль” Достоевского, по его же словам прописанная в запрещенной цензурой главе повести, где он “вывел потребность веры и Христа” [6, с. 375], методом “от противного” следует из

авторской исповеди “подпольного”, недаром же Достоевский так и не стал восстанавливать эту главу.

Я попыталась посмотреть на произведение Достоевского, изменив “формат”: не со стороны “первичного”, “большого”, “абстрактного” автора, а со стороны героя, меняющего в тексте свои позиции и провоцирующего “первичного” автор на выход за пределы классического устройства текста и мира к тексту-миру и миру-тексту. Очевидна “нестационарность” (слово Бройтмана) и автора, и героя этого текста, они соучаствуют в его построении, и соучаствуют, борясь и конфликтуя, хотя в финале приходят к некоторому единству взглядов. Сам концепт “автор” остается в силе, он здесь чрезвычайно важен, и, конечно, автор как формосозидающий принцип произведения, “натура несотворенная и творящая”, за строкой повести “подпольного” предполагается. Но авторитетность его слова начинает колебаться, ибо провокационный характер имеют фикциональные образы его “я”, герой и автор по ходу текста меняются местами: сам герой из “натуры творимой” становится вполне творящим лицом, а автор “читает” текст, предложенный героем, и солидаризируется с ним в обобщенно-согласном “мы”. Не есть ли это метафорическая манифестация позднейшего положения Барта: “...Чтобы обеспечить письму будущность, нужно опрокинуть миф о нем – рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора” [9, с. 391]?.. Как назвать инстанцию “интра”, возникающую в письме и письмом провоцируемую? И не есть ли “большой”, “концепированный” автор “Записок из подполья” – всего лишь “пустая” форма, создавшая текст и выступающая в нем на правах лишь отдельного, частного голоса, не владеющего всей полнотой власти?.. Возможно, прав был Ян Мукаржовский, назвавший внутритекстового автора “абстрактным субъектом” и тем хотя бы частично разрядивший напряжение “литературоведческого мифа об авторе” [10, с. 23], созидаемого в течение столетия.

Факультативность авторской инстанции в письме подчеркивает продолжающий линию западного постструктурализма А.А. Грякалов: ““Человек письма” – особое существо (“монастырь-писатель”, сказал Розанов о Стрехове). Личности и лица важны, но необычайно важно рефлексивно не зафиксированное “ничье” – *самоотверженное*. Субъект письма – “страдательное существо” – “не о себе”, отвечает “за всех нас”. Незаметность

авторства (“Но *этот?*.. ? *Ничего*”)) (слова, взятые исследователем в кавычки, – цитаты из Розанова) [11, с. 104]. Ибо “...Собственно письмо становится демонстрацией пределов смысла и существования” [11, с. 101], а они – буквально для всех. Исходя из “морали творчества”, которая дана в письме и которая “раньше онтологии”, Грякалов говорит об “экзистенциале письма” – особом состоянии существования (по Хайдеггеру), открывающем нам “просвет” в Бытие. Вероятно, по причине столь высокой планки, которая задается этой категорией, письмо – инстанция, более уважаемая философами, нежели филологами: для них в слове просвечивает его первичный, этимологически исходный смысл. Но, как я стремилась показать при разборе “Записок из подполья”, вне категории и концепта “письмо” невозможно говорить о ряде произведений даже и классической литературы, и в соотношении с этим понятием мы скажем уж скорее “субъект письма”, нежели “автор”: разные контексты, разные смыслы.

Понятие *дискурс* является на сегодняшний день, пожалуй, наиболее употребимым из всех так называемых “альтернативных” категорий, и не только в лингвистике, но и в литературоведении. Признанными авторитетами в теории дискурса и дискурсного анализа художественного текста для отечественных филологов обычно выступают М. Фуко, Т. Ван-Дейк, реже – “французская школа анализа дискурса” П. Серю и М. Пешё. Наиболее ответственную позицию в области исследования “эстетического дискурса” и коммуникативных стратегий текста занимает В. И. Тюпа, пытающийся совместить пришедшее с запада понятие с традицией родной прабахтинской филологии. Все эти позиции подвергнуты детальному анализу в работе самарской исследовательницы И. Саморуковой, которая, исходя из классического определения дискурса Фуко и отталкиваясь от концепции Тюпы, стремится обосновать отличие сугубо *художественного высказывания* от дискурса как речевой практики, порождаемой социокультурными механизмами и воплощающей, конденсирующей эти механизмы в себе [12].

Таким образом, основной идеей, объединяющей в указанном аспекте все текстовые целостности (текст, письмо и дискурс), является представление о “неавторской”, или неперсо-

нальной, форме авторства, генерируемой самой материей текста, коммуникативным пространством дискурса или процессуальностью письма, высвобождающей акты “чистой мысли” и, как считается в современной философии, позволяющей отказать от понятия трансцендентального.

Представляется, что именно французская школа дискурсного анализа [13] предложила понятие, вполне работающее при разборе текстов конкретных произведений, в особенности поэтических. Это “форма-субъект” дискурса: некая безличная, аперсональная инстанция, конституируемая внутренне диалогической структурой текста, являемого как дискурс, т. е. взаимодействием и становлением всех уровней текста от звукоритмического до семантического, структуриацией его смыслов, возникающих помимо “означаемого”, в данном случае – помимо лирического субъекта как проявленного в тексте представителя и голоса собственно автора.

Противоречие между “неполным знанием”, которое эксплицирует нам лирический субъект или лирический герой, и знанием “более полным”, если не всецелым, которое заложено в структуру стихотворения, является двигателем нашего стремления понять текст и основой возможных интерпретаций, которые мы ему даем. Когда-то, при разборе стихотворений Ф. Тютчева [14], я выявила это различие на уровне *памяти*, на несовершенство которой так часто сетует тютчевский субъект: его личное, так сказать, осознаваемое беспомыслие контрастирует с (а зачастую и компенсируется) его же “сверхпамятью”, носящей не вполне персональный характер и манифестируемой поэтически строками – именно “формой-субъектом” дискурса. Подчас эта оппозиция демонстрируется в стихотворении наглядно и обретает форму логического противоречия, как, скажем, в стихотворении “Через Ливонские я проезжал поля...”. Его вторая строфа гласит: “Я вспомнил о былом печальной сей земли – / Кровавую и мрачную ту пору, / Когда сыны ее, простертые в пыли, / Лобзали рыцарскую шпору”. Герой “вспомнил” то, свидетелем чего он лично быть не мог, и, конечно, это не случайная оговорка поэта. В финальной строфе двусмысленное молчание природы парафрастически уподобляется молчанию *отрока-свидетеля*: “Но твой, природа, мир о днях былых молчит / С

улыбкою двусмысленной и тайной, — / Так отрок, чар ночных свидетель быв случайный, / Про них и днем молчание хранит”.

Стихи Тютчева контекстны и пронизаны множественностью вариаций одной темы, одного мотива. Понятно, что здесь в нашем сознании актуализируется антитеза “дня” и “ночи”, центральная для мира поэта, и, в частности, строки из “Видения”, где давящее сушу беспмятство минует “девственную душу” Музы, тревожимой пророческими снами. О том, что лирический герой стихотворения “Через Ливонские я проезжал поля...” знает нечто, сокрытое от его вопрошающего и скорбящего от своего незнания разума (аналогично тому, что “знает” Муза), говорит и звукоритмика стиха, сопутствующая пространственному движению героя и стихотворения в целом. Кругозор героя замыкается “бесцветным грунтом небес” и “печальной землей”, а форма-субъект произведения в целом размыкает замкнутость этого печального мира широтой и просторностью звукового ряда. Таким образом, тютчевский человек действительно открывает нечто в себе и в мире и увозит этот свой “просвет” с собой, в молчании храня тайну, остающуюся таковой и для его рационального “я” и приоткрываемую нам иным носителем, иным субъектом – создающей активностью формы. “Форма-субъект” дискурса (если угодно – художественного дискурса этого поэтического высказывания) дополняет и восполняет тот информативный ряд, что проговаривает нам его герой. Так в глубине текста прорастиваются смыслы, рождающиеся в диалогическом сопряжении “голосов” поэта, разделенных между голосом его ипостасного лирического “я” и голосом самого Бытия, отданного, буквально “рассеянного” по уровням формы произведения.

В этой связи не могу не привести еще один пример из давней статьи М. М. Гиршмана, когда-то потрясший меня своей тонкостью и наглядной зримостью. Говоря о ритмике поэтического слова, М. М. Гиршман на протяжении одного абзаца показал значение и смысл именно формы-субъекта стихотворения Тютчева “Последний катаклизм”: “Когда пробьет последний час природы, / Состав частей разрушится земных, / Все зримое опять покроют воды, / И божий лик изобразится в них!”. Исследователь писал: “Наиболее ритмически выделенной на общем фоне здесь является последняя строка, — относительно сама редкая

вариация пятистопного ямба в этот период его развития, – а в ней ритмико-интонационным центром акцентной и звуковой выделенности является слово “изобразится”. И выделенность эта не только противопоставляет “изобразится” и “разрушится”, но и гораздо в большей степени проясняет смысловую сложность и двуликость само “изобразится”, его связь не только с созидательным “образ”, “образити”, но и с разрушительным “разити” (ударять) и “раз” (удар). И такая семантическая оборачиваемость, – когда разрушительное и созидательное значения не просто сменяют друг друга в разных словах, но все более тесно совмещаются в одном слове, – сочетается со звуковой оборачиваемостью (изобразится) и с акцентно-ритмическим совмещением противоположностей (самое сильное ударение на самой метрически слабой позиции: восьмой слог – пропуск ударения на одной из самых сильных позиций: шестой слог)” [15, с. 29]. Носителем “здесь и сейчас”, в этой строке и этом слове “происходящего воссоединения звука и смысла” [15, с. 29], о котором говорит ученый, по-видимому, как раз и является форма стиха, выступающая как его субъект и нетождественная ни автору, ни лирическому герою (отсутствующему в этом стихотворении).

Рискну предположить, что об этом пишет также и Д.И. Черашняя в своей книге о Мандельштаме. Рассматривая “трехъярусность” авторского сознания в лирике поэта, она выделяет в ней трех “говорящих”: “авторское Я”, “авторское Мы” и “субъекта речи, растворенного в своем высказывании” [16, с. 43]. “Авторское Мы” поясняется ею далее как “Над-Я”, “духовная эманация поэта, бóльшая, чем он, и со-масштабная всему сушему” [16, с. 46]. Различные формы авторского “Я”, а равно “Мы”, могут выступать в текстах стихотворений как безличные, и в таком случае Д.И. Черашняя употребляет традиционное понятие “автор-повествователь”, который передает “особое мироотношение ... авторского голоса” [16, с. 153]. Вероятно, введение термина “форма-субъект” позволило бы избежать терминологии, более характерной для прозаических жанров, и подчеркнуть активно-производящую роль самой “материи” стиха, не входящей конкретно ни в чью речевую зону, но образующей средостение и пространство всех высказываний.

В качестве некоторого заключения всей этой серии предположений и параллелей остается лишь выразить оптимистическую надежду на то, что сегодняшнее литературоведение находится в состоянии выработки своеобразных “экзистенциалов” самой литературы, осуществляющих акты *за-* или *возмещения автора*, идущих за ним “след в след” и разрушающих нашу монологическую привязку к позиции “центрового”. Что, впрочем, ни в коей мере не означает, что мы стоим за “отказ” от автора – вибрация науковедческих смыслов и терминов придает устойчивость самой науке и не позволяет ей застаиваться на перекрестках современной культуры.

Цитируемая литература

1. Шмид В. Нарратология. – М., 2003.
2. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. – М., 2004.
3. Деррида Ж. Письмо и различие. – М., 2000.
4. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М., 2001.
5. Йенсен П.А. Парадоксальность авторства (у) Достоевского // Парадоксы русской литературы / Под ред. В. Марковича и В Шмида. – СПб., 2001.
6. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – Т. 5. – Л., 1973.
7. Биbihин В.В. “Логико-философский трактат” Витгенштейна // Философия на троих: Ахутин. Биbihин. Пятигорский. Рига, 2000.
8. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1979.
9. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1989.
10. Большакова А.Ю. Автора теории // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М., 2004.
11. Грякалов А.А. Письмо и событие. – СПб., 2004.
12. Саморукова И.В. Дискурс – художественное высказывание – литературное произведение: Типология и структура эстетической деятельности. – Самара, 2002.
13. Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. М., 1999.

14. Созина Е.К. Дискурс сознания в поэтическом мире Тютчева // Эволюция форм художественного сознания в русской литературе (опыты феноменологического анализа): Сб. науч. тр. – Екатеринбург, 2001.
15. Гиршман М.М. Избранные статьи: Художественная целостность. Ритм. Стиль. Диалогическое мышление. – Донецк, 1996.
16. Черашняя Д.И. Поэтика Осипа Манделштама: субъектный подход. Уч. пособие. – Ижевск, 2004.

Анотація

У статті розглядається ряд сучасних, переважно постструктуралістських концепцій, що стосуються проблеми автора, а також деякі категорії, що виступають як “альтернативні” (письмо, дискурс, текст). Практичний аналіз проблеми автора подається на матеріалі повісті Ф.М.Достоевського “Записки з підпілля” та деяких віршів Ф.І.Тютчева.

Annotation

The article examines several modern, mostly poststructuralist, concepts concerning the problem of the author, as well as some categories presented as “alternative” ones (letter, discourse, text). The problem of the author is analyzed by the example of F.M. Dostoevsky's *Notes from Underground* and some poems by F.Tiutchev.

Стаття надійшла до редакції 27.10.2005
Статья поступила в редакцию 27.10.2005

**АВТОР И ЧИТАТЕЛЬ
В «ФИЛОЛОГИЧЕСКОМ РОМАНЕ»***

Понятие «филологический роман» в последние годы перетекает из лексикона литературных критиков в один из терминов теоретического литературоведения. Это связано прежде всего с практикой русских формалистов, в своих опытах разрушающих границы между научным и художественным типами дискурса и создающими гибридные жанровые формы. Очевидно, однако, что подобная практика имела место и до, и после опытов Эйхенбаума и Шкловского, тем более что именно последний из них, обращаясь к Стерну и Пушкину, определил жанровую особенность «Тристрама Шенди» и «Евгения Онегина» в качестве «романов о том, как пишут романы».

В таких романах формируется особый тип отношений между автором и читателем. Суть этой особенности состоит в том, что предмет читательской рефлексии становится не только созданный автором художественный мир, как в романах обычного типа, но и сам акт его создания. При этом происходит не простое удвоение рефлекслируемых предметов, но и радикальное переосмысление первого из них: персонажи романа и ситуации, в которых они находятся, воспринимаются теперь читателем как игра творческого воображения автора. В этом случае читатель непосредственно обращен уже не к автору, а к его образу. Отмеченное М.Бахтиным недопустимое противоречие понятия «образ автора» (автор – творящий, образ – сотворенный) здесь снимается тем, что творящий автор продуцирует образ создателя романа.

* Вниманию читателей сборника предлагаются тезисы доклада, прозвучавшего на международном научном семинаре «Проблема автора: онтология, типология, диалог».

Однако статус образа автора романа ниже статуса творца поэтической вселенной: с первым из них читатель находится в одном временном, пространственном и ценностном планах, тогда как второй обладает по отношению к читателю тем же «избытком видения и знания» (М.Бахтин), каким он обладает и по отношению к герою. Отсутствие такого «избытка» провоцирует напряженные диалогические отношения между читателем и образом автора романа. И хотя эти отношения охвачены всеобъемлющим сознанием автора романа и, таким образом, вполне укладываются в монологическую форму творчества, во внутреннем мире «филологического романа» формируется ситуация, превращающая каждый момент авторской деятельности в проблему, возможность решения которой в равной мере принадлежит и автору, и читателю.

АВТОР КАК ЧЕЛОВЕК

Для *нормального* читателя автор – это тот, чья фамилия значится на обложке. Для литературоведа – это не совсем так, а для некоторых – и совсем не так. Тот, чье имя на обложке, теоретиками назван “биографическим автором” и отодвинут далеко за пределы исследовательских интересов, а в фокусе внимания находится не автор-человек, а некая функция авторства.

Можно отметить закономерность этого отодвигания – она явно органического свойства: “рождение” автора (считается, что в эпоху гуманизма), его “юность” (в романтизме) и “зрелость” (в реализме), наконец, его “старость” и “смерть” (в модернизме и постмодернизме). Искусство постмодернизма – это “послеавторское” искусство: искусство “после жизни”, искусство “призраков”, “мнимостей”, или, как их называют, “симулякров”. “Смерть автора” стала едва ли не главным художественным событием современности.

Нормальному читателю есть чему удивиться, услышав эту печальную новость. У всякого, кто не лишен здравого смысла, должен возникнуть вопрос: если автор умер, то чье же тогда имя на обложке? Если автор умер, то кто тогда тот человек, который называет себя автором, получает гонорар и литературные премии? Или, может быть, “смерть автора” несколько преувеличена?

Терминологическая двусмысленность, вызванная эффектной теоретической метафорой, провоцирует если не переосмыслить, то откорректировать одно из основных положений современной аксиоматики авторства: человек, проявляющий себя как автор (“биографический автор”), резко отграничен от проявлений своего авторства, которым даны соответствующие обозначения: “автор-творец” и “образ автора”.

При такой дифференциации категория авторства мыслится широко, охватывая не только собственно художественную, но и внехудожественную сферы, а сама граница между “искусством” и “жизнью” служит естественным разграничителем аспектологии авторства. С другой стороны, такая дифференциация соот-

носима с основными структурными уровнями произведения: “автор-творец” – ассоциируется с “источком творчества”, “идея” и т.п.; “образ автора” – соответствует, как явствует из наименования, уровню образов; “биографический автор” – представляет знаковый уровень со всей совокупностью конкретных значений (культурно-исторических, психологических и др.), да и сам является знаком – в том числе и в виде имени на обложке. Эта концепция, которая обычно связывается с именем М.М.Бахтина, была поддержана многими авторитетными учеными (в числе которых Б.О.Корман*, С.С.Аверинцев и др.), получила дальнейшее теоретическое развитие, прошла аналитические испытания, так что каких-либо серьезных оснований ее отрицать или как-то существенно изменять у нас нет – кроме одного: автор произведения постепенно стал восприниматься не как единая сущность, а как две, три и даже более сущностей.

Типичный школьный пример. Ученик говорит: “В стихотворении “Я помню чудное мгновенье...” Пушкин говорит о своей любви...” Учитель поправляет, тем самым преподавая азы теории литературы: “Не Пушкин, а лирический герой...” Да еще,

* Полемическое отношение Б.О.Кормана к бахтинской концепции авторства вызвано намерением придать понятию “автор” терминологическую строгость и структурную определенность. Резюмируя спор Кормана с Бахтиным, В.Ш.Кривонос отмечает, что “для Бахтина существенно важным было не *словарное*, но *жизненно-ценностное* значение термина автор” [3, с.181]. Заметим, в свою очередь, что “жизненно-ценностное значение” в бахтинском словоупотреблении не безотносительно “словарным” значениям: бахтинский дискурс глубоко терминологичен даже там, где допускает формально-логические вольности. Бахтин демонстрирует не языковую (фиксированную), а речевую (эвристическую) терминологичность. Чрезмерно широкое и нестрогое, с точки зрения Кормана, употребление Бахтиным понятия “автор” обладает иной, внутренней строгостью, корректирующей внешние, формальные построения. Корман прав, призывая соблюдать терминологические границы, но по-своему прав и Бахтин, который, следуя за словом, пересекает эти границы. Словоупотребление становится аргументом: если слово “автор” не вмещается в отведенные ему границы, значит, эти границы безусловны: ограничивая значение слова, они не могут ограничить его смысл.

чего доброго, и доказательства приведет: мол, в отличие от своего “лирического героя”, “сам Пушкин” об этом “мгновеньи” высказывается совсем иначе.

Взращенный советским литературоведением “лирический герой” стал теоретическим оправданием авторской неискренности и безответственности. По традиции, по инерции автор еще был готов идти даже на смерть за свои слова и свою биографию, но узнавал, что новое искусство вовсе не требует от него “гибели всерьез” и что не обязательно оплачивать своей судьбой каждое слово, – за все расплатится “лирический герой” – актер (“ауктор”), играющий автора; образ и подобие автора, но не он сам. Казалось бы: что ж! Новая эпоха – новые принципы искусства – новая концепция авторства. Но пока лирический герой жил и страдал вместо автора, автор – умирал.

Бахтин в этой смерти не виноват. Похоже, он предвидел вероятность разновекторного – “безответственного” – развития искусства, а с ним и науки, и жизни, если начал со знаменательных оговорок: гуманитарная сфера не едина, но должна стать единой – в единстве личности [1, с.6]. Становление же этого единства предопределяется субъектной структурой произведения, которая проявляется как личностное *триединство*: автора, героя и читателя.

Бахтинская концепция авторства явно соотносится с теологическим, а конкретнее – христианским пониманием Творца*. Автор мыслится внутренне разделенным, но не сущностно, а ипостасно: он триедин, и все три его ипостаси – еднoсущны. В этой логике отношения автора и героя аналогичны отношениям Бога и

* Хотя, конечно, не настолько, чтобы считать ее ортодоксальной. Как заключает А.А.Фаустов, бахтинская “тринитарная метафизика” оправдана лишь на первый взгляд, но при более вдумчивом рассмотрении оказывается, что это “более чем “хромающая” аналогия”, которая “едва ли приблизила бы нас к постижению Бахтина” [2, с.188]. Однако, как нам представляется, для “постижения Бахтина” равно важны и обнаруживающаяся “аналогия”, и ее “хромота”. Христологическая аналогия указывает на масштаб и контекст бахтинской мысли, а расхождение с христианской догматикой – на автономность его филологических интенций.

человека, Творца и твари. Герой произведения – это инобытие творца в созданном им мире, его очеловеченная эманация. Если распространить эту логику и на читателя, о чем Бахтин высказывался не столь подробно, как об авторе и герое, то герой и читатель предстанут как две принципиально различные дистанции по отношению к автору: герой – это субъект, находящийся в пределах авторской детерминации; читатель же – находится вне этих пределов, хотя имеет возможность войти в художественный мир, в систему художественных отношений, и способом этого вхождения служит идентификация с героем, сопереживание с ним, “страх и сострадание” и т.п. Возникает, опять же, библейская ассоциация: адекватное читательское восприятие, т.е. совпадающее с авторской программой, аналогично возвращению в “рай”: “очищение”, “восхищение”, “удовольствие от текста” – все это может быть помыслено как признаки “райского блаженства”.

Можно, далее, предположить, что именно авторская триипостасность предопределяет триаду “автор – герой – читатель”, которая тоже имеет основания мыслиться ипостасной – как “единая целостность в трех целых” (М.М.Гиршман) [2, с.9]. Но в таком случае, если быть последовательным, действие ипостасной предопределенности надо предполагать в каждом из субъектов этой триады: если триипостасен автор, то таков же и герой, и читатель, которые, в свою очередь, так же полифункциональны в произведении, как и “автор”. Читатель не только “читает” произведение, но он также, хотя и по-своему, “читательски”, в читаемом произведении “живет”, подобно герою, и “творит”, подобно автору. Читатель, как многократно отмечено, побуждается к авторству, и происходит это не только потому, что такова природа искусства, – такова и его собственная природа: читатель единосушен автору, он ему со-ипостасен. Соответственно, и герой – и в этом его отличие от персонажа – обладает качествами автора и читателя: своими поступками и размышлениями он участвует и в создании художественного мира, и в его осмыслении. Так же и автор, чья полифункциональность может быть объяснена и определена его структурными соотношениями с другими субъектами произведения: автор – это и *творец* художественного мира, и явленный в нем *образ* своего творчества (“образ автора”), и способ понимания, постижения, “прочтения” создаваемого им мира, который нередко

воспринимается автором как предсуществующий, угадываемый, который не столько “создается”, сколько “воссоздается” и как бы переводится из одного состояния в другое, фиксированное и доступное воспроизведению.

Взаимоподобие автора, героя и читателя взрывает внешние категориальные границы авторства: авторство оказывается шире понятия “автор”, поскольку проявляется также в понятиях “читатель” и “герой”. Соответственно и по той же причине проступают внутренние границы авторства, в котором соединяются функции “автора”, “героя” и “читателя”. Онтологическое единство авторства и, вместе с тем, структурность его проявлений – очевидное следствие структурности человеческого бытия: триединство автора, героя и читателя и, в свою очередь, сущностное триединство каждого из этих “единств” – и автора, и героя, и читателя, – соотносимы с тремя сферами человеческой жизнедеятельности – познавательной, нравственной и созидательной, которые, как призывал Бахтин, должны соединяться в единстве познающей, поступающей и творческой личности [1, с.6].

Художественное бытие, чтобы не переставать быть творческим, должно продолжаться, и оно продолжается в актах со-бытия, во взаимодействии с другими бытийными образованиями – с воспринимающим сознанием живущих, в том числе и с сознанием самого художника, именуемого на этой стадии “биографическим автором”, пробуждая в них творческую активность и обращая их к истоку творчества, к первоначалу творческого бытия.

В художественном произведении, которое потому и называется художественным, что в нем воплощено художественное бытие во всех его проявлениях, заключено, помимо воплощенного творчества, и другое важнейшее свойство, противоположное творческому воплощению: возможность воспроизведения и, как следствие, развоплощения творческого бытия. В художественном произведении “образ автора” проявляется сразу во всех образах и во всей сложности их соотношений: это персонификация авторского творчества, основанная на впечатлениях, вызываемых проявлениями авторской личности, ее творческой индивидуальности. Но при этой, так сказать, “объективации” авторского бытия одновременно и согласно с ней оформляется и “субъективация”: сверхличная бытийность обретает черты личной и личностной определенно-

сти, “очеловечивается”, становясь по-человечески доступной и внятной такому же личностному, личностно-бытийному восприятию, предполагающему не только получение некоторого художественно оформленного *знания*, но также изменение *со-знания* – посредством “страха и сострадания”, “со-радости”, “сопереживания”, “соучастия” и т.д. – хотя бы на короткое время восприятия художественного произведения.

Три модуса авторства, проявляясь вовне, в форме своей самореализации, т.е. в художественном произведении, обнаруживают три различных отношения к своему созданию:

(1) авторская “внезаходимость” – когда творческое сознание, причастное творческому бытию, объективируя содержащуюся в нем (“содержание”) частицу этого бытия (“идею”), пребывает вне своего творения, вне форм объективации, вне всего, что имеет значение “предметности”, “объектности”, отдельности от творящего “я”;

(2) авторская “внутризаходимость” – творческое сознание пребывает в своем творении, в пределах и границах самореализации, осуществляя себя по законам, им же объективированным;

(3) авторская “предзаходимость” – творческое сознание пребывает в состоянии возможности художественной реализации.

Когда вместо нейтрально-обобщенного “автор” говорится “автор-творец”, то акцентируется основная функция авторства – творческая, порождающая, или, как сказал бы Платон, переводящая нечто из небытия в бытие. Этот переход из небытия в бытие есть не что иное, как *оформление* бытия, а поскольку это оформление совершается личностно, посредством человеческого определенного индивида, т.е. “биографического автора”, то именно черты этой творческой индивидуальности оказываются определяющими в оформлении творческого бытия, принимая значение “образа автора”.

Автор един на всех уровнях и стадиях его активности – от получения первичного творческого импульса, содержащего, помимо прочего, и программу своей реализации, до выполнения этой программы, или, выражаясь более традиционно, авторство – это триединый процесс оформления содержания в материале. И если мыслить в перспективе творческой эманации, то, конечно, нет существенной разницы, чье именно индивидуальное сознание реали-

зует ту или иную воспринятую идею. Для истины безразлично, кто ее “автор”: личность открывшего какой-либо закон (теорию ли относительности или “Черный квадрат”), никак не влияет на действие этого закона. Но если полагать истиной не только интеллектуальную проекцию некоторого знания, но и ее очеловеченное бытие, то для ее постижения не менее важна и личность того, кто эту истину “воплотил”, кто, как мать, “зачал”, “выносил” и “родил” свое “детище”, дав ему свою “плоть” – свое индивидуальное, личностное оформление. Воплощенная истина, истина искусства, предполагает читательское восхождение по траектории воплощения, ставшей как бы “лестницей в небо”, по ступеням креативно-рецептивных уровней, или, как говорили в древности, “эйдосов”, к “истоку творчества”. В отличие от “горизонтального”, информационного познания, не требующего никаких особых “духовно-нравственных усилий” (С.С.Аверинцев), творческое постижение ориентировано “вертикально”: это и “восхождение” (к тому, что находится “над горизонтом” сложившихся представлений), и “нисхождение” (запечатление пути к достигнутой “вершине”).

Творческое постижение, понимаемое как “восхождение”, обусловлено не одним, а двумя органами познания, имеющимися у человека, – не только “головой”, но и “сердцем”. Восходить к сущности можно “мысленно”, совершая сопоставления и обобщения, но при этом как бы оставаясь “на земле”. Но восходить можно и внутренне изменяясь сообразно постигаемой истине, *переживая* акты ее постижения. На философском языке эти способы восхождения именуются “метафизическим” и “онтологическим”. Один – характерен для научного познания, другой – для художественного. Филология – как наука – имеет право и основания оставаться в пределах метафизического знания; но как “служба понимания” – она вынуждается выходить за эти пределы. Соответственно, авторская индивидуальность, которая несущественна или малосущественна в научном познании, является исключительно существенной в искусстве, поскольку открывает возможность личностного, бытийного восхождения. “Смерть автора” в искусстве – это результат экспансии метафизического, “научного”, “головного” познания на территорию искусства, что вызвало закономерное противодействие – ответное вторжение на территорию науки под знаменем онтологии. Между тем, филология, уже по самому своему промежуточ-

ному местоположению призванная соединять искусство и науку, вынуждается искать формы совмещения метафизического и онтологического познания – которые, кстати, давно уже найдены в духовных практиках, где рекомендуется “помещать ум в сердце”.

Метафизика – открывает перспективу пути, онтология – открывает возможности реального движения по этому пути. Автор – тот, кто реализовал эти возможности. Обе эти характеристики – и “реализация”, и “возможности” – равно значимы для уяснения сущности авторства. “Реализация” (“труд художника”) – это усилия человеческой воли, тогда как “возможности” – это внутреннее творческое задание человеческой жизни. Взаимообусловленность этих аспектов очевидна: “реализация” предполагает наличие “возможностей”, а “возможности” нуждаются в “реализации”. Хотя в художественных декларациях обычно акцентируется одна из сторон: аспект творческой реализации выражается в утверждении, нередко преувеличенном, авторской свободы, тогда как аспект творческих возможностей – в приоритетности художественной необходимости.

Собственно, различие “архаического”, “риторического” и “индивидуально-авторского” периодов можно трактовать как доминирование трансперсонального, имперсонального и персонального типа авторства, что, во-первых, не исключает сопричастия всех других типов, а во-вторых, предполагает последующую смену доминант. В XX столетии персонализация авторства особенно интенсивно стимулировалась различными теориями и декларациями, трактующими сущность творчества как самовыражение. Но чем категоричнее утверждался примат авторской *реализации* (самореализации), тем радикальнее смещался творческий ракурс в сторону авторских *возможностей*, что и было воспринято как “умирание” и “смерть” автора. Превращение “автора” в “скриптора”, вкуче с другими признаками “нового средневековья” (У.Эко), заставляет рассматривать состояние авторства не как частную филологическую проблему, но как симптом общекультурного человеческого бытия.

Единство свободы и необходимости в творческом процессе – при всем многообразии в трактовках и соотношении этих понятий – это почти аксиома. Типология же художественных различий предопределяется тем, какая из этих сторон избрана в

качестве исходной для осмысления природы творчества: мыслим ли мы творчество “эйдетически” – как эманацию духа, оформляющегося сообразно природным законам, либо “миметически” – как воспроизведение жизненных реалий и закономерностей.

Различие творческой необходимости и творческой свободы, как и различие научного и художественного познания, может мыслиться как конфликтное (взаимоисключающее) и как конструктивное (взаимополагающее), причем оба варианта отношений оказываются равно необходимы в истории культуры. Если взаимная конфликтность творческих установок предопределяет направленность творческого процесса в исторической перспективе, то конструктивное совмещение творческих установок, свободы и закона, стимулирует достижение творческого результата, безотносительно культурно-исторического контекста.

В культурно-исторической перспективе любая частность, возведенная в ранг творческого принципа, обретает ценность художественного открытия – как освоение новых форм и новых содержаний. В художественно-эстетической перспективе – более значимы не частности, а объединяющая их целостность, и закономерно, что в классических произведениях искусства явлено высочайшее *единство* творческой свободы и творческой необходимости, а в произведениях, которые принято считать высшими достижениями человеческого духа (Данте, Гете и др.), свобода и необходимость видятся не только едиными, но и *тождественными*. Тождественность творческой свободы и необходимости означает единство и взаимообусловленность человеческой воли (как условия творческой реализации) и сверхчеловеческой (как дающей человеку возможность этой реализации и, более того, задающей ему волю к творчеству).

Когда мы цитируем Платона или Канта, Ницше или Соловьева, Хайдеггера или Бахтина, мы акцентируем тот или иной способ видения и понимания, а не только маркируем ту или иную авторскую мысль. Чтобы согласиться с утверждением, что “Бог умер”, требуется такое смыслонаполнение этих слов и такой ум, который бы, ломая логику, но не греша против истины, мог соединить понятия “Бог” и “смерть”. Мыслить как Ницше, означает и *быть* как Ницше. “Ницше” – это форма человеческого бытия, для которой “Бог умер” и которая, преодолевая все

“человеческое, слишком человеческое”, призывается к сверхчеловеческому существованию. “Ницше” – как бы ни относиться к этому человеческому опыту – представляет собой реализованную возможность, во всяком случае, реализованную настолько, чтобы можно было ее воспринимать и, восприняв, выбирать: следовать ли этим путем или избрать другой.

Такой же путь, с разной степенью реализованности, представляет собой и любой другой человеческий опыт, включая миллионы и миллиарды неведомых истории жизней. Равные перед истиной сущностно, и даже более того – тождественные истине в своей сущности (как ее “образы и подобия”), человеческие жизни различны по своему творческому потенциалу – имея различные способности, а значит – как можно предположить, если допускать сверхжизненную предопределенность, – разную жизненную программу. Отсюда извечное затруднение: кого считать истинным автором – исполнителя программы или того, кто эту программу задал и/или кто стимулирует ее исполнение?

Даже если бытие “Автора” (или “Сверх-автора”), как и самую возможность такого бытия, оставить в сфере неочевидного, хотя и вероятного, приходится считаться с *историческим* бытием этого понятия. Стоит вспомнить, что исторически “смерти автора (автора-человека)” предшествовала “смерть Автора”, и этот переход от “авторитарной” эпохи к “авторской” зафиксирован в языке, в незначительном, но знаменательном синтаксическом нюансе: вместо, например, “гений *Шекспира*” стали чаще произносить “гений *Шекспир*”. Особенность же новейшей литературной эпохи в том, что необязательным и неадекватным понятием оказывается не только “гений”, но и “Шекспир”.

“Смерть автора” на пороге письма, как представлял ее Р.Барт, – это филологический парафраз ницшевской “Смерти Бога”: это отсечение из творческого процесса всего “человеческого, слишком человеческого” и, как следствие, переключение творческих регистров: человек, не переставая быть человеком, подключается к некоему внеположному ему источнику творчества; его бытие, не переставая быть творчески напряженным, становится всецело обусловленным творческим инобытием. Р.Барт не ставит вопрос, почему и как это возможно и что вообще происходит, когда автор попадает в стихию языка и в поток

письма, подчиняясь этому захватывающему процессу и как бы переставая принадлежать себе. Такие вопросы наука и не должна ставить, поскольку ответы на них находятся, во всяком случае, в настоящее время, вне ее компетенции. Правда, современный ученый может позволить себе выйти за пределы строгой научности (например, вслед за М.Хайдеггером) и попытаться объяснить, почему не поэт, а *язык* “говорит” и откуда слышатся “просто продиктованные строчки”, – но и эти выходы за пределы если что-то и доказывают, то только наличие пределов, а если что-то существенное и произошло в литературоведении последних десятилетий, то именно эти выходы за свои пределы.

“Академизм” XIX века был последователен в своей ограниченности – в изучении различных “граней” авторства, представляющих предпосылки авторского творчества (биографические, психологические, социальные, культурно-исторические, мифологические и др.). В XX веке, начавшемся с опытов беспредпосылочного знания, вместе с методикой стала изменяться и проблематика исследований – теоретический интерес наиболее влиятельных литературоведческих направлений (“новая критика”, структурализм и т.п.) заметно сместился из гуманитарной сферы в дегуманитарную. В XXI веке, по-видимому, следует ожидать нового обращения к “человеку”, но с позиции освоенного в XX веке “сопредельного” знания. Гуманитарная наука неизбежно повернется к забытому ею человеку, потому что ни наивный позитивизм, ни дегуманизация авторства, ни персонификация языка не избавляют пишущего *от необходимости быть живым*.

“Смерть автора” – закономерное следствие продолжающегося общего распада изначального единства человеческого бытия, и процесс этот хоть и печальный, но естественный, как и вообще естественна смерть. Что, кроме скорби, может вызвать эта констатация? Пожалуй, надежду, что смерть естественна только для проявлений естества, а для *сверхъестественных* явлений, к которым принадлежит и художественное творчество, более значимыми оказываются иные силы – противоположные смерти.

Когда поэты вдохновенно пишут об искусстве, награждая его эпитетами “бессмертное”, “вечное”, “нетленное” и т.п., они вдохновляются именно таким искусством, которое не оставляет сомне-

ний в его сущностной неуничтожимости. Несмотря на известную метафоричность этих определений, надо полагать, это не только метафоры, но и поэтические интуиции, утверждающие “бессмертие” как основной признак классики, знак его причастности к иной, вневременной реальности. Что это означает и как это возможно? Это означает, что в классическом искусстве удается воспроизвести нечто большее, нежели “природу”, “жизнь” или какую-либо иную “эмпирику”. Классическое искусство – это творчество, воспроизводящее акт творения в его онтологической полноте.

Это возможно, когда в создании произведения участвует *весь человек*, а не отдельные его способности. По какой-то странной закономерности, именно тогда, когда в художественном творчестве участвует *весь человек*, в нем участвует *не только человек*. Выражаясь современным техническим языком, у человека имеются некие каналы, благодаря которым он может быть подключен к творческому процессу универсума. Во-первых, *гений*: человек может получать информацию, что и как делать, в виде точно упакованной программы, именуемой идеей, или распакованной – в виде отдельных образов, строк, слов и т.д. Во-вторых, *талант*: человек обладает творческим воображением, а также предрасположенностью к той или иной творческой деятельности. В-третьих, *мастерство*: человек может совершенствовать свои творческие способности, всегда имея перед собой и в самом себе высший образец творения: мир, в котором он живет, и жизнь, позволяющую ему познавать мир не только сущностно, но и бытийно.

Перечисленные творческие возможности, будучи реализованными, определяют аспектологию авторства:

“автор-творец” – реализация авторской “гениальности”, подключенности к бытийным силам;

“образ автора” – реализация “таланта”, его индивидуальных особенностей, а также и особенностей личности;

“биографический автор” – творческая реализация жизни, ставшей опытом и знанием.

“Смерть Бога”, объявленная Ф.Ницше, – это обрыв онтологических связей и контактов, предоставление человека самому себе. Но “смерть автора”, как ее объясняет Р.Барт [3, с.394], это нечто противоположное: забвение человека во имя “чистого”,

“языкового”, “текстового” творчества. Классическая же полнота бытия предполагает творческое единство Бога и человека. Классическое искусство – это искусство *живого автора*, ответственного за свое творение и за свое бытие. В этом, пожалуй, главное его отличие от неклассического искусства, когда автор “умер”.

Исторический парадокс: “смерть автора” наступила вопреки пророчествам о сверх-искусстве – теургии, богоделании. Нет ли в этом закономерности? Классическое искусство теургично в самой своей сути. Пушкин теургичен, потому что его муза “веленью Божию послушна”. Пушкин – классик, потому что сообразен мировой гармонии, даже в том, где являет дисгармонию. Классическое искусство потому и названо “образцовым”, что осуществляется в пределах некоего постигаемого и достигаемого образца, в задаваемой им предопределенности. Художественный опыт XX века показал: всякая попытка выйти за пределы данного человеку образца – смертна. Внешне “мертвое произведение”, как и “умерший автор”, мало чем отличается от “живого”: тот же состав элементов, та же структура. Но не зря же, анализируя, эти произведения, хочется говорить вместо “читатель” – “адресат”, вместо “повествование” – “наррация”. Так язык реагирует на неорганичность, так же и *живой читатель* ощущает сквозь текстуру произведения мертвенность, холод, небытие.

Литературоведческие и литературные попытки реанимировать автора возлагаются на читателя, который своим жизненным опытом, судьбой, пониманием, соучастием способен вдохнуть жизнь и смысл в искусственное образование. Когда это удастся, литературные зомби, подъятые публикой и литературной критикой, начинают жить среди живых произведений, притягивая к себе и пугая черной квадратностью своей нечеловеческой смертности.

Может, потому и не читает современный читатель книги, как прежде, что не чувствует в литературе прежней благодати, нерукотворности, неизреченности. Но в большой исторической перспективе “смерть автора” видится не только неизбежностью, но и необходимостью – нелегким духовным испытанием, ибо сказано: “если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода” (Ин XII, 24).

Цитированная литература

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
2. Фаустов А.А. О “первичном” и “вторичном” авторах в понимании М.М.Бахтина // Филологический журнал. – М., 2005. – №1.
3. Кривонос В.Ш. Б.О.Корман и М.М.Бахтин: спор об авторе // Филологический журнал. – М., 2005. – №1.
4. Гиршман М.М. Избранные статьи. – Донецк, 1979.
5. Барт Р. Избранные работы: Семиотика; Поэтика. – М., 1989.

Анотація

У статті розглядається “біографічний” аспект авторства в креативно-рецептивній єдності і онтологічній перспективі.

Annotation

In the article the “biographic” aspect of authorship is in creative and receptive unity and in ontological prospect.

*Стаття надійшла до редакції 27.10.2005
Статья поступила в редакцию 27.10.2005*

В ПОИСКАХ АВТОРА

**Драма идей и мнений
в трех действиях**

ОНТОЛОГИЯ ТИПОЛОГИЯ ДИАЛОГ

*Гродно (БЕЛАРУСЬ)
Екатеринбург (РОССИЯ)
Донецк (УКРАИНА)*

*30 сентября – 1 октября 2005 года
Донецкий национальный университет*

Доклады:

(1) Онтология

В.В.Федоров (Донецк).

Автор как субъект творческого бытия.

Т.Е.Автухович (Гродно).

О риторических проекциях авторского “я”.

А.В.Домашенко (Донецк).

Порождающее лоно поэзии.

(2) Типология

М.М.Гиршман (Донецк).

Автор – род – жанр – стиль:
к проблеме родо-жанровой доминанты
литературного произведения
в индивидуально-авторскую эпоху.

О.В.Зырянов (Екатеринбург).

Категория авторства и
жанрово-модельные характеристики
художественной целостности.

Л.В.Ярошенко (Гродно).

Статус и бытие автора в романе-мифе.

(3) *Диалог*

Е.К.Созина (Екатеринбург).

Категория автора в постфиналистскую эпоху.

И.В.Егоров (Гродно).

Автор и читатель в “филологическом романе”.

А.А.Кораблев (Донецк).

Автор как человек.

М.М.Гиршман. Радуюсь приезду к нам наших гостей и повторяя снова и снова: “Как здорово, что все мы здесь сегодня собрались”, можно высказать надежду, что при всех трудностях и преградах, все-таки творческие связи между литературоведами, теперь уже и разных стран, сохраняются, и вообще, разрушается, в конечном счете, только то, что мы сами даем разрушить, по крайней мере, в своем сознании.

Разрушению противостоит созидательная творческая энергия человеческой жизни, и, как написал Александр Кушнер, “жизнь, в каком-то главном смысле, акт героический вполне”. Правда, человеку хочется быть не только героем (а вообще-то, по совести говоря, героем ему довольно часто быть и не хочется вовсе) – хочется быть, хотя бы отчасти, автором своей жизни, – если не всей полноты ее содержания, то по крайней мере формы ее осуществления.

И проблема автора, которой посвящен наш семинар, по-видимому, может являться центром пересечения проблем и человеческой жизни, и художественной литературы, и литературоведческой теории. Характерно, что в этой теории особенно важную роль играют не только специальные теоретические понятия, но и общежизненные характеристики, такие, как “жизнь”, “смерть автора” и, так сказать, “послесмертие” – возможное или невозможное его “воскрешение”.

Богатые научные традиции и вершинные достижения в разработке этой проблемы задают очень высокий уровень ее осмысления. И, конечно, хотелось бы надеяться, что наш семинар если не всегда будет соответствовать и достигать этой высоты, то, по крайней мере, будет непременно к этому стремиться. Это

важно, конечно, для всех участников семинара, но особенно важно для многочисленных присутствующих здесь молодых ученых. Хотелось бы надеяться, что семинар сможет стать для всех каким-то важным моментом и в понимании, и в осуществлении авторства.

Во же время, думая о связи времен и о смене поколений, о приходящих и уходящих, нельзя не вспомнить и не сказать горьких слов о тяжелой потере, постигшей нас в самые последние дни подготовки к семинару: 25 сентября скончался доктор филологических наук, профессор Илья Исаакович Стебун, замечательный человек, ученый, педагог, организатор, создатель кафедры теории литературы и первый ее заведующий, сохранявший творческие связи с ней до последних дней своей жизни. Памяти И.И.Стебуна мы посвящаем наш семинар...

I. ОНТОЛОГИЯ

В.В.ФЕДОРОВ (Донецк):

Автор как субъект творческого бытия

Что является причиной стремления человека к созданию и восприятию поэтических произведений? – Онтологическая недостаточность: в пространственно-временной сфере существует субъект жизненного (животного) существования; по причине естественного желания человека быть субъектом все же “человеческого” бытия он стремится восполнить свое жизненное существование человеческим. Для этого ему не нужно предпринимать ничего чрезвычайного: достаточно вообразить себя в кого-либо или во что-либо. Акт воображения непременно включает в себя онтологический план: воображающий превращает себя в того, кого он воображает, и им становится...

А.В.Домашенко. Вы помните это суждение М.М.Бахтина: “Есть произведения, которые не размыкают своих страниц... и т.д.”. Конечно, помните, поскольку сами его комментировали. У меня такой вопрос: возможно ли, что наступит время, когда романы (причем не беллетристика, а те, которые вы имели в виду в своем докладе) не разомкнут своих страниц – потому что утрачат свой онтологический статус? Я объясню свой вопрос. Были

времена, когда романы не писали и не читали и никто из-за этого не печалился.

В.В.Федоров. Человеческие потребности бывают разного рода. Есть жизненные потребности. И пока они есть, то необыкновенную популярность получают всякие детективы, приключения, дамские романы и т.д., и т.п. Но есть другого рода потребность – онтологическая. Вот когда мы испытываем эстетическое наслаждение, мы испытываем не что иное, как онтологическое удовлетворение. Мы отождествляем себя с Пушкиным или с Гоголем как субъектами эстетического бытия, и это отвечает нашим собственно онтологическим устремлениям. Я думаю, что эта онтологическая жажда может заставить нас забыть “Евгения Онегина” или “Медного всадника” только в том случае, если будут предложены какие-то другие, более мощные способы удовлетворения этой онтологической потребности. Но пока таких форм нет, то эти (очень немногие, кстати говоря) произведения мировой литературы будут всегда востребованы.

Э.М.Свенцицкая. Почему языковая форма автора является внежизненной?

В.В.Федоров. Когда поэт воображает себя в кого-то или во что-то, он не может быть помышлен как субъект телесного существования, поскольку та действительность (*фабульная действительность*), в которой пребывает персонаж (Онегин и др.), не может быть его бытием. Она не вне этого существования, а в нем самом... Пушкин превращает себя в субъекта языкового бытия. Поэтому – именно потому, что *фабульная действительность* (телесная действительность) имманентна бытию повествователя, – это бытие является сверхтелесным, поскольку оно вмещает в себя эту телесность.

Возникает вопрос: почему превращенное – языковое бытие? На этот вопрос я отвечаю таким образом, который может показаться сгоряча хитромудрым. Я говорю о том, что любой высказывающийся воображает себя в тот предмет, о котором он говорит. Следовательно, он оказывается в той онтологической ситуации, о которой я только что сказал. Следовательно, языковая форма, кроме коммуникативной и смыслообразующей, исполняет и онтологическую функцию. Вот это я и имел в виду.

Это не тот язык, который можно назвать универсальным. Такого языка нет. А есть национальные языки, и степень онтологической энергии, мощи человека зависит, во-первых, от возможностей его национального языка, и, вдобавок, от того, насколько этот человек овладел формами национального языка.

Э.М.Свенцицкая. Если автор воображает себя кем-то, как возможно видение этого субъекта со стороны (то, что Бахтин называл завершением)?

В.В.Федоров. Отвечаю на то, что я понял. Когда Пушкин превращает себя в Онегина, то я, как читатель, с одной стороны, в качестве телесного существа, воспринимаю внешнее произведение, совокупность, так сказать, звуков; а в качестве человека – ну, потенциального поэта – я воспринимаю Пушкина как автора. Что это значит? Это значит, что я становлюсь субъектом превращенного бытия и превращаю себя в созерцателя, т.е. в то существо, которое воспринимает Онегина, Ленского и т.д. И этот созерцатель не только воспринимает, но он еще может размышлять, строить какие-то предположения – например, почему Онегин принял вызов. И то, что говорил, я говорил в качестве созерцателя.

Е.Скубанова. В чем заключается сам процесс воображения. Что происходит в этот момент: где Пушкин, а где уже Онегин?

В.В.Федоров. Должен, во-первых, сказать, что Пушкин как поэт вовсе не отождествляет себя с совокупностью тех персонажей, в которых себя воображает. Он остается субъектом словесного бытия, только *превращенного*. Он осуществляет себя через телесное существование в мире. Нельзя сказать, что Пушкин становится поэтом и, следовательно, нечто происходит с Пушкиным как телесным существом. Пушкин-телесное существо и Пушкин-поэт – это разные существа. Пушкин как поэт – это совсем другой субъект бытия. Пушкин-поэт – это существо, которое не рождается, которое появляется в результате превращения его в слово или, ближайшим образом, в языке. А тот Пушкин, который является телесным существом, это рожденное существа, которое, будучи рожденным, может умереть.

Е.Ю.Сокрута. Является ли читатель субъектом превращенного бытия?

В.В.Федоров. Между Пушкиным-автором и читателем Пушкина, т.е. субъектом восприятия Пушкина как автора (Пуш-

кина-творца) нет никакой онтологической дистанции. Подобно тому, как субъект отдельных телесных жизненных существований в фабульной действительности (например, Онегин, Ленский и т.д.) – это одно существо (именно – Пушкин), так и – я себе позволю здесь очень смелое предположение – мы с вами являемся превращенными формами существа, более мощного, чем Пушкин и даже Толстой... Первичным субъектом и, строго говоря, единственным субъектом бытия является то Слово, которое “было в начале”. А мы по отношению к этому Слову являемся превращенными формами его бытия. Именно онтологическая активность этого Слова и дает Пушкина, дает Шекспира, дает Данте и т.д. И мы, отождествляя себя с Пушкиным, становимся единым субъектом.

А.О.Панич. Когда я читаю текст “Евгения Онегина”, где обращение к читателю, я себя воображаю в того, кто обращается, или в того, к кому обращаются, или в обоих одновременно?

В.В.Федоров. Я понимаю всю убийственность этого вопроса... Конечно, те формы, которые я анализирую, это самые элементарные формы существования. Конечно, формы словесного, превращено-словесного, превращено-языкового бытия гораздо более разнообразны, чем те, которые сейчас доступны, по крайней мере, моему анализу, и я думаю, что какой-то будущий исследователь ответит и на этот вопрос. А сейчас я только могу сказать, что это тоже онтологическая форма, но она как бы адаптирована... или деформирована – не могу сейчас подобрать слова... Это не классическая и не элементарная форма, но я уверен, что и она является онтологической.

Вопрос. Разумеется, биографический автор и автор-творец – не одно и то же. Вопрос в том, что представляет собой *процесс* перехода человека в творца, или “это страшный непонятный сон”, который еще никем не разгадан?

В.В.Федоров. Я не думаю, что это страшный и непонятный сон. И я думаю, что тут нет перехода. Дело в том, что автор – это не просто человек, не то существо, которое развивается; это тот, в кого превращает себя слово. Слово, превращенное в человека, не может развиваться...

Вопрос. Каково соотношение языковой и словесной формы сверхтелесного существа автора?

В.В.Федоров. Я разграничиваю языковую и словесную формы существования как низшую и высшую. Поэт превращает себя в повествователя, т.е. в субъекта превращенно-языкового бытия, но сообщает ему такие языковые формы, каким нет аналогов в национальном языке. Если, например, 4-стопный ямб и соответствующие рифмы в “Евгении Онегине” можно интерпретировать как стихотворение, как искусство, то для повествователя 4-стопный ямб и соответствующие рифмы являются свойствами того языка, на котором ему говорит действительность. Т.е., словесная форма творит такую языковую форму, от которой она ожидает разрешения конфликта – но уже онтологического конфликта.

А.В.Вчерашняя. Скажите, евангелисты, когда излагают известные события, – осуществляют ли они превращение (в Христа, в Иуду и пр.), или Евангелие – какой-то иной, не поэтический тип высказывания?

В.В.Федоров. Вопрос, конечно, трудный. Тут, конечно, психологическая трудность. Ясное дело, что когда Пушкин превращает себя в Онегина, это не так ответственно, чем когда Иоанн превращает себя в Христа, в Иуду и т.д.

Я думаю, что Евангелие – это такое произведение, с которого начинается Средневековье. Это такой рубеж, когда архитектура мира, архитектура веры обращается к словесной форме существования, к словесной форме бытия. До Христа мир был языковым, а с появлением Христа Слово превращается в себе подобное существо и творит себе подобное существо. Христос и был таким существом. Это первый субъект, существующий в словесной форме, содержанием которого была Любовь.

И когда евангелист превращает себя в Христа, он достигает именно ту форму существования, которая соответствует словесной форме. Конечно, это ответственная ситуация, и, вместе с тем, это такая ситуация, которой нельзя избежать. И, конечно, евангелисты были очень мужественные, героические люди, поскольку брали на себя такую ответственность.

С одной стороны, средневековый писатель – существо пассивное, поскольку он как бы только транслирует то, что идет

от Слова, от Бога. Но, вместе с тем, я не думаю, что он себя ощущает всего лишь передатчиком, он приобщается к Слову, и приобщение является причиной его же ответственности.

Вопрос. Вы говорите: “Это еще одна очень важная строчка, в которой автор объясняет...” А есть ли в произведении неважные (в смысле “незначительные”, а не “плохие”) строчки? Ведь если верить Бахтину (который П.Н.Медведев), – а причин не верить ему нет, – “художественное произведение значимо всё сплошь”.

В.В.Федоров. Совершенно правильно. Причин не верить Бахтину нет. И действительно, художественное произведение сплошь художественно, и никаких там лакун прозаических нет. Правда, Достоевский нашел такую, дрянную, хотя и единственную, строчку у Пушкина, в “Евгении Онегине”: “Летит обжорливая младость”. Достоевскому очень не понравилось слово “обжорливая”. Но я думаю, что если бы Достоевский посмотрел на это не понравившееся ему слово как бы с филологической точки зрения, то он бы понял его нужность. Может быть, и Пушкин пожертвовал некоторой эстетичностью этого выражения для осуществления чего-то более важного. Поэтому он и употребил такое слово, которое, по-видимому, сам не признавал таким уж и удачным.

Вопрос. В чем разница онтологических статусов (если они есть) автора сна и автора художественного произведения?

В.В.Федоров. К сожалению, я не могу ответить на этот вопрос с надлежащей подробностью. Не потому, что нет места или нет времени, а просто не уверен в том, правильно ли приму направление в своей импровизации.

Вопрос. Отражаются ли качества, свойства превращения на жанре произведения?

В.В.Федоров. Я просто приведу пример: “Миргород”. Начиная свое творческое бытие, Гоголь превращается в персонажей, которые вступают между собой в такого рода отношения, которые в литературе маркируются жанром идиллии. Затем следует эпопея, или фрагмент из эпопеи, как говорил Белинский. Затем следует фантастическая (или мистическая) повесть. И, наконец, – сатирическая бытовая повесть о двух Иванях. Мы видим, что творческое бытие Гоголя является как бы стадийным,

но качество его бытия, оставаясь в пределах словесности постоянной величиной, выступает каждый раз в каком-то новом модусе, и это качество, трансформируясь в литературной сфере, дает определенный жанр произведения.

Т.Е.АВТУХОВИЧ (Гродно):

О риторических проекциях авторского “я”

Постмодернизм, по мнению исследователей, обнажил одно из существенных противоречий культуры на рубеже веков. С одной стороны, как пишет Е.Н.Ищенко, “все литературные сюжеты прочитаны, расчленены на фигуры, описаны правила их преобразования, многообразие коллизий преобразовано в типологию нарратива и тем самым почти разоблачено; многообразие культур, в конце концов, имеет в своем основании некий набор архетипов”. Все слова, утверждают сторонники интертекстуальности, уже сказаны. Закономерно возникает вопрос: что же остается автору? Или иначе: что же в таком случае авторство сейчас, когда, казалось бы, разоблачены все покровы священного таинства творческого процесса?..

Н.Дубовая. Ваша концепция выстроена в духе структурализма. Есть ли из нее выход в *художественный мир*? Влияет ли разработка и изучение структуры авторского “я” на изменение статуса героя? Всегда ли мы можем проследить структуру авторского “я” в тексте?

Т.Е.Автухович. Я убеждена, что и структуралистский анализ текста позволяет реконструировать художественный мир... Реконструкция части, каковой в случае моего доклада является система риторических фигур и тропов, дает представление об экзистенциальной драме, переживаемой писателем, и о созданном им художественном мире. Это закон герменевтики.

Е.Ю.Сокрута. Почему вы полагаете, что автор-творец является только функцией биографического автора? Сводим ли автор-творец к функциональности?

Т.Е.Автухович. С известной долей полемического заострения – да.

Е.Ю.Сокрута. Ролан Барт говорил, что главное в тексте – приключение языка. Вы согласны с этим?

Т.Е.Автухович. Именно это я и пыталась показать в своем докладе.

Э.М.Свенцицкая. Верлен призывал свернуть шею риторике. О чем, по-вашему, это свидетельствует?

Т.Е.Автухович. Только о том, что риторика представляет совершенно уникальное явление. Уникальность ее заключается в том, что она строится на единстве продуктивных противоречий. В частности – это противоречие между *inventio* и *imitatio*. Акцент на *imitatio* периодически вызывал желание сбросить эту науку с “корабля современности”. Напротив, понимание глубокой продуктивности разработанной в риторике системы *inventio* позволяет рассматривать ее как одно из величайших культурно-исторических достижений человечества. Более того, риторика, которая сформулировала идею художественной коммуникации и описала самые разные ее аспекты; риторика, которая осмыслила процесс текстопорождения, – эта риторика, конечно же, не анахронизм, не единственная ошибка древних, а метанаука современного гуманитарного знания.

А.В.ДОМАЩЕНКО (Донецк):

Порождающее лоно поэзии

– Вполне ожидаемый результат нашего сегодняшнего заседания заключается в том, что мы еще больше запутаемся в понятии “онтология”. И то, что запутаемся мы с вами, – это еще простительно. А то, что мы запутаем “ни в чем не повинных ребят”, – это будет грустно.

Важнейшим словом в докладе Владимира Викторовича [Федорова] было слово “онтология”. Я тоже время от времени буду прибегать к этому слову, но, понятно, что я буду употреблять это слово в другом значении. И прежде чем я начну говорить, я хочу прояснить это другое значение, чтобы нам всем не запутаться.

Владимир Викторович мыслит бытие “по принципу представляющего понятия”. Я исхожу из мысли Мартина Хайдеггера, что сущее лишается бытия, как только делается предметом

представления. Значит, ключевое для Владимира Викторовича слово “воображение” оказывается в пределах того понимания бытия, которое актуально для меня, совершенно несущественным.

Что такое онтология? Онтология – это учение о бытии. Но любое ли существование бытийно? Тютчев в одном из своих стихотворений пишет:

Как дымный столп светлеет в вышине!
Как тень внизу скользит неуловима!..
“Вот наша жизнь, – промолвила ты мне, –
Не светлый дым, блестящий при луне,
А эта тень, бегущая от дыма...”

Тютчев говорит о призрачном – значит, небытийном существовании. И такое небытийное существование вполне может быть характерной и основополагающей особенностью жизни миллионов и миллионов ныне живущих людей. С другой стороны, Платон, который жил две с половиной тысячи лет назад, оказывается, в сущностном смысле более бытийным, нежели мы с вами, сейчас здесь находящиеся, поскольку через некоторое количество лет, когда нас с вами основательно и, видимо, заслуженно забудут, Платон будет продолжать оставаться собеседником наших далеких потомков.

Бытие связано с истиной. Если существование, мыслимое как присутствие человека в мире, оказывается соразмерным истине, оно обретает подлинный бытийный статус. Бахтин говорил о большом историческом времени. Мы сейчас с вами поговорим о тех пределах, внутри которых движется большое историческое время. Один предел обозначен словом *Истина*, второй – словом *индивид*. Человек становится человеком, впервые рождается как человек именно тогда, когда у него формируется потребность либо он сталкивается с необходимостью трансцендировать самого себя, т.е. преодолевать самого себя, выходить за свои собственные пределы. Преодолевая самого себя, он рождается духовно. Если этой потребности или необходимости трансцендировать себя нет, человек (вернее – то, что могло бы быть человеком) движется в противоположном направлении. О том,

что это движение тоже может быть сколь угодно долгим, говорит стихотворение Осипа Мандельштама “Ламарк”. Почему индивид оказывается обозначением второго предела? Потому что как только на место тех абсолютных ценностей, которые присущи Истине, ставятся *в качестве абсолютных* такие ценности, как свобода слова и права человека, в тот же момент индивид становится на место Бога, и история заканчивается. Время длится, а история заканчивается...

И.В.Егоров. Меня интересуют два ваши тезиса. Первый: что проблема автора-творца не может быть существенной проблемой литературоведения...

А.В.Домашенко. Вы неправильно формулируете мою мысль.

И.В.Егоров. Сформулируйте правильно – и я буду вам очень благодарен. И второй: что делать с тем, что необъективировано? Каким образом это может становиться предметом изучения?

А.В.Домашенко. Что ж, попробую ответить на эти несколько раздраженные вопросы.

И.В.Егоров. Что вы, это заинтересованные вопросы! Я вопрошаю. Вдруг это действительно так? Нормальная ситуация.

М.М.Гиршман. Особенно для семинара.

А.В.Домашенко. Значит, семинар наконец-то начинается... Хорошо, я попытаюсь, не исказив форму вашего изложения, все-таки возвратиться к тому, что я говорил. Вы сказали, что я якобы утверждал, что проблема автора не может быть существенной проблемой литературоведения. Я же, наоборот, считаю, что проблема автора является очень важной и существенной проблемой литературоведения, если литературоведение осуществляется в пределах представляющего мышления. Проблема автора не просто существенна, она самая главная проблема литературоведения, в чем меня убеждает мое многолетнее общение с Владимиром Викторовичем.

Проблема автора-творца перестает быть существенной проблемой филолога тогда, когда филолог выходит за пределы опредмечивающего подхода. Когда он оказывается в таком пространстве *вопрошания*, которое осуществляется за пределами

субъектно-объектной установки опредмечивающего подхода к поэтическому творчеству.

Когда начинается вопрошание? Когда мы подходим к уяснению того, что язык – не средство мышления (он существует не только и не столько для того, чтобы сформулировать мысль), т.е. язык не вторичен по отношению к мышлению, а является порождающим лоном человеческого мышления. В языке человеческого мышления рождается. В языке – в родном языке – рождается человек. И вот когда мы сознаем себя принадлежащими языку и в нем осуществляем мышление, то наша мысль оказывается орудием того смысла, который сказывается поэтической речью.

А.А.Кораблев. У меня двойной вопрос – относительно полюсов “Истина” и “индивид”. Можно ли об индивиде сказать, что это тоже истина, только с маленькой буквы, и почему Бога нельзя помыслить как Индивида (с большой буквы)?

А.В.Домащенко. Ну, здесь просто игра словами... Я не могу вам запретить так мыслить. Истина с большой буквы, истина с маленькой, а в результате – ничего.

А.А.Кораблев. Но так мыслил и Флоренский: “истина” и “Истина” соотносятся как “личность” и “Лицо”...

А.В.Домащенко. Флоренский говорит об индивиде или о личности?

А.А.Кораблев. О личности...

А.В.Домащенко. Но это же совершенно разные вещи – индивид и личность.

А.В.Вчерашняя. Должно ли в нас вызывать беспокойство, что Платон более бытиен, чем мы? (*Смех в зале.*)

А.В.Домащенко. Абсолютно не вижу никакого повода для смеха. Потому что это очень хороший и существенный вопрос. Конечно, должно вызывать беспокойство. Обращаясь к Платону, мы должны быть обеспокоены и озабочены тем, чтобы оказаться собеседниками, достойными общаться с ним. Только в этом случае сохранится надежда, что он заговорит с нами. Приобщаясь к тому бытийному смыслу, который сказывается словом Платона, наше существование само становится бытийным. Если же мы будем смотреть на Платона свысока, с дистанции исторического отстояния, он ничего нам не скажет.

А.О.Панич. В поддержку вашего пафоса об определении понятий. Еще когда выступал Владимир Викторович [Федоров], у меня было подозрение, что он отождествляет “онтологичность” и “бытийность”. А поскольку у вас в докладе эти понятия тоже присутствуют, то я прошу вас прояснить: для вас это понятия тождественные или нетождественные, но как-то соотносимые, и т.д.?

А.В.Домашенко. Об онтологии мы имеем право говорить в том случае, если речь идет о бытии. Мы знаем: сколько было философов, начиная с древних греков и заканчивая современными, столько было и пониманий бытия. Мы не будем сейчас этим заниматься, потому что это долгий разговор. Но, в принципе, все понимания бытия можно разделить на две группы: бытие может мыслиться либо как присутствие, либо оно оказывается предметом представления. Могу ли я утверждать, что, например, эстетика Гегеля – не онтологична? Нет, не могу. Она онтологична. Но онтологична в пределах представляющей установки. С точки зрения Хайдеггера, она – не онтологична. Почему?

Возьмем лирическое произведение. Все в нем может быть объективировано? Нет, не все. То, что не может быть объективировано, должно быть осмыслено филологом? Должно. Вот то, что в произведении нельзя объективировать, это и есть онтология. Я предельно просто объяснил свою мысль.

А.О.Панич. Не могли бы вы указать конкретно, что в произведении нельзя объективировать?

А.В.Домашенко. То, что в произведении нельзя осмыслить по принципу представляющего понятия. Например: стихотворение “Silentium!” Тютчева. До тех пор, пока оно в границах представляющего мышления находится, для нас главная цель и главный смысл этого произведения заключаются в том, что это... ну, апология некоего внутреннего мира романтического субъекта, превосходство этого внутреннего мира над внешним. Я же исхожу из того, что смысл этого стихотворения совсем в другом заключается.

С одной стороны: *“Мысль изреченная есть ложь”*. Что такое “мысль изреченная”? Язык оказывается средством мысли, а мысль здесь то, что, порождая слово, является уже в слове предметом представления – или поэтического, если это поэтическая мысль, или прозаического, если это непоэтическая мысль. А с другой стороны: *“пение дум”*, к которому мы должны приоб-

щиться. Не мы говорим, а “пение дум” говорит. И мы, если оказываемся соразмерными “пению дум” и тому, что сказывается ими, тем самым оказывается орудием истины, которая через “пение дум”, следовательно, через нас приходит к явленности.

А.О.Панич. Ну вот вы все и объективировали!

А.В.Домащенко. Ну, это, видимо, неизбежно, если установка спрашивающего уже изначально находится в пределах объективирующего мышления. Но объективировать все-таки надо так, чтобы была осознана потребность выйти за пределы объективации, чтобы были очерчены ее границы. Но то, что вы сказали, не совсем справедливо, потому что когда я говорю, что мы оказываемся орудием истины, которая в “пенье дум” проявляется, то это не объективация, а попытка обрисовать некую ситуацию, в которой мы оказываемся.

О.Минуллин. Вы говорите, что проблема автора-творца – не главная. А что нужно поставить в центр исследования?

А.В.Домащенко. Это зависит от того, как мы мыслим онтологию.

О.Миннуллин. Если автор – не главное, тогда почему именно Тютчев, а не Пушкин, написал “Silentium!”?

А.В.Домащенко. “Ты был богов орган живой, Но с кровью в жилах, знойной кровью”. Это ответ на ваш вопрос.

О.Минуллин. Т.е. на авторах только ярлыки?

А.В.Домащенко. Я надеюсь, что пройдет некоторое время, вы научитесь говорить, как филолог, и сможете выражать мысли менее технократичным и упрощенным языком. А пока – нормально.

Комментарии А.В.Домащенко:

К вопросам И.В.Егорова. И.В.Егоров говорил, нисколько не скрывая своего раздражения. Первой моей репликой как раз и было указание на этот эмоциональный контекст. И.В.Егоров вполне резонно заметил, что эмоциональные дискуссии вполне естественны во время семинаров. На это я ответил: “Это значит, что семинар начинается”. Причины раздражения по отношению к человеку, которого он видел и слышал впервые, может, разумеется, объяснить только сам И.В.Егоров. Впрочем, может быть, никакой загадки здесь нет. Во время ужина, состоявшегося в тот же день, он вполне искренно и несколько простодушно сказал, что “Недоносок” Е.А.Боратынского

– скучное стихотворение, высказав одновременно гораздо больший интерес к песням Б.Окуджавы. Тем более скучным ему мог показаться мой доклад.

Когда я попросил И.В.Егорова напомнить мне его второй вопрос, он ответил, что это был не столько вопрос, сколько вопрошание. От себя замечу, что первый опыт нашего общения очень мало напоминал вопрошание. Это слово уже и на нашем семинаре обнаружило тенденцию к тому, чтобы стать модным, а это вернейший путь к тому, чтобы его заговорить и обесценить.

К вопросу А.А.Кораблева (“...относительно полюсов “Истина” и “индивид”). Точное слово. Никакой триады из двух полюсов создать нельзя: никому ведь в голову не пришло экватор назвать третьим полюсом. Точно так же нельзя создать триаду из событий рождения и смерти человека, рождения и гибели культуры. На могильных памятниках всегда писали и пишут в наше время две, а не три даты. Все, что находится между полюсами, тяготеет либо к первому, либо ко второму полюсу. Векторы устремленности личности и индивида, разумеется, противоположны.

Объяснения, разумеется, обращены не к А.А.Кораблеву, а к студентам – свидетелям нашего разговора. Поэтому и пример беру из области, хорошо известной студентам, изучавшим “Введение в культурологию”: осевое время (по К.Ясперсу) не знает индивида, но знает личностей такого размаха, какой никогда уже в последующее время не был достигнут. Я сделаю лишь одно уточнение: для нас – христианских народов – осевое время – это, конечно, не время пророков (предсказание), а время Христа, апостолов и отцов Церкви. Личностью, стало быть, становится тот, кто пребывает в Истине. В наше время – время мельтешащих перед глазами индивидов – такие люди “живут незаметно” и мало кому известны. Кто, например, даже из нынешних литературоведов, знает и читал С.Н.Дурьлина? Скажу еще иначе: различие между личностью и индивидом такое же, как между путеводной нитью и ниткой, за которую дергает кукловод. Как объяснить кукле, что такое путеводная нить? Ситуации не меняет то обстоятельство, что кукловоды сами неизбежно оказываются куклами.

К собственной реплике (“Могу ли я утверждать, что, например, эстетика Гегеля – не онтологична?”) Данная реплика (как и начало моего выступления на семинаре) – отзвук памяти

ной, безусловно, студентам и аспирантам дискуссии, которая состоялась на нашей кафедральной конференции в 2003 г. Тогда М.М.Гиршман, возражая мне, категорично утверждал, что эстетика Гегеля не онтологична, а гносеологична, как будто в эстетике Гегеля второе можно отделить от первого. Формулой “или-или” М.М.Гиршмана подразумевалось, что мы со студентами, говоря о художественном образе, понимаем, что он представляет собой единство онтологического, гносеологического и аксиологического моментов, а мыслитель, разработавший самую глубокую теорию художественного образа, этого не понимал. На самом деле в границах представляющего мышления эстетика (а эстетика возможна только в этих границах: субъект-объектная схема является ее конститутивным моментом) Гегеля не просто онтологична, но является – в пределах сугубо эстетического подхода – наиболее полным и глубоким выявлением онтологической сущности искусства.

К вопросам О.Минулина. Бессмысленность всего разговора с О.Минулиным объясняется тем, что для него сущность вопрошающего мышления остается закрытой.

Когда я возвратился к своему месту в дальнем конце 26 аудитории, на столе меня ждала анонимная записка следующего содержания (привожу полностью):

Введение в культурологию

Посв. А.В.Домашенко

Скажите – каждому – отдельно,
Чтобы услышать каждый мог:
Цивилизация – смертельна,
Культура – смертна,
Вечен – Бог.

Хочу выразить признательность автору записки.

II. ТИПОЛОГИЯ

М.М.ГИРШМАН (Донецк):

Автор – род – жанр – стиль: к проблеме родо-жанровой доминанты литературного произведения в индивидуально-авторскую эпоху

Граница между традиционалистской и индивидуально-авторской эпохой привлекает к себе нарастающее внимание теоретиков и историков литературы. Все более отчетливо осознается, что эпохальный перелом на этом культурном рубеже был поистине всеобъемлющим. Особенно значим в контексте нашей темы общекультурный перелом, который обнаруживается в кризисе риторической культуры: она основывалась на общих правилах логики, риторики и поэтики и определяющем творческом движении от общего типа, канона, жанра к его особым индивидуальным вариациям и реализациям. Теперь же противоречие универсальности и уникальности, всеобщности и индивидуальности становится внутренним противоречием творческой личности гения, который “стоит выше правил, он устанавливает законы”...

И.В.Егоров. Не выглядит ли дело таким образом, что даже самая большая творческая индивидуальность оказывается ограниченной в выборе жанровых средств уже сложившимися, готовыми формами? Приблизительно так, как это происходит при трансформации языка в речь: акт речевой – индивидуален, но индивидуальность выстраивается из арсенала (лексического, грамматического, стилистического и т.д.), который задан как возможность в национальном языке?

М.М.Гиршман. Я думаю, что такая проблема, безусловно, существует, но здесь очень важно преодолеть некоторую, с одной стороны, податливость, а с другой стороны, недостаточную плодотворность подобных дихотомий. Если рассуждать о том, кто, так сказать, правит бал и кто оказывается командиром, индивидуальность или общекультурный опыт, дискурс или активно пользующийся им (или пассивно подчиняющийся ему) индивид, то в любом случае мы оказываемся, по-моему, в некоторой магнитной ловушке. И в этой магнитной ловушке есть опасность чрезвычайно интенсивного, но мало плодотворного движения “на холостом хо-

ду”, когда мы оказываемся в ситуации либо абсолютизации всеобщности, либо абсолютизации индивидуальности. И еще больше эта ловушка закручивается, когда абсолютизация индивидуальности начинает противостоять абсолютизации борьбы с индивидом, полностью противостоящим истине. Между тем, в моем представлении, существование искусства имеет одной из своих предпосылок и одним из своих оснований как раз противостояние этим магнитным ловушкам. Оно проявляется постоянно, так или иначе, в разных формах, в том числе и в формах, вступающих друг с другом в противоречие, – и во всех этих формах стремится к установлению того, что можно назвать *отношением*. И чрезвычайно важно осознать, что, в принципе, авторство – это постоянно существующие отношения – между творящим и творимым, между личным и внеличным или сверхличным, и поэтому, в общем-то, весь процесс авторства есть процесс, в котором не может быть сделан выбор и решен вопрос, кто главнее, а может только существовать эта самая творчески осуществляемая взаимосвязь, причем по принципу тричности, а не двоичности. Произведение искусства проясняет масштаб целостной индивидуальности, которая не единична, а единственна, – точнее, представляет собой отношения человеческого “всеединства” – множественности – единственности. Поэтому то, что создается, и то, к чему индивидуальность творческая причастна и в чем она участвует, не может быть записано ни по ведомству этой индивидуальности, ни по ведомству той культуры, которая является ее питательной средой.

И.В.Егоров. Ситуация встречи.

М.М.Гиршман. Да. Причем, как говорил Левинас, и мне это очень нравится: “Человек не встречает – он есть встреча”. А если считать, что автор – это некое выявление пределов и масштабов человечности, то, с этой точки зрения, автор и есть встреча в пределе.

А.О.Панич. Начальную точку индивидуально-авторской эпохи вы обозначили. А вот когда она заканчивается – если она уже закончилась к настоящему времени?

М.М.Гиршман. Не уверен, что могу говорить об этом определенно и с доказательствами, но по ощущению – мы живем, мы продолжаем жить в индивидуально-авторскую эпоху. Мне не

кажется, что эпоха радикально сменилась, что стала другой. Может быть, прибавляется “пост-”...

Вообще, проблема разрушения индивидуальных стилей в постмодернизме, как это формулируется часто, – это событие, характеризующее эту еще эпоху, в которой, естественно, если создается некоторый центр и если он приобретает некоторое значение, то необходимым шагом для его развития и дальнейшего существования должна явиться децентрация, и в этом смысле индивидуально-авторская эпоха продолжается, по крайней мере, в большинстве явлений культуры. Мне представляется, что для осмысления этой эпохи в целом время еще не пришло. Эрнст Курциус написал свой труд о риторическом литературном искусстве в индивидуально-авторскую эпоху, и, по-видимому, должна наступить следующая, чтобы появился новый Курциус.

Т.Е.Автухович. Я хочу сказать, что родо-жанровая доминанта, о которой вы говорите, на мой взгляд, ставит под сомнение эту, казалось бы, влиятельную и простую триаду, которая лежит в основе укрупненной периодизации литературного процесса. Я подошла к этой проблеме с другого конца, но пришла к тому же выводу. В вашем докладе это сделано еще более очевидно и красиво. Речь о том, что противопоставление нормативной эпохи и эпохи индивидуального стиля почти лишено оснований... Готовы ли вы подтвердить это предположение?

М.М.Гиришман. Вы знаете, я так не чувствую и думаю несколько иначе, потому что в какой-то мере причастен к циклу трудов по исторической поэтике в Институте мировой литературы, и мне близок пафос этих трудов: я считаю, что для некоторого наведения порядка в умах – это большой шаг. Во-вторых, я полагаю, что отчасти это тот шаг, который помог мне в попытках формулировки личностно-родового принципа, который я все-таки противопоставляю принципу традиционалистской эпохи, где жанр оказывается гораздо более фундаментальной характеристикой. Вообще, на мой взгляд, характеристикой индивидуально-авторской эпохи является возникновение отношения “родовое единство – множественность жанровых традиций – единственность целостной индивидуальности произведения”. Безусловно, эти категориальные отношения нуждаются в дальнейшем изучении, но все-таки я думаю, что то основание, которое предложено в этом труде, плодотворно и еще не вполне ис-

пользовано в своих возможных реализациях. Так что, по-моему, есть возможность двигаться внутри него, а не отвергать его. Главное, в чем противостоит “индивидуальная” эпоха риторической – это вектор движения: не от общего к индивидуальным вариациям, а от уникальных индивидуальностей к их универсальной основе.

О.В.ЗЫРЯНОВ (Екатеринбург):

Категория авторства и жанрово-модальные характеристики художественной целостности.

Начнем с констатации, казалось бы, аксиоматических вещей. Важнейшим достижением эстетики нового времени, начиная с предромантизма, так называемой “поэтики художественной модальности” (С.Н. Бройтман), становится приоритет индивидуально-личностного авторского начала. Иницируя то или иное творческое задание, романтический субъект эстетической деятельности соотносит его уже не с абстрактной, раз и навсегда застывшей, сущностью жанрового канона (как, например, в классицизме), а с критериями собственного художественного сознания и, не в последнюю очередь, с ценностно-познавательным кругозором эпохи. На смену систематической рефлексии нормативной теории выдвигается неповторимый феноменологический опыт художественной практики, что, тем не менее, не означает тотального субъективизма, полнейшего освобождения от принципа “жанровости”...

И.А.Попова-Бондаренко. Скажите, а где точка агона жизни и смерти (по стихотворению Тягунова)?

О.В.Зырянов. Ну вот смотрите. Катренная часть заканчивается строкой: “Прощай прощай напосми обо мне”. Это и тень Гамлета – как бы переход между мирами. Граница этого диалектического перехода связана с переходом от октавы (условно говоря) к секстету (“О Светотень, о Трудодень вчерашний!”). С выходом к некоей психической разрядке, пользуясь термином Выготского; это финальные две строки:

“мост наведен придется красить башли
иди ко мне

прошла моя болезнь”.

От констатации такого агонизирующего сознания к исцелению. По сути, это объективация пути.

Э.М.Свенцицкая. Анализируемый вами сонет о сонете явно корреспондируется с известным пушкинским стихотворением. О чем это говорит: о статике или о динамике?

О.В.Зырянов. В любом случае – это динамический текст. Любое обращение к жанровой традиции – это динамический процесс. И у Пушкина тоже, в сонете о сонете.

М.М.Гиршман. Вы сказали, что в литературе нового времени происходят процессы, которые оборачиваются индивидуализацией не только стиля, но и жанра, – “их совместным раскрепощением и окончательным освобождением от строго заданных рамок исторически сложившихся канонов”. Нет ли здесь некоторого преувеличения? Не получается ли, что “свободы нет, а есть освобожденье”, и произошло полное освобождение от исторических канонов? Нет ли оснований полагать, что каноны все-таки ведут какое-то превращенное существование в индивидуально-авторскую эпоху? И что касается деления на канонические и неканонические жанры, то, может быть, отдельным вопросом могло бы быть движение канонических жанров в неканоническую, индивидуально-авторскую эпоху?

О.В.Зырянов. Я имел в виду освобождение от канона как некой парадигмы, как некой системы правил. Что же касается неканонических жанров, то с ними вроде бы проще: они возникают уже в новое время и не имеют аналогов в античности, в классицизме и т.д. Но ведь и классические жанры претерпевают очень существенную эволюцию... Истинный художник в индивидуально-авторскую эпоху свободен от комплексов, от ограничений, и тем самым попадает в десятку. (Это метафора Томашевского, который сравнивал жанры с попаданием в мишень.)

Л.В.ЯРОШЕНКО (Гродно):

Статус и бытие автора в романе-мифе.

– Я буду обращаться к проблемам, которые уже были заявлены в докладах М.М.Гиршмана и О.В.Зырянова: (1) статус жанра в индивидуально-авторскую эпоху, (2) роль жанрового мышления в создании индивидуально-авторской модели мира,

(3) синтез и взаимопроникновение разных и порой, казалось бы, несовместимых жанров – синтез в эстетике и поэтике писателей XX века, (4) статус и бытие автора в синтетических жанрах...

С.В.Медовников. Поясните, что это такое – авторское “я”? Сколько их у автора? Какому из авторов принадлежит “я”? Может ли вообще быть авторское “я”?

Л.В.Ярошенко. Структура авторского “я” многосложна. С одной стороны, это автобиографический автор – с его идейными и эстетическими исканиями; с другой стороны, автор как творец и создатель художественного мира – пытается реализовать и воплотить свои искания в художественном произведении. Кроме того, есть еще один элемент структуры – повествователь. А еще в структуру авторского “я” зачастую входит и герой, с которым автор либо соглашается, либо пытается оградить его.

Е.В.Тараненко. Роман “Чевенгур” массовому советскому читателю в 80-е годы стал известен только как фрагмент из него, повесть “Происхождение мастера”. Означает ли это, согласно вашей теории, что есть не только роман-миф, но и повесть-миф, иной ли у нее замысел, иная ли степень мифологичности, и, наконец, какой тип авторского мышления реализуется в повести-мифе – тоже ли романый?

Л.В.Ярошенко. Это реминисценции и аллюзии из готового мифологического материала.

Е.В.Тараненко. Правильно ли я поняла, что по вашей периодизации “нарастающей периодичности” получается, что повесть менее мифологична, чем роман, даже если повесть – фрагмент романа, у них один герой (Саша Дванов, например)? А ведь “Происхождение мастера” не просто наполнено мифологемами, но все написано от имени высказывающегося “природного вещества”: Саша днем слушает ветер внутри себя, а ночью гул земли, чтобы “услышать его (мира) собственное имя из его же уст”. Означает ли это, что сама суть, природа такой мифологичности отличается от мифологичности “Чевенгура”, “Счастливой Москвы” и т.п. и что все-таки в повести количественно меньше мифа?

Л.В.Ярошенко. Этот пример демонстрирует структуру героя романа, который не является автономной личностью, которая вбирает в себя весь окружающий мир.

И.А.Попова-Бондаренко. Прежде всего, позвольте поблагодарить за прекрасный доклад. Он замечательно выстроен, прописан, но, как бы это выразиться, – изнутри славянской фольклорной традиции. Определений романа-мифа на сегодняшний день много. И его примет тоже. А можно ли говорить об определенных теоретических константах жанра, применительно к роману-мифу в любой национальной литературе?

Л.В.Ярошенко. Да, я согласна, разные реализации жанровой структуры романа будут иметь свои нюансы. Поэтому необходима сопоставительная работа с материалом разных национальных литератур.

А.О.Панич. Два коротких вопроса. Первый: можете ли вы назвать момент возникновения жанра “роман-миф”?

Л.В.Ярошенко. Я сошлюсь на мнение З.Г.Минц, которая отметила наличие, как она называла, неомифологического романа в литературе символизма (она говорила о романе Белого “Петербург”, о романе Д.Мережковского “Христос и Антихрист”).

А.О.Панич. Второй вопрос: вы не согласитесь, что поэма Маяковского “Владимир Ильич Ленин” – “поэма-миф”? Если нет, то почему; если да, то достаточно ли констатировать наличие мифологического содержания, чтобы объявлять о рождении целой системы новых жанров по принципу: поэма – “поэма-миф”, роман – “роман-миф”, трагедия – “трагедия-миф” и т.д.?

Л.В.Ярошенко. Я считаю, что можно говорить о жанре, когда, во-первых, есть жанровая доминанта (в данном случае – синтез романских и мифологических начал) и, во-вторых, если эта доминанта проявляется на всех уровнях художественного целого (в сюжетно-композиционной организации, хронотопе, в организации системы персонажей и структуре конкретного персонажа, в субъектной организации и словесно-речевой). Только при наличии этих условий можно говорить о том, что возник новый жанр.

Е.К.Созина. Вы рассматривали развитие романа-мифа, его субъектную и повествовательную структуру главным образом на примере произведений А.Платонова, и это закономерно, по-

сколько обычно термин “роман-миф” применяют к литературе именно XX века. Но, скажем, в одной из последних книг В.А.Недзвецкого (“Русский социально-универсальный роман XIX века: Становление и жанровая эволюция”. М., 1997) к жанру (точнее, метажанру) романа-мифа относятся зрелые произведения Достоевского и Л.Толстого. Конкретно: романы Достоевского именуется Недзвецким “романизированной мистерией”, а Л.Толстого – “романическим эпосом” (такова, в частности, “Война и мир”). Следовательно, есть смысл подумать над жанровой эволюцией анализируемой формы романа, ибо ее предтечи, безусловно, были и в XIX веке, роман-миф не есть “изобретение” или открытие лишь литературы XX века.

Л.В.Ярошенко. Когда я обосновывала появление жанра “роман-миф”, я рассматривала изменение картины мира, изменение концепции человека и мира, изменение представлений о времени и пространстве, лингвистический поворот, – и весь этот кардинальный слом, который происходит в начале XX века, влечет трансформацию романа как жанра.

А.А.Кораблев. У меня два уточняющих вопроса, которые я не успел задать Татьяне Евгеньевне [Автухович] и Михаилу Моисеевичу [Гиршману], поэтому придется отвечать Людмиле Викторовне... (Смех.) Первый вопрос – о выражении “структура авторского я”: не кажется ли вам такое словосочетание оксюморонным? Если “я” – это монада, точка, нечто неделимое, то корректно ли по отношению к этому понятию говорить о структуре?

Л.В.Ярошенко. (Пауза).

И.В.Егоров. Людмила Викторовна, не кажется ли вам, что на вопрос, который задал Александр Александрович, когда-то дал прекрасный ответ Евтушенко: “Я – разный, я целе- и нецелеобразный...” Если я разный, то это, наверное, как-то структурирует меня как “я”?

М.М.Гиршман. А Вознесенский добавил: “Я – семья, во мне живут семь я”.

А.А.Кораблев. И второй вопрос – о понятии “индивидуально-авторская эпоха”. Вот эта прибавка – “индивидуально” – насколько она обязательна?

Л.В.Ярошенко. Вы хотите сказать, что понятие “автор” уже предполагает “индивидуальность”?..

М.М.Гиршман. А “жанровый автор” – разве вещь невозможная?

А.А.Кораблев. Но он тоже индивидуален.

М.М.Гиршман. Да, он индивидуален, но по-другому. Он индивидуален так, что его индивидуальность утоплена в этой жанровой характеристике как вариация жанрового субъекта. Во всяком случае, это интересный вопрос для дискуссии.

III. ДИАЛОГ

Е.К.СОЗИНА (Екатеринбург):

Категория автора в постфиналистскую эпоху.

Для любого российского филолога, воспитанного в русле отечественной традиции, категория автора и авторства относится к разряду неких безусловных истин, оправдывающих существование самой филологии в статусе литературоведения. О причинах этого положения можно рассуждать долго; по-видимому, отчасти прав В.Шмид, который указывает: “”Антиавторские филиппики” постструктуралистов в России нашли лишь ограниченный отклик. Связано это, может быть, с тем, что в русской классической литературе, все еще определяющей культурный менталитет российского общества, доминировал практический этицизм, который усматривал высочайшую ценность в личности и авторстве”. Далее он приводит в пример молодого Бахтина, который опоязовскому лозунгу “Искусство как прием” противопоставил свою этическую формулу “Искусство и ответственность”. Должна сказать, что молодое, так называемое “подрастающее” поколение филологов, читающее западную литературу, зачастую лишено пиетета в отношении этой излюбленной нами категории: мне приходилось слышать высказывания по типу “Автор? А зачем он мне? Мне хватает текста и того, что в нем”. К традиционалистам, наделенным классически русским сознанием с его приматом “этицизма”, я отношу и себя. Тем более мне захотелось разобраться, чем вызвано явление, уже получившее в научной литературе обозначение “кризис авторства”, и насколько оно продуктивно. Это определило пафос моего сообщения, неизбежно обращенного к ряду “общих мест” современного знания...

О.Минуллин. Автор “Записок из Мертвого дома” и “Братьев Карамазовых” – это один и тот же автор?

Е.К.Созина. Да, это один – “большой” – автор. “Большой автор” – это авторская энергия, авторское лицо, которое стоит за строкой отдельного текста и объединяет собой все произведения данного писателя. Короче, “концепированный автор” по Бахтину и Корману.

Э.М.Свенцицкая. В ситуации, когда герой провоцирует автора, кто является носителем смысла целого? Или в таком случае смысл рассеивается?

Е.К.Созина. В традиционных – и даже в нетрадиционных – произведениях носителем смысла целого является “большой автор”. Земля вращается вокруг Солнца, а не наоборот, как полагали ранее. Но произведение Достоевского выстраивается таким образом, что носителем смысла, превышающего, быть может, тот, который вкладывал в него автор и который он всячески пытался прокламировать и пропагандировать, – носителем этого смысла стал герой, превратившийся в автора, т.е. взявший на себя ряд авторских полномочий. И, как пошло из последующей культуры, автор и герой у Достоевского воспринимаются в качестве оппозиции вечно конкурирующих, спорящих голосов. И я пыталась понять, откуда могла возникнуть эта последующая культурная интерпретация, заменяющая автора в произведениях Достоевского (и чаще всего именно в “Записках из подполья”) его героем, – из каких структурных особенностей текста.

В.Э.Просцевичус. Может быть, мой вопрос прозвучит некорректно... Можете ли вы дать дефиницию понятию “автор”?

Е.К.Созина. Нет, не могу.

М.М.Гиршман. А вот, тоже к дефинициям. В вашем докладе определения “неавторское” и “неперсональное” идут через запятую. Они всегда так соотносятся? Скажем, неперсональная форма авторского субъекта – это вместе с тем и неавторская, или возможно утверждать неперсональное, но авторское?

Е.К.Созина. Можно, конечно, спасибо за дополнение.

Е.Ю.Сокрута. Если мы понимаем автора как нечто неперсональное и первичное, можно ли считать его статус онтологическим?

Е.К.Созина. Можно; потому что Бытие, хотим мы этого или нет, всегда стоит у нас за плечами.

А.Вчерашняя. В вашей прежней работе был фрагмент, касающийся творчества Набокова, его “Других берегов”. Можно ли показать на каких-либо произведениях Набокова – “Лолите”, “Отчаянии”, каких угодно, насколько у Набокова – присутствует ситуация противоборства между автором и героем-повествователем?

Е.К.Созина. Да, конечно, обозначенная Вами ситуация заложена во многие тексты Набокова, поскольку она предопределена особенностями литературного письма модернизма (или постмодернизма, к которому иногда относят творчество позднего Набокова). И если в классическую эпоху, в произведениях так называемых классиков отечественного реализма XIX века эта ситуация соперничества и диалога автора и героя была скорее маргинальной, то в литературе XX века она становится едва ли не лидирующей, Набоков эту тенденцию представляет чрезвычайно ярко – можно взять любой его текст, в особенности из созданных в американский период, да, впрочем, хотя бы и роман “Дар”. Опять же поэтому мне было интересно посмотреть творчество Достоевского (классическая эпоха), к которому тот же Набоков относился достаточно предвзято.

Вопрос. Есть ли промежуточная инстанция между эксплицитным и имплицитным автором? Не является ли этой инстанцией герой?

Е.К.Созина. В иных ситуациях – да, является, но надо смотреть конкретные тексты.

А.А.Кораблев. Уточните, в чем заключается объявленное вами в начале доклада расхождение с коллегами?

Е.К.Созина. Недаром говорили древние: какое слово скажешь, такой ответ получишь. Наверное, этого достаточно.

И.В.ЕГОРОВ (Гродно):

Автор и читатель в “филологическом романе”.

– Понятие “филологический роман” в последние годы перетекает из лексикона литературных критиков в один из терминов теоретического литературоведения. Это связано прежде все-

го с практикой русских формалистов, в своих опытах разрушающих границы между научным и художественным типами дискурса и создающими гибридные жанровые формы. Очевидно, однако, что подобная практика имела место и до, и после опытов Эйхенбаума и Шкловского, тем более что именно последний из них, обращаясь к Стерну и Пушкину, определил жанровую особенность “Тристрама Шенди” и “Евгения Онегина” в качестве “романов о том, как пишут романы”...

М.М.Газизов. Свою концепцию вы проиллюстрировали примером с куклами и кукловодами. А как, с этой точки зрения, соотносятся актер и роль, – скажем, Смоктуновский и князь Мышкин?

И.В.Егоров. Вообще-то отношения между актером и ролью, конечно, монологичны...

М.М.Газизов. Кукловод и кукла – это нечто одно или два?

И.В.Егоров. Вы знаете, не всегда можно сказать, да или нет... В воспоминаниях Остужева есть такой эпизод. Шалапин, отыграв трагическую сцену, вышел за кулисы, улыбнулся, подмигнул автору мемуаров и спросил: “Ну, как я, молодец?”

М.М.Гиршман. В дополнение к тому примеру, который вы привели, я хочу сказать, что с Остужевым связан и другой эпизод, в котором эта проблема вырисовывается еще более ярко. На роль Дездемоны приняли молодую актрису, и он был столь искренен в своем порыве, что она испугалась. И когда он это увидел, то на вершине совершенно дикой страсти он проводит мизинчиком по ее шее и говорит: “Деточка, не бойся...” На сцене находись!

И.В.Егоров. Вот – кукла, и вот – кукловод!

Н.Дубовая. Существуют ли специфические отношения между автором и героем в филологическом романе?

И.В.Егоров. Да. “Я думал уж о форме плана и как героя назову...” – это отношение образа автора и образа-персонажа в “Евгении Онегине”, оно существенно отличается от отношения, скажем, повествователя в романе Толстого “Война и мир”, для которого не возникает проблемы, как назвать Наташу Ростову. Для повествователя – нет литературного героя. Для повествова-

теля есть герой-человек, с которым он находится в одной художественной реальности.

Т.Е.Автухович. Я подозреваю, что мой вопрос не очень корректен, но я его все-таки задам. В каком отношении к “филологическому роману”, как вы его охарактеризовали, находится группа произведений, героями которых являются писатели? К примеру, “Мастер и Маргарита”. Можно ли такой роман назвать “филологическим”? Судя по тому определению В.Б.Шкловского, с которым вы солидаризировались, получается, что можно; но, судя по характеристикам, которые вы давали, получается, что нельзя.

И.В.Егоров. Нужно судить по “Мастеру и Маргарите”. Я такого опыта не проделал.

Е.Ю.Сокрута. Вы говорили о “филологическом романе”. А возможен “филологический роман”? Или, скажем, “филологический рассказ”?

И.В.Егоров. Очень симпатичный вопрос. Можно вспомнить: “В банке темного стекла из-под импортного пива...” Окуджавы или ахматовское: “Мне ни к чему одические рати...” Но если говорить о лирике в ее сущности, то, очевидно, дело обстоит несколько иначе: пространство лирического произведения слишком ограничено для воспроизведения творческого процесса.

Э.М.Свенцицкая. В “Евгении Онегине”, кроме Пушкина, который пишет этот роман, есть еще Пушкин, который дружит с Евгением Онегиным. Эти два субъекта покрываются понятием “образ автора” или они разные? И в связи с этим обобщающий вопрос: автор в ситуации рефлексии рассеивается на множество субъектов или он поворачивается разными сторонами?

И.В.Егоров. Можно, я отвечу только на первую часть вопроса? Да, Пушкин един в двух лицах: как сотворенный – он приятель Онегина, как творящий – он создатель Онегина.

И.А.Попова-Бондаренко. А как быть с Марселем Прустом? С одной стороны, это не классический роман, с другой – роман о романе, но и не филологический, так как отсутствуют описания технических приемов, “машинерии” ремесла?

И.В.Егоров. Для того, чтобы роман был филологическим, недостаточно, чтобы его герой был писателем, нужно еще, что-

бы в рамках художественной реальности перед нами разворачивались события творения художественной реальности.

И.А.Попова-Бондаренко. Может, стоит ввести поправку на код творчества?

И.В.Егоров. Возможно.

В.В.Федоров. У Бахтина есть определение: филология – это высказывание о высказывании. Значит, можно придать этому высказыванию форму романа? Какими чертами должно обладать это высказывание, чтобы оно было романом?

И.В.Егоров. Ну, я думаю, что оно должно, прежде всего, обладать чертами романа... (*Смех в зале.*) Я не отшучиваюсь – я говорю серьезно. Чертами романа. А уже потом – будучи романом – оно должно быть высказыванием о сотворении мира в романе.

А.А.КОРАБЛЕВ (Донецк):

Автор как человек.

Для *нормального* читателя автор – это тот, чья фамилия значится на обложке. Для литературоведа – это не совсем так, а для некоторых и совсем не так. Тот, чье имя на обложке, теоретиками назван “биографическим автором” и отодвинут далеко за пределы исследовательских интересов, а в фокусе внимания находится не автор-человек, а некая функция авторства... “Смерть автора” стала едва ли не главным художественным событием современности...

Нормальному читателю есть чему удивиться, услышав эту печальную новость. У всякого, кто не лишен здравого смысла, должен возникнуть вопрос: если автор умер, то чье же тогда имя на обложке? Если автор умер, то кто тогда тот человек, который называет себя автором, получает гонорар и литературные премии? Или, может быть, “смерть автора” несколько преувеличена?..

Е.В.Тараненко. Триединство, которое вы находите в литературном произведении, рассматривается вами, как я поняла, в традиции христианской культуры. А если писатель – мусульманин? И вообще, в произведениях других культур – такая же структура или какая-то другая?

А.А.Кораблев. Да, я говорил о произведениях христианской культуры, но принцип триединства, троичности обнаруживается не только в христианстве; это универсальный принцип восприятия того, что превышает возможности человеческого мышления.

Т.Е.Автухович. Собственно, концепция, которую вы развиваете, не нова, и даже не обязательно делать ссылки на современных авторов. Она была сформулирована в христианской, еще раньше – в античной эстетике. Согласно этим представлениям, автор – медиум. И тут возникает парадокс: совершенно очевидно, что автор-медиум не ответствен за свое творчество, потому что ответственность в этом случае возлагается на того, кто посылает информацию. Но тогда причем здесь принцип ответственности?

А.А.Кораблев. Сразу скажу, что стремление к новизне – это порочное свойство современного научного сознания; стремиться нужно к истине, какой бы она ни казалась, новой или старой. А об ответственности я говорил потому, что “смерть автора” – это форма безответственности...

Т.Е.Автухович. Он никогда не воскреснет! Если мы будем смотреть с вашей точки зрения, автор никогда не воскреснет. Автор умирает тогда, когда исчезает ответственность за произнесенное им слово. Умирает он не потому, что все уже сказано и все известно, – что-то сказать всегда можно...

А.А.Кораблев. Существуют две художественные стратегии. Одна – “человеческая, слишком человеческая”: это когда автор пишет от себя и из себя, не подключаясь ни к каким онтологическим каналам и вообще не веря в их существование. Другая – когда игнорируется человеческое, а истоком творчества полагается исключительно воля высших сил. Пафос же моего выступления состоял в том, что обе эти стратегии, как одна, так и другая, если существуют порознь, уводят за пределы искусства. И воскресение, т.е. подлинное бытие, по-моему, возможно, но только тогда, когда восстанавливается единство Бога и человека.

Т.Е.Автухович. Доводя до абсурда вашу мысль, могу сказать, что автором может быть только тот человек, который “подключен”...

А.А.Кораблев. Конечно. Искусство – это религия.

Т.Е.Автухович. Значит, атеист не может быть художником?

А.А.Кораблев. Я бы сказал иначе: художник не может быть атеистом.

Е.Ю.Сокрута. У Борхеса есть сюжет, где доказывается, что автор “Дон Кихота” – Пьер Менар. В свете вашей концепции – это возможно?

А.А.Кораблев. На этот вопрос можно посмотреть с разных сторон. С одной стороны, есть просто литературные игры автора с читателями, когда кажется: “вот это новое”, но, посмотревшись, видишь: “это было уже в веках, бывших прежде нас”, т.е. видишь ту же структуру, с той же иерархией отношений и т.д. А с другой стороны, если действительно существует некий транслятор, воздействующий на человеческое сознание, то авторским оно становится тогда, когда принимает эту информацию и передает далее, но уже в очеловеченных, художественных формах. И таких подключений, более или менее успешных, всегда множество, целое “направление”, но в памяти человечества остаются только “классические”, т.е. “образцовые”, произведения – те, которым найдена наиболее адекватная форма полученной информации. Поэтому тот “Дон Кихот”, который нам известен, это только лучшая версия его идеи.

Э.М.Свенцицкая. По поводу подключения к творческой программе Универсума. Вы уверены, что творчество бытия, творчество жизненной реальности и творчество в искусстве – это творчество одинаковой природы? Не будет ли короткого замыкания?

А.А.Кораблев. Я думаю, что это одна природа. Я думаю, у нас единый источник. Просто, по-видимому, по мере вхождения информации в плотные слои ноосферы, происходит ее дифференциация. Дифференциация происходит и тогда, когда мы пытаемся помыслить этот источник. А поскольку мы устроены так, что мы не можем помыслить единое, то пытаемся приспособить его к нашему мышлению, разделить на ипостаси, аспекты и т.п. Троица, или, как говорят на востоке, Тримурти, – это не только онтологическое триединство, но и гносеологическое – следствие первичного деления Единого в человеческом сознании.

Вопрос. Кто есть автор для нормального читателя – вы сказали. А кто есть автор для идеального читателя?

Т.Е.Автухович. Идеальный читатель, если следовать вашей логике, это тот, кто утрачивает способность как-то рефлексировать, кто воспринимает только то, что слышит через писателя...

А.А.Кораблев. Если бы вопрос об идеальном читателе прозвучал на учебном занятии, я бы ответил, что это точка адекватного восприятия художественного произведения, которая продуцируется самим произведением и которую должен занять реальный читатель. Но в контексте того, что говорилось в докладе, я бы ответил иначе: идеальный читатель – это сам автор. В идеальности своей автор и читатель совпадают.

Т.Е.Автухович. Выходит, автор пишет сам для себя?

А.А.Кораблев. В идеальности. Потому что в идеальности автор – это и читатель, так же как читатель – это и автор. Тот автор, которого мы называем “творцом”, не сочиняет, не придумывает, не конструирует текст – этим занимается его человеческая ипостась, т.е. его опыт, его литературное мастерство, его рука, а на уровне творческой онтологии автор *читает бытие*, и в этом смысле он – “читатель”.

В.Э.Просцевичус. Какие-то представления об авторе у вас наверняка сложились до университета. Скажите, а как они изменились после изучения теории литературы? (*Смех в зале.*) Какова была самая серьезная корректировка, которую вы внесли в ваши первоначальные представления об авторе?

А.А.Кораблев. Вопрос почти интимный... Но раз уж он задан, можно ответить так: мое понимание авторства – это трудное и непростое движение к моим детским интуициям. Когда было ощущение, что автор – это не совсем тот, кто значится на обложке, а что-то большее и загадочное.

И.Волосюк. А не принуждают ли автора избирать различные формы своего присутствия в произведении наивнореалистически настроенные читатели, которые предъявляют к автору исключительно жизненные требования? Если бы, к примеру, автором “Парфюмера” был не Зюскинд, а Пушкин, то, вероятно, его современники были бы возмущены: “И это Пушкин написал! Мы же его все хорошо знаем, он и мухи не обидит...” Но появляется Белкин, автор 6-й своей повести “Парфюмер”, и Пушкин умывает руки...

А.А.Кораблев. Если я правильно расслышал и понял вопрос, вы спрашиваете, не ограничивает ли ответственность автора перед читателями его творческую свободу. Если ограничивает – значит, таков ранг этого писателя. По сути же – автор ответствен не перед читателем, а перед собой, перед тем, что он создает, и если он знает, что созданное им соответствует идее, которую он получил как программу для исполнения, тогда – “пускай толпа его бранит”: ему должно быть безразлично, что скажут о нем читатели, в том числе и литературоведы. Ответственность – это глубоко внутреннее дело автора. И – со своей стороны – читателя.

ДИСКУССИЯ

М.М.Гиршман. Мы завершили программу докладов и имеем основание перейти к общей дискуссии. Среди традиций наших семинаров есть одна, по которой дискуссию у нас обычно начинает Станислав Васильевич Медовников...

С.В.Медовников. Наш трехкафедральный семинар оказывается в контексте великой традиции тройственности. Приходит на ум целая плеяда слов: триада, триумвират, троица, тройственный союз, тривиум... А вчера, когда мы начинали, был день трех христианских добродетелей – Веры, Надежды, Любви. Вспоминается и христианская Троица, и индийское Тримурти – три цикла бытия: сотворение, сохранение, разрушение. Брахма – творец, Вишну – хранитель, Шива – разрушитель.

Давайте сохраним наше замечательное начинание – союз трех кафедр, трех городов, трех стран. Однако никто не заинтересован в том, чтобы наша встреча превратилась в департамент взаимных восхищений.

Будем все-таки помнить о том, что даже самые умные и изящные теории преходящи. Придет иное поколение и смахнет со стола наши построения и домыслы об авторе. А Шекспир, Гете, Достоевский останутся навсегда.

В XX веке умирали один за другим и Бог, и царь, и герой. И Автор тоже. И все стали спрашивать: кто следующий, кто последний? Первые уже никого не интересуют.

Автор стал лишь мелкой подробностью, затерявшейся среди реплик и ремарок. Он непременно вернется и снимет маску. Он выйдет из образа и соединится с душой.

Автор – это то, что имеет начало, продолжение и обретение.

Автор – это движение от замысла к исполнению. И начать его необходимо не в Ледяном доме категорий и умозрений, а на путях свершений.

Когда кончится спектаклю, все замрут, а потом вдруг зашевелись и, как и прежде, будут звать с тоской и надеждой: Автора! Автора!

Э.М.Свенцицкая. Хотелось бы обозначить проблемы, которые обнаружили в ходе нашего семинара.

А.В. Домашенко в начале своего доклада поставил вопрос о бытии. Поставил, по-моему, абсолютно правильно, хотя ответил на него почему-то за В.В.Федорова и отчасти за Хайдеггера, и это тоже, кстати сказать, симптоматично, что не за себя. Между тем, на мой непросвещенный взгляд, именно на этот вопрос должен искать ответ каждый литературовед, хотя понятно, что он не философ, и ясно, что самостоятельный ответ вряд ли можно дать, но подумать все-таки необходимо. И когда А.В.Домашенко утверждает, что Платон более бытиен, чем мы, меня, честно говоря, не сам по себе этот факт волнует, а то, кто же и каким образом будет эту самую бытийность измерять, тем более, что Платон благополучно помре, а мы все-таки продолжаем жить и мало ли чего еще можем сотворить, даже в плане истины, которую, как я поняла, Александр Владимирович считает критерием этой самой бытийности. И когда Е.К.Созина говорила, что за нами всегда стоит бытие, я тоже удивляюсь: а почему не в нас, а за нами? В общем, с этим понятием надо как-то определиться: мыслим ли мы бытие, вслед за Кантом, как составляющее иерархию феноменов и ноуменов, или, если верить Ницше, как всё, что есть, или, вслед за Хайдеггером, как то, что есть, но не осмыслено нами? И отсюда, соответственно, разные формы разговора об авторе: автор – это творец, который трансформирует мир феноменов, так, чтобы через него просматривался мир ноуменов, или автор, как говорит А.В.Домашенко, клавиша в органе богов, т.е. просто проявление бытия. Кстати, обе эти воз-

возможности очень четко проявлены у Андрея Белого в “Эмблематике смысла”. В этой связи меня удивило, насколько А.А.Кораблев в своей концепции, по сути, повторяет целый ряд моментов, связанных с творчеством младших символистов, в частности, когда он говорил, что после пророчества о теургичности искусства наступила “смерть автора”, – младшие символисты не менее напряженно и гораздо более интересно утверждали то же самое. Так вот, большой вопрос: если после их утверждения наступила “смерть автора”, то что будет после доклада А.А.Кораблева?! Я даже помыслить боюсь.

Еще один важный момент: о соотношении понятий “бытие”, “реальность” и “жизнь”. Особенно это важно, когда мы говорим об авторе.

Но самый главный вопрос, по-моему, это вопрос о единстве бытия, о том, есть оно для нас или же его нет. Если оно есть, то автор произведения – носитель смысла, и этот смысл заложен в произведении; если нет, то вот тогда и наступает “смерть автора”: произведение мыслится как пустая форма, и всё сводится к восприятию, как у Барта, или к конвенции между автором и читателем, как у Женетта. И в связи с этим – еще одна проблема: как мы представляем это единство, если оно для нас есть?

Тут возможны две ситуации: демифологизация и ремифологизация. Под этими понятиями я понимаю определенные мыслительные операции. Явные противоположности здесь – Хайдеггер и Барт. Демифологизация, которая очень четко видна у Барта, выражается в фиксировании внимания на множественности и отсутствие внимания к присутствию единого; а ремифологизация – это, наоборот, когда за различиями феноменов мыслится нечто одно, и это отчетливо вырисовывается у В.В.Федорова (“всё есть воображение”) и у А.А.Кораблева (“все есть бытие”)... Я не против ни одного, ни другого, но, опять-таки, и у Хайдеггера, и у Барта эти вещи были осознаны, и чем более осознанно к этому относиться, тем лучше для нас.

И, в заключение, еще один момент: кто есть автор? Говорили, что это и субъект творческого бытия, и тот, кто трансформирует риторические конструкции, и проявление бытия, и промежуточная инстанция при появлении текста – и все далее и далее доводилась до упора мысль о том (особенно в докладах

М.М.Гиршмана и И.В.Егорова), что автор – это все-таки не субъект, а некая энергия, личностно ориентированная энергия взаимодействия и через это взаимодействие возникающая. А потом неожиданно выяснилось, что автор – это тоже человек, и относиться к нему надо по-человечески, что автор даже является одним из читателей. Для меня, в общем-то, такое движение мысли очень симптоматично: нечто вначале философски отвлечено, затем проявляется через энергию, а потом становится как-то человечески-личностно-ощутимо. И если это так стало, то, может, ради этого мы с вами и собрались.

Е.Ю.Сокрута. Я начну издалека, но очень быстро. (*Смех в зале.*) Когда мы, будучи студентами, писали какую-нибудь работу у В.В.Федорова, а потом приходили и спрашивали: “Владимир Викторович, ну что, очень плохо?”, он обычно отвечал: “Нормально!.. Нормально плохо!”. И если воспользоваться этой прекрасной оценочной системой сейчас, то можно сказать, что в эти два дня было здорово хорошо.

Как нам показалось в ходе семинара и кулуарных обсуждений, “смерть автора” привела не столько к самому факту смерти, сколько к смене правящего режима. И теперь общим голосованием мы выбираем на роль автора ту категорию, которую считаем наиболее подходящей. Но, как мне кажется, электорат, обладающий правом выбора, за прошедшие два дня создал атмосферу такого здорового разночтения, при котором ясно пока только одно: в ближайшее время мы не получим ответ на вопрос, что такое автор. Но столкновение позиций и концепций, причем не только отдельных ученых, но целых школ и направлений, представляется весьма плодотворным. Всё это порождает дальнейшую мыслительную работу, которая у людей с высокими научными званиями идет быстро, а у нас, магистров и студентов, – медленно. Но мы будем стараться, тем более, что теперь у нас появился благодатный и богатый материал для осмысления. Спасибо.

А.В.Куралех. Мне кажется, сегодняшний семинар обозначил проблему, которая может быть сформулирована так: как совместить чисто филологический подход к проблеме автора, в

рамках строго научного и аргументированного исследования, с тем глобальным и всеобъемлющим смыслом, с которым неизбежно эта категория соотносится. Мне кажется, что доклад А.А.Кораблева – очень показателен, как и доклад А.В.Домашенко, и, отчасти, начавшееся обсуждение, потому что, мне кажется, невозможно мыслить проблему автора вне вопроса о бытии, который здесь неоднократно вставал, и без попыток этот вопрос как-то обозначить.

Я помню впечатления своей студенческой юности, когда мне говорили о разграничении “биографического автора”, “автора-творца”, “автора-повествователя” и т.д. Я помню, что “автор биографический” казался категорией настолько мелкой, незначительной и малоинтересной, что как-то на него не обращалось внимания. А вот теперь, со временем, мне кажется, что как раз “автор биографический” – это и есть самое интересное и самое важное, что может быть в мире, как и любой человек, как каждый из нас, и в этом свете творчество оказывается, будем говорить, формой существования нас как людей, одной из форм существования, интересной, замечательной, многогранной, но далеко не исчерпывающей нас как людей. И, соответственно, искусство – это тоже лишь одна из форм существования жизни, которая не может претендовать на всеобщность и всеохватность. Поэтому, если этот тезис принять, сразу возникает проблема, как связать вопрос об авторстве и вопрос о бытии.

Здесь много раз звучало слово “онтология”, в разных скрещенных оно испытывалось – и в сопоставлении Хайдеггера и Барта, и в других концепциях. В этой связи следует, наверное, говорить о двух принципиально отличных способах восприятия бытия, способах мышления бытия. Первый наиболее ярко выражен в докладе А.В.Домашенко, опирающемся на концепцию Хайдеггера: бытие есть нечто безличное, это некая тёмная подоснова человеческого существования, которая одновременно открывает и скрывает себя, оставаясь при этом абсолютно равнодушным к человеку. Человек может выступать лишь как орудие, медиум, средство, через которое бытие себя являет. Частным случаем проявления бытия становится язык. Для Хайдеггера не человек говорит на языке, а совсем напротив: язык говорит человеком. По концепции Хайдеггера (или, скажем

так, по концепциям, связанным с концепцией Хайдеггера), автор-творец малоинтересен, он как категория не имеет права на существование, потому что язык не нуждается в индивидуальности для того, чтобы себя реализовывать.

Но бытие можно мыслить и по-другому – его можно мыслить как личность. Если бытие мыслить как личность, тогда, как мне кажется, многие проблемы авторства снимаются. Если мыслить бытие как личность, тогда получается, что человеку не дан некий дар, который он должен использовать, а этот дар *задан*. Это значит, что в человеке есть творческая возможность открыть, есть творческая возможность ответить, есть творческая возможность – выражаясь языком Бахтина или Бубера – вступить в диалог с бытием. И в этом диалоге открываются много возможностей именно творческих. И в этом смысле автор – это творческое начало, это автор-творец, который получает высшую санкцию бытия.

Существует предубеждение, что в христианстве проблема творчества или вообще не освещается, или освещается, под отрицательным знаком. На самом деле во многих произведениях святоотеческой литературы присутствует мысль о том, что творчество оправдано. Человек – образ и подобие Божье, и значит, в нем есть творческий дар, который он должен реализовать. Но он должен его реализовать не “самочинно”, не “индивидуально”, а сознавая свою связь с бытием и, вместе с тем, сознавая себя как личность. И это творческое начало в человеке живет, бьется и воплощается в произведениях.

Мне кажется, необходимо попытаться найти и осмыслить связь между бытием как личностью и личностным творцом. В такой системе “смерть” автору не грозит, потому что бытие – вечно.

О.А.Кравченко. Вчерашнее замечание А.В. Домашенко о том, что наш бытийный потенциал несоизмеримо мал по сравнению с платоновским, вызвало бурную реакцию аудитории. Очевидно, Платон может являться ориентиром для нас не только в этом смысле, но и в плане постановки вопроса о способах исследования проблемы. Так, задаваясь вопросом о сущности красоты, Платон говорит о том, что стремиться постичь прекрасное “само по себе”, что есть сущность прекрасного. Очевидно, что

подобный вопрос мы можем поставить и об авторе. Что есть автор сам по себе, в чем состоит феномен авторства?

Мне кажется, что этот вопрос не был ни поставлен, ни обсужден. Напротив, авторство рассматривалось как бы в перспективе “соприродных” понятий: жанра, стиля и рода, риторики, логики литературного процесса, особенностей творчества конкретного писателя и т.д.

Между тем, говоря о феномене авторства, можно помыслить его как категорию архитектурную в бахтинском смысле, т.е. такую, которая адекватна для всех видов искусства, и ставить вопрос об авторстве в эстетическом, а не конкретно-литературном плане.

С этой точки зрения нужно признать, что автор-поэт, автор-музыкант, автор-живописец, автор-архитектор и т.д. осуществляются по единым законам. И эти законы первичны по отношению к техническим приемам обработки материала этих искусств, кроме того, они предшествуют и риторическим нормам, и живописным канонам, и законам музыкального мышления.

Таким образом, авторство предстает как нечто, существующее до искусства, до конкретного материального оформления. Следовательно, бытие автора не является чем-то специализированным, а, напротив, проявляет некую общечеловеческую особенность и способность.

Очевидно, можно согласиться с В.В.Федоровым, и признать способность воображения как элементарную, начальную форму творчества. При этом, не сводимую к внешнему представлению, а предполагающую усилие к созиданию законов новой реальности. Это замечание может быть поддержано примером из Плотина: о воображаемой стене он говорит как о такой, в которой нет камней, т.е. речь идет не о представлении как объективации, а о воображении как опыте бытия другим, об онтологии творца.

Если мы признаем способность воображения и фантазирования элементарной, но в то же время базовой предпосылкой авторства, то на этой основе давний спор Лессинга и Гердера о специфике поэзии может получить новое осмысление. Поэзия в этом случае предстает как искусство, в котором фантазирование и способность творения возведены в n-ную степень, в котором можно говорить о “геометрической прогрессии” фантазирования. Потому что только

в поэзии возможен воображающий герой, только здесь автор как “природа сотворенная и творящая” соприкасается не с материалом, подлежащим обработке, но, в первую очередь – с героем, обладающим потенциалом к творчеству. Творческий импульс героя может быть различной силы: это и Татьяна-сновидец, и дворовый мальчик, преобразивший себя в коня.

Итак, проблематика авторства дает новый аргумент в пользу поэзии. Специфика поэзии – в продуцировании и провоцировании творческого усилия. И составляющая этих усилий может быть рассмотрена как основная коллизия словесного творчества, как взаимодействие творческой энергии порождающей и порожденной.

Вопрос о природе авторства, на наш взгляд, может быть актуальным не только в литературоведческом, не только в эстетическом, но и в филологическом (в понимании А.В. Домашенко) смысле – к примеру, как проблема бытия гиерофанта – природы сотворенной, подчиненной божественному слову, но не исчерпывающей его, этого слова, озвучиванием и передачей.

И.Волосюк. Я подумал: будет совсем неплохо, если выступит кто-то без титулов и этим самым проложит дорогу прочим “беститульным”...

М.М.Гиршман. Титул есть – студент.

И.Волосюк. Здесь у Александра Александровича [Кораблева] спросили, а помнит ли он свое представление об авторстве на первом курсе. Отомстили ему за первокурсников: то ему автора определи, то поэзию...

У нас здесь автор един в трех лицах божества, но общего определения, устраивающего всех, у нас нет. Если существуют два определения, то это хорошо. А если существует 20, 100 или 500 – то, судя по всему, предмет, который мы пытаемся определить, не определим в принципе. И получается, что каждый из нас будет заниматься своим любимым делом: авторы будут творить, а филологи пытаться выяснить: чем же они все-таки занимаются?

Как выяснилось, существуют две крайности. С одной стороны – автор со 100%-ной ответственностью, т.е. существо, которое, по Федорову, убивает совокупность всего написанного. С другой стороны – автор безответственный, который “умер”, ко-

торый является лишь ретранслятором горней истины. Нормальное, здоровое положение между двумя этими крайностями – повествователь. И нам остается надеяться, что окончательное выздоровление литературы все-таки произойдет.

Александр Владимирович [Домашенко] говорил, что нас должно беспокоить существование идеала. Но нельзя сказать, что это не происходит. Любой молодой автор так или иначе имитирует своего любимого поэта; сама русская литература прошла период подражания, копируя западные образцы. Если идеал существует – человек будет к нему стремиться. И если ученику удастся превзойти своего учителя, произойдет движение вперед. А поскольку Пушкин – наше всё, Достоевский – все остальное, то к ним мы обязательно вернемся...

Н.Дубовая. Я бы хотела обратить внимание на такой парадокс: когда Ницше словами Заратустры сказал о том, что “Бог умер”, люди пожали плечами и пошли на работу; а когда Барт провозгласил “смерть автора”, это вызвало колоссальную ответную реакцию, все стали думать, что же такое автор, умер он или не умер, может ли он вообще умереть и т.д. И вот, постепенно, обсуждая проблему автора, мы забыли о самом произведении. Хотя, говоря о категориях, которые замещают или могли бы заместить понятие авторства, мы вроде бы должны помнить, что все они производны от произведения. Мы говорили о позиции автора, о его вненаходимости, о внутринаходимости, вместо того чтобы прямо не спросить: где же автор?..

В.Э.Просцевичус. Я всю жизнь завидовал Михаилу Моисеевичу (сознательную, конечно, жизнь) – завидовал его мастерству, искусству, с каким он может на наших конференциях и семинарах как-то гасить вспыхивающие там и сям скандалы... Хотя субъектов этих скандалов удержал бы от взаимоуничтожения только уголовный кодекс, Михаил Моисеевич всегда вставал и находил некоторую консолидирующую и продуктивную доминанту, и получалось, действительно, что (я без всякой иронии говорю) все как-то по-своему правы, и есть истина в каждом из предположений, но предположений в позиции Михаила Моисеевича все-таки чуть-чуть больше... (*смех*) – и это никогда не

было обидно! И я все время думал: вот бы мне так научиться. Никогда у меня так не получалось, потому что я все время оказывался среди тех субъектов. А вот в этот раз, кажется, мне это удалось. И удалось мне это вчера, когда я слушал выступления В.В.Федорова и А.В.Домашенко, который, по-видимому, специально пришел на этот семинар для того, чтобы сказать, что профессора Федорова вообще не существует, а есть только его “представляющее мышление”... Так вот, я умудрился обнаружить общее между этими двумя докладами, а именно: и тот, и другой докладчик, если вы помните (а если не помните, то поверьте мне на слово), заявляли, что коммуникативная функция языка – она не то чтобы не единственная, она вообще скорее всего даже не главная.

И еще вчера меня вдруг поразило одно наблюдение: что это утверждение (что коммуникация – далеко не главное в языке) не требует никакого трансцендирования, никакой онтологии, а представляется совершенно элементарным. Вчера я это видел много раз: язык в совершенно другой функции.

Привожу конкретный пример. После одного из докладов Сан Саныч [Кораблев] спрашивает (очевидно, употребляя язык – можно предположить – в коммуникативной функции): скажите, пожалуйста, вот вы сказали, что “я” имеет структуру, а ведь “я”-то – монада, говорит Сан Саныч, стало быть, нету никакой структуры, что вы теперь скажете? Ясно, что Сан Саныч никакого ответа на свой вопрос не ожидает. Потому что какой тут может быть ответ? Человек может только взяться за голову, заплакать и уйти. С другой стороны, Сан Саныч в своих вопросах не одинок. (Я почему позволяю себе говорить такие вещи Сан Санычу – потому что Сан Саныч прекрасно знает меня, с такими же вопросами, не менее впечатляющими, содержательными и осмысленными.) И это характерно для любого как бы научного сообщества, когда оно собирается: начинают задавать такие вопросы, чтобы тот, кому вопрос задается, вообще не мог ничего сказать. И большего успеха нет для этой самой функции, которая уж никак не коммуникативная.

Все это я рассказываю для того, чтобы настоять на том, что в таких случаях мы имеем дело с языком в его онтологической функции. Что делает вопрошающий? Он явно не спрашива-

ет, ему информация не нужна, он просто звучит. Потому что он, очевидно, оказывается в такой ситуации, когда не звучать он не может. Здесь удовлетворяется, осуществляется, проявляется некая сугубо человеческая потребность, которая не связана с информацией, с получением новых знаний, но это звучание прорывается сквозь человека и тем самым язык “кажет” нам, как любит говорить Александр Владимирович [Домашенко], свою онтологическую “природу”... Происходит иное, чем обычно, событие, – иное, чем те события, которые мы обычно приписываем языку и возлагаем на язык.

Вот здесь юноша говорил, что если 200 или 500 определений автора, то, значит, мы говорим о чем-то таком, что непонятно. А я ведь такой вопрос впрямую задал одному из докладчиков: “Что такое автор?” – и ответа не получил. Я ни одного определения автора не слышал! Вообще ни одного. Поэтому проблемы нет, 500 или 600. Никто не взял на себя смелость сказать: “Автор – это...” За исключением, конечно, профессора Федорова, который, конечно, еще не раз нам скажет, что такое автор...

Если у меня осталось пять минут регламента, я мог бы в двух словах пояснить, что такое автор. Мне кажется, что это довольно просто.

Сразу скажу, я никогда не был в такой ситуации, о которой собираюсь говорить, но мне почему-то кажется, что если я в ней окажусь, то я переживу нечто подобное тому, что я сейчас опишу... Так вот, предположим, что я оказываюсь в смертельно опасной ситуации. И со мной рядом – еще один человек. И кто-то из нас должен погибнуть. А поскольку себя я очень люблю, то у меня закрадывается подозрение, что я предпочту остаться в живых – за счет жизни этого человека. Но я, опять же, твердо уверен, что в этот момент, в ту же секунду, на этой границе, как принято говорить, *некий голос* будет мне совершенно однозначно говорить, что погибнуть должен именно я. Он будет вменять мне в мою обязанность пожертвовать собственной жизнью ради жизни другого человека. И хотя эта ситуация, может быть, искусственная, не вполне жизненная, но я уверен, что именно так всё произойдет. И я думаю, что такой выбор – между своим личным существованием и существованием другого человека – совершается с каждым из нас, пусть не в таких трагических ситуа-

циях, и довольно часто. И как только он совершается в первый раз, человек становится человеком – потому что с этого мгновения, с этой секунды в нем начинает звучать этот голос, который ему говорит: твое существование не только не главное и не единственное, оно вообще как бы и не совсем должно. И вот этот внутренний голос и есть голос автора. Который звучит в нас всегда. И который остановить мы не можем. И принципиально важно, что это не голос совести. Это то, что предшествует голосу совести. Это голос, который неявно, но внятно говорит мне, что мое существование, в котором я сейчас пребываю, та телесная форма, в которой я сейчас существую, не истинна и от нее можно отказаться, и даже должно отказаться. Это не убеждение, не интуиция, это потребность в ином существовании, субъект которого и есть автор. Присутствующий в нас всегда и сопровождающий нас каждое мгновение. И вот именно этот самый субъект, который, естественно, не имеет ни замысла, не несет никаких концепций, а который непосредственно, ежесекундно, постоянно, всегда и везде, в каждом времени и пространстве посредством нас осуществляет эту потребность – это и есть автор.

Это мой скромный вклад в копилку определений автора.

В.В.Федоров. Я не хочу сказать, что наш семинар представляет собой как бы маленькую энциклопедию по автору, но изобилие разных точек зрения впечатляет. Конечно, имеется и несбалансированность, отсутствие взаимной координации этих точек зрения, но об этом и мечтать не нужно. В общем, все происходит по Бахтину: имеются различные точки зрения, и, тем не менее, драк на меже, к нашему обоюдному удовольствию, не состоялось. С одной стороны, Домашенко, а с другой стороны, Федоров, так и не схлестнулись между собой. Ну, я думаю, что это впереди... *(Смех.)* Вернее, я не думаю, что это впереди... *(Смех.)*

Л.В.Ярошенко. Семинар поразил своей креативностью, заинтересованностью всех участников и тем, что прозвучавшие вопросы способствовали активизации мысли. И очень много вопросов было на перспективу. Я благодарю донецкую школу за тот креатив, который мы здесь получили.

И.В.Егоров. Как говорили в прежние времена: я присоединяюсь к мнению предыдущего оратора.

Т.Е.Автухович. Одна из магистранток произнесла реплику, мимо которой я не могу пройти. Она сказала, что профессора думают быстро, а вот им, молодым, приходится думать медленно. Я хочу сказать, что как раз-таки этот тезис наш семинар и опроверг. Потому что самая большая беда каждого ученого, будь он молодой или зрелый, – это думать быстро. Самая большая опасность – это присоединиться к мнению, уже высказанному... *(Смех в зале.)* Я имею в виду, прежде всего, самое себя. Как сказал мне все тот же Егоров, с которым мы всю жизнь находимся в постоянном, непрерывном и очень напряженном диалоге: “Ваш доклад был переуснащен отсылками”. И хотя это – академическая традиция, весьма почтенная и имеющая право на существование, в ней есть опасность: ты закрываешься авторитетами и, хуже того, как бы проскакиваешь мимо их мыслей. Так вот, проскакать не надо.

И еще один урок нашего семинара, по крайней мере, для меня. Когда ты говоришь сам с собой или с авторитетами, тебе кажется все простым, ясным и очевидным. Но когда ту же самую рецепцию тех же самых авторитетных мнений ты видишь у содокладчика (я имею в виду Александра Александровича [Кораблева], с которым мы вступили в такой острый диалог), то оказывается, что всё далеко не так просто и не так ясно. И по существу, когда я задавала вопросы Александру Александровичу, весь парадокс заключался в том, что я спорила сама с собой. Потому что идея, которую он проводит, мне чрезвычайно близка. Психологически. И знаете, почему? Потому что в каждом из нас живет ребенок, и этот ребенок хочет найти некоего отца, который все за тебя решит и скажет. И тут мое человеческое “я” возмутилось и сказало: “Да как же так?! Я – только медиум, идеальный читатель, который не имеет собственного мнения?”

Подводя итог своему выступлению, я хочу сказать, что, бесспорно, семинар был очень плодотворен. Плодотворна возможность увидеть себя как в зеркале, но не в таком, которое тебе льстит, а которое как бы укрупняет и выявляет те противоречия, мимо которых ты прошел бы, принял бы как некую данность, о

которой не стоит думать. Спасибо Михаилу Моисеевичу, спасибо всем, кто позволил нам себя увидеть со стороны, переосмыслить и поставить под сомнение наши идеи. И – до новых встреч!

Е.К.Созина. Конечно, смысл в такого рода собраниях есть. Когда я сюдаехала, то с печалью думала: что же нового я могу поведать миру об авторе? Но обнаружилось, что категория, которая вызывала определенные сомнения, все-таки существует, что о ней можно довольно долго говорить и размышлять, и даже дискутировать. Вдруг открылось, что в настоящий момент, в нашей сегодняшней научной ситуации, категория “автор” и круг понятий, с ней связанных, вполне проблематизируются, и это замечательно. Потому что это свидетельствует о жизненности данной научной парадигмы – о ее продуктивности, несмотря на видимую традиционность.

Кроме того, для меня лично было важно приехать сюда, чтобы вживе увидеть “раскладку” того “наукоедческого мифа”, который в нашем дальнем, “за” и “по”рубежном сознании воплощает Донецкая филологическая школа. В спецкурсе, который я читаю в университете, я рассказываю студентам о Донецкой филологической школе, персонально о теории целостности М.М.Гиршмана и “филологии общего дела” В.В.Федорова, хотя в последнем случае делаю это с известной долей напряжения, интеллектуального и даже психологического, ибо быть, хотя бы и устным, но “сотворцом” Федорова – крайне непросто. Поэтому я очень рада, что смогла лично услышать давно уважаемых мною ученых и теперь смело могу выступать в роли “очевидца”, “свидетеля” и носителя пусть и “неполного” знания об этой научной школе, создавшей уникальную философию филологического знания. Мне кажется, на свете осталось не так много “онтологов” от филологии, продолжающих древнюю (а, впрочем, и новую – если вспомнить о Бахтине) традицию, в этом, в частности, и состоит ваша уникальность, как я ее понимаю.

И мне представляется, что все это не бесследно и не бессмысленно. Такие встречи нужны, ибо они заставляют нас активнее думать и провоцируют на смыслопорождающие акты в области научного творчества. Вне пространства диалога это смыслопорождение вряд ли возможно. Подобного рода локаль-

ные научные семинары, быть может, даже более значимы, чем широкие конференции, поскольку они осуществляют новую разметку дискурсивного поля науки, и ею можно пользоваться далее – расставлять “межевые столбы” и прокладывать тропы (как сказал бы поклонник Хайдеггера), не вполне совпадающие с магистральными путями развития научного знания. По каким тропам и путям оно пойдет – покажет время.

О.В.Зырянов. Мне хочется отметить несколько сюжетных линий в смысловом поле нашего семинара.

Во-первых, актуальность категории “автор” для индивидуально-авторской эпохи. Мысль о “смерти автора” была преувеличена. И хотя попытки заместить эту категорию другими, более, где-то, искусственными, тонкими, филигранными понятиями (“дискурс”, “текст”, “письмо”, “интертекст” и т.д.) были, в обще-то, правомерны, но даже в таком провокативном выступлении, как доклад Е.К.Созиной, чувствовалось, что за “письмом” просматриваются, так сказать, лики (ипостаси, маски) автора.

Второй очень важный вопрос – о границах индивидуально-авторской эпохи, который обсуждался в связи с докладом М.М.Гиршмана. Нижняя граница этой эпохи была обозначена именем Пушкина, и его кредо (сформулированное “для писателя драматического”, но которое можно расширить и для писателя “эпического”) – судить писателя нужно по законам, которые он сам над собой признал. Но вот из доклада И.В.Егорова становится ясно, что и Сервантес эту границу как бы устанавливает... Верхние границы этой эпохи были хорошо просмотрены коллегами из гродненского университета, чьи доклады были выстроенны на основе исторической поэтики, мне это очень импонирует.

Вообще, индивидуально-авторская эпоха проявила себя и в авторских теориях, которые звучали на нашем семинаре, – в первую очередь я имею в виду теорию В.В.Федорова, которая имеет право именоваться Федоровской теорией автора (подобно бахтинской, кормановской).

Устроители семинара очень удачно выбрали для него такую онтологическую рамку: и в начале, и в конце разговор шел под знаком онтологии автора. И хотя шпаги из ножен вынимались, все же больше было совпадений, сходств, чем непримиримости.

Я хотел бы остановить внимание на пресловутой оппозиции “истина – индивид”, которая, может быть, целесообразна в рамках представленной концепции, но кажется надуманной, когда мы пытаемся применить ее к искусству. Здесь неоднократно вспоминали слова Пушкина о том, что цель поэзии – поэзия. Но Пушкин также говорил, что цель поэзии – идеал, а не нравучение. Собственно, идеал как некое приближение к Истине и составляет сущность Искусства. И в докладе В.В.Федорова была замечательная мысль о том, что художественный мир и сам автор есть превращенная форма Слова, которое было в начале. Здесь примиряются позиции Федорова и Домашенко.

Замечательна также мысль В.В.Федорова о том, что не только Платон (который нам дороже истины) должен занимать наше сознание, что есть для этого и более мощная Личность. И вот мне кажется, что этот сверхсубъект нашего семинара как субъект творческого бытия и знаменует эту мощную личность – в коллективном, соборном выражении.

М.М.Гиршман. Я хотел бы сказать большое спасибо всем участникам семинара, и, прежде всего, нашим дорогим гостям, хотя такое разграничение мне сейчас кажется не вполне соответствующим ситуации, потому что как-то очень быстро, по-моему, мы оказались в некотором едином объединяющем режиме, и, в самом деле, согласитесь, это были два хороших дня, которые принесли много такого, над чем нужно думать. И то, что здесь реально были представлены существенно разные подходы и разные концепции, и то, что преобладающей атмосферой семинара была установка на реальное общение этих концепций, – мне кажется очень важным. Я убежден, что одним из оснований для изучения и развития проблемы авторства является понимание автора как осуществляющего онтологически первичное общение творящего и сотворенного, и в этом смысле эта установка на общение концепций оказывается адекватной нашему предмету.

Вместе с тем, то, что здесь состоялось, дает возможность почувствовать некоторую действительно существующую перспективу, и та проблема, которую мы обсуждали, проясняет масштаб и предел человеческих сил и возможностей. Именно поэтому я бы хотел в заключение нашего семинара обратиться

непосредственно к художественному произведению – прочитать одно из любимых моих стихотворений:

Женский голос как ветер несется,
Черным кажется, влажным, ночным,
И чего на лету ни коснется –
Всё становится сразу иным.
Заливает алмазным сияньем,
Где-то что-то на миг серебрит
И загадочным одеяньем
Небывалых шелков шелестит.
И такая могучая сила
Зачарованный голос влечет,
Будто там впереди не могила,
А таинственной лестницы взлет.

АВТОР В СИТУАЦИИ РЕФЛЕКСИИ

Концепция автора, разработанная донецким филологом В.В. Медведевой-Гнатко (1963-2000), исходит из сомнения в возможности “вывести окончательный онтологический закон, управляющий авторской деятельностью, найти единственную адекватную категориальную форму для сложнейшего исторически изменчивого поэтологического понятия”. Внутреннее многообразие и потенциальная многовариативность эстетической деятельности автора-творца побуждают не к поиску универсальной, “инвариантной” формулы авторства, но к возможно более полному и точному исследованию конкретно-исторических проявлений авторской деятельности.

Отталкиваясь от бахтинской картины классической архитектоники и используя его методологию, В.В.Медведева-Гнатко исследует тот историко-литературный материал, который не входил в сферу научных интересов Бахтина: кризис авторства в русской художественной прозе начала XX века. Исследовательница определяет этот “неклассический” тип эстетической деятельности как авторство в ситуации рефлексии. Рефлексия понимается здесь как напряженная направленность авторского внимания на себя пишущего, “на собственное “я” и на сам творческий акт”.

Отмечая случаи ауторефлексии и в произведениях предшествующих литературных эпох, В.В.Медведева-Гнатко расценивает их как “рецидивы”, не подрывающие “онтологически закрепленных” отношений между автором, героем и читателем и не препятствующие “благополучному” эстетическому завершению художественного целого. Так, рефлексивное начало, присутствующее в “Евгении Онегине”, не разрушает онтологически обоснованных пределов и границ. “В нужный момент эстетическая воля автора берет верх над рефлексией. Гармония события, о котором рассказывается, и события рассказывания, действительности жизненной и литературной мгновенно восстанавливается, поскольку она изначально предрешена внут-

ренними законами пушкинского космоса” [1, с.94]. Авторская рефлексия, таким образом, трактуется как состояние “модернистское по сути своей” и является основанием рассматривать произведения, традиционно воспринимаемые как разноприродные, в качестве явлений одного эстетического порядка.

Порожденная общемировоззренческим кризисом, авторская рефлексия ведет к расшитыванию позиции венаходимости и утрате автором прерогативы всеведения, обладания трансгредидентными моментами. В процессе анализа конкретных произведений В.В.Медведева-Гнатко часто употребляет и другие бахтинские образные определения – “личины фальшивых жестов”, “почка, где дремлет форма”. Вполне метафоричные у Бахтина, в работе В.В.Медведевой-Гнатко эти формулировки стремятся к терминологичности, поскольку относятся к явлениям не интенционально-гипотетическим, но текстуально зафиксированным.

Передоверие сакральных авторских прерогатив особому (“пишущему”) герою и избранному (“эстетически ответственному” и “архитектонически осведомленному”) читателю позволяет рефлектирующему автору надеяться на выход из тотальной одиночности “малого опыта”. Однако в каждом из исследуемых рефлексивных произведений эта надежда лишь ищет, но никогда не находит воплощения (эстетического завершения). И потому ситуация авторской рефлексии является не только предельно напряженной, но и “поистине драматической”.

Публикуемые материалы представляют собой фрагменты диссертационного исследования В.В.Медведевой-Гнатко.

При всей внутренней разнонаправленности и стилевой простоте русской художественной прозы начала нынешнего столетия существует все же некая общая тенденция, роднящая творчество писателей реалистической, символистской, неоклассицистической и других ориентаций. Тенденция эта видится прежде всего в ярко выраженной рефлексивности художественного произведения, будь то “Христос и Антихрист” Д.С.Мережковского, “Капли крови” Ф.Сологуба, “Жизнь Иосифа Бальзамо” М.Кузмина, “Симфонии” А.Белого, “Опавшие листья” В.В.Розанова, цикл “По Руси” М.Горького.

Своеобразие архитектоники названных произведений определяется тем обстоятельством, что автор предпочитает видеть свое творение не столько в оформленном предмете, сколько в процессе созидания последнего, рефлектируя каждый новый момент становления собственного произведения. Процесс творчества в полной мере начинает “слышать” и “видеть” себя. Сквозь направленную на мир “других” формирующую авторскую деятельность прорывается рефлексивное восприятие, душевное переживание себя и своего творческого акта – пишущее “я” стремится стать полноценным объектом эстетического вживания и завершения.

АВТОР И ГЕРОЙ В СИТУАЦИИ РЕФЛЕКСИИ

В рефлексивной художественной прозе мы наблюдаем в корне измененную архитектуру поступка: помимо определенности цели и средств, он нуждается в определенности своего носителя. Наряду с вопросами, направленными к внешнему миру изнутри своего жизненно-творческого единства, рефлектирующий автор озабочен тем, кто он, что он, каков он в заданном мире познания.

В ситуации творческой рефлексии позиция внеаходимости уже не расценивается как единственный эстетически оправданный способ причастности “событию бытия”. Рефлектирующий автор глубоко интересен себе как носитель напряженно-активного единства завершеного целого, целого героя и целого произведения. Эта заинтересованность стремится к своей художественной объективации, побуждая автора к поиску эстетически оправданных форм перехода из субъективно-неоформленного в объективно воплотимый план, обращения стоящего за произведением носителя художественного сознания в его “слышимого” и “видимого” исполнителя.

Среди героев исследуемых нами рефлексивных произведений неизбежно выделяется один, более других приобщенный к “живой целокупности” авторского слова, допущенный автором к той самой “почке, где дремлет форма”, к избытку “видения, знания, обладания”, “воления и чувствования”. Так особое эстетическое доверие оказывается герою-автобиографу в “Опавших листьях” В.Розанова, сочинителю симфонии у А.Белого, худож-

никам-возрожденцам в “Воскресших богах Леонардо да Винчи” Д.Мережковского, герою-проходящему у М.Горького.

Первопричина “центральности” и незаместимости эстетически ответственного героя видится в его приобщенности к сверхзадаче автора-творца, будь это оживление древа жизни, личной, общенациональной, литературной, в “Опавших листьях” Розанова, создание философско-религиозной концепции эпохи в “Христе и Антихристе” Мережковского, приобщение к вечности посредством симфонии у А.Белого или духовное “собрание” народной жизни в цикле М.Горького.

Такого рода приобщенность означает включение эстетически ответственного героя в преодоление онтологически обоснованного и в то же время принципиально не желанного для автора порядка вещей. Логика этого приобщения оказалась в полной мере соприродной духу русского религиозно-философского ренессанса, определившего онтологически укорененную нежеланность как “ущербное бытие” (П.Флоренский), систему “непроницаемого эгоизма” (В.Соловьев), “неродственный” строй жизни (Н.Федоров).

Включаясь в разрешение авторской сверхзадачи, эстетически ответственный герой приобретает и авторские прерогативы. Подобно автору, он “знает и видит больше не только в том направлении, в котором смотрит и видит герой, а в ином, принципиально самому герою недоступном”. Эстетически ответственный герой допускается к избытку авторского видения, знания, обладания – к тем бесчисленным трансгредиентным моментам, которые позволяют ему восполнять кругозор других героев. Приобщаясь к сакральным авторским преимуществам, он не только видит и понимает отдельные поступки тех, с кем имеет дело в мире “других”, но и получает право реагировать на целое остальных героев в свете той трансцендентной идеи, которая доступна лишь автору и ему.

Эстетически ответственному герою даровано право не только приобщиться к сакральным авторским прерогативам, но и засвидетельствовать принципиальную несамопорожденность автора-творца, онтологически обоснованную ограниченность его жизнотворческих возможностей.

АВТОР И ЧИТАТЕЛЬ В СИТУАЦИИ РЕФЛЕКСИИ

Начать чтение рефлексивного произведения значит неизбежно оказаться в ситуации кризиса, вслед за Бахтиным обнаружить и расшатывающуюся позицию внаходимости, и разложение устойчивых трансгредиентных форм, и утрачиваемое право автора быть вне жизни – одним словом, признать исчезновение “уверенного единства”, “большого стиля”.

Однако читатель, который бы ограничился такого рода наблюдениями и признаниями, заведомо исключается автором из создаваемого рефлексивного единства. Ему необходим тот, кто не только осознает и переживает вместе с ним кризис авторства, но и сможет разделить эстетическую ответственность за его преодоление. И обосновывается эта эстетически-личностная разборчивость тем самым “я не могу”, в котором автор вынужден признаться на стадии завершения, – вполне осознаваемым пределом своих возможностей и в обладании внеположенными моментами, и в нахождении позиции внаходимости по отношению к собственному эстетическому бытию.

Рефлектирующий автор сознательно творит принципиально новую форму читательской активности. Уже начало рефлексивного произведения разрушает иллюзию эстетического благополучия и лишает воспринимающего самой перспективы проблемного чтения. Читатель сразу же включается в творческий процесс, уже переходящий, но еще не перешедший в свой внутренний заверченный образ. Таким образом, начинается вполне осознанное общение с “неготовым художественным продуктом” – чтение, лишенное естественной уверенности в том, что воспринимаемое произведение завершится.

Побудить к такого рода прочтению может лишь надежда на возможное завершение. Эту надежду и зарождает в читателе рефлектирующий автор, приобщая его к памяти об утраченном целом. В исследуемых нами произведениях выявляется единая внутренняя логика формирования эстетической памяти, общей для автора и читателя.

Чаще всего читатель изначально предупрежден о том, что имеет дело с распавшимся целым. Так, в трилогии “Христос и Антихрист” ему сразу же напоминает, что представленные на

его суд романы суть “звенья одной цепи, части одного целого”, “не ряд книг, а одна, “одна об одном”. Но сразу же за этим следует признание автора в том, что по мере движения от первого романа ко второму и от второго к третьему его творческая позиция изменялась, и изменение это он не пожелал упрятать в “готовый художественный продукт”, поскольку хроника исканий имеет для него самостоятельную ценность.

Таким образом, книги как “одного целого” в действительности нет. “Одна книга”, “одна об одном” существует лишь для автора, хранящего в памяти свою недоовоплощенную первоидею. И в то же время у трилогии есть потенциальная возможность стать такой книгой благодаря читателю, приобщившемуся к эстетической памяти и пожелавшему быть “равным автору” в прохождении пути “от раздвоения к соединению”. Именно эстетическая воля читателя-сотворца должна реально воссоздать распавшееся целое трилогии.

По сути, онтология любого состоявшегося художественного мира немислима без творческой активности читателя, без его приобщенности к эстетической деятельности автора. Указывая на то, что “в творчески осуществляемом единстве содержания и формы читатель чувствует себя автором” [2, с. 66], М.М.Гиршман справедливо относит соавторство к онтологически закрепленным особенностям читательской деятельности. Эту потенциальную способность читателя “почувствовать себя автором” и культивирует рефлектирующий художник, выводя ее за традиционно помысленные пределы возможного.

Нередко фундамент особого рода соавторства с читателем закладывается уже в предисловии, являющемся органической частью рефлексивного произведения, как, например, в трилогии “Христос и Антихрист” Д.С.Мережковского или в “Симфонии 2-й, драматической” А.Белого.

Рефлектирующий автор вполне отчетливо осознает, что общение с “чужим” читателем, с тем, кто, по определению из “Опавших листьев” Розанова, “убавляет душу, а не прибавляет”, может оказаться губельным в кризисной ситуации. Предисловие призвано предохранить начатое произведение от заведомо чуждых читательских установок, являясь не чем иным, как авторским признанием в рефлексии.

Особенно познавательна в этом отношении трилогия “Христос и Антихрист”: в предисловии к ней автор решительно ограждает себя от читателя, пожелавшего обнаружить в его произведении религиозную проповедь или философскую доктрину. “...Я не проповедаю и не философствую”, - предупреждает он, после чего признается: “...я только описываю свои последовательные внутренние переживания...” [3, с. 5].

После того, как признание в рефлексии состоялось, происходит вполне сознательное со стороны пишущего допущение к “почке, где дремлет форма” [4, с. 11], для того, чтобы ее дальнейшее развертывание происходило под знаком всецелого доверия к пожелавшему принять условия рефлексивной “игры”.

Наиважнейшим актом авторского доверия становится обращение читателя к той самой сверхзадаче, которая стала и поводом, и стимулом для написания произведения. Так, в предисловии к “Христу и Антихристу” эта сверхзадача ставится перед читателем в форме побуждения к разрешению вопросов, чем является христианство для современного человечества и что такое истина. В предисловии к “Симфонии 2-й драматической” А.Белого такого же рода сверхзадача принимает совершенно иные, хотя и менее масштабные очертания. Предел совместных творческих возможностей автора и читателя помыслен здесь как явленное в слове музыкальное произведение, обретение лада, должного связать все и вся в разорванном и наполненном несоответствиями мире.

Готовность включиться в решение авторской сверхзадачи сама по себе уже является эстетически ответственным поступком, поскольку читатель исчерпывающе предупрежден автором об “издержках” сотворчества в ситуации рефлексии. “Может быть, кто-либо вместе со мною пожелает искать истины, – заявляет автор в предисловии-экспозиции в “Христу и Антихристу”. – Если да, то пусть идет рядом по тем же извилистым, иногда темным и страшным путям, делит со мною иногда почти безысходную муку тех противоречий, которые я переживал. Читатель равен мне во всем; если я вышел из них – выйдет и он” [3, с. 6].

С одной стороны, в ситуации рефлексии автору оказывается жизненно необходим “пишущий читатель”, собрат по перу, способный в полной мере почувствовать себя автором, приобщившись к эстетической деятельности поледнего. Адресату, наделенному пи-

сательскими интенциями, уместно показать свои черновики, и он, безусловно, ими заинтересуется. И ситуация, когда обо всем ранее написанном говорится: “Не то, не то... Опять все не то...” [5, с. 287], – не покажется такого рода читателю патологической, поскольку, несомненно, пережита и понята им изнутри.

С другой стороны, вполне очевидна и установка рефлектирующего автора на читателя-аналитика, готового ради высшего синтеза раззять становящееся произведение, помыслив как нечто отдельное от себя. Предисловия Д.Мережковского и А.Белого включают вновь обретенного читателя в анализ еще не прочитанного произведения, изначально формируя предстоящее чтение как чтение аналитическое.

Читателю, прошедшему стадию рефлексивного предисловия в “Христе и Антихристе” Мережковского, уже никак не удастся избежать размышлений о соотношении организованности и органичности произведения, о судьбе целого, о противоречивости эстетической деятельности, ведь этими теоретическими размышлениями была насыщена его первая встреча с автором трилогии.

Таким же образом в предисловии к “Симфонии 2-й драматической” рефлектирующий автор сознательно направляет усилия на то, чтобы аналитически озадачить обретаемого читателя. Он не только предупреждает об “исключительности формы настоящего произведения”, не только излагает условия его адекватного прочтения (прочтения вслух), но и настаивает на необходимости разделения своей вещи “на части, частей на отрывки и отрывков на стихи” [5, с. 261]. По мере же чтения симфонии мы убеждаемся, что такого рода членение соблюдается автором крайне не пунктуально и указанная в предисловии “необходимость разделения” становится скорее необходимостью для читателя, который вряд ли сможет избавиться от заданной ему аналитической установки.

В онтологии рефлексивного произведения такие понятия, как “целое”, “читатель”, “подлинность переживаний” (“Христос и Антихрист”) или “ряд настроений”, “лад”, “деление на части” (“Симфония 2-я, драматическая”) оказываются вполне актуальными для действительности эстетически ответственного героя. И в сознании рефлектирующего автора, и в реальности “пишущего героя”, который живет по внутренним законам эстетической деятельности ав-

тора-творца, материал литературный занимает не меньшее место, чем материал жизненный. Специфика рефлексивной ситуации и заключается в том, что эстетические и литературные категории оказываются в ней категориями жизненными, не позволяя автору ни на минуту позабыть о том, что он – автор, герою – о том, что он – герой, и читателю – о том, что он читатель.

Между тем “разнодействительность” жизненного и литературного материала, безусловно, является онтологически закономерной и закрепленной. Поэтому всегда велика опасность того, что преодоление этой разнодействительности окажется искусственным разрешением естественного противоречия.

И те невероятные усилия, которые автор и читатель прилагают для преодоления жизненнолитературной разнонаправленности, как нельзя лучше свидетельствуют об ущербности жизни и кризисном состоянии литературы. Чем настойчивее попытки изживания “двуликого Януса”, тем явственнее становится ощущение, что “это скетинг-ринг, а не жизнь” [6, с. 389], и что “мы живем в великом окончании литературы” [6, с. 393].

Чрезмерная же настойчивость в утверждении того, что “нужна вовсе не “великая литература, а великая, прекрасная и полезная жизнь” (“Опавшие листья”), неизменно рождает небрежение к жизни изображенной, а это и есть главный симптом “великого окончания литературы”.

Русская рефлексивная проза начала 20 века, переживающая разложение жизни и угасание литературы, со всей отчетливостью выявила возможную перспективу их общего (несомненно общего!) конца: “Смерть – конец. Параллельные линии сошлись. Ну, уткнулись друг в друга, и ничего дальше. Ни “самих законов геометрии”” [6, с.390], (“Опавшие листья”). “Жизнь как она есть”, будь то даже “великая, прекрасная и полезная жизнь”, неизбежно превратится в обреченный на смерть “скетинг-ринг”, как только сосредоточится на своем непосредственном самоосуществлении и утратит потребность в созерцании и осмыслении себя как “другой” жизни посредством литературы. Дабы этого не произошло, поддавшиеся аналитическому соблазну автор и читатель должны суметь остановиться у последней черты, за которой простирается “дурная бесконечность саморефлекса”, – остановиться для того, чтобы продолжить совместное творчество.

По сути, ожидание такого эстетического волеизъявления со стороны читателя заложено в каждое из исследуемых нами рефлексивных произведений. На множество отдельных рассказов расщеплено целое горьковского цикла “По Руси”, тяготеющее в своей первооснове к большой эпической форме. В виде разрозненных “опавших листьев”, оторвавшихся от единого художественного дерева, предстает рефлексивная проза В.Розанова. У А.Белого большое симфоническое целое вместо того, чтобы явить традиционную последовательность экспозиций разработки, репризы и коды, распадается на четыре отдельных симфонии, каждая из которых в свою очередь членится на части, отрывки, музыкальные фразы.

Собрать же распавшееся целое произведения, а значит, и разрешить грандиозную этическую задачу рефлектирующему автору не дано, как не дано объять и завершить собственное эстетическое бытие. Здесь пролегает онтологически обоснованный предел авторских возможностей и здесь же начинается сфера особой эстетической и этической активности читателя-сотворца.

Читатель наделяется тем избытком знания, видения, обладания, которые принципиально недоступны для охваченного рефлексией автора-творца. В исповедальной прозе В.Розанова таким избытком становятся бесчисленные пространственно-временные ориентиры в форме лаконичных ремарок к “листьям”-фрагментам: “лет восемь назад в саду”, “проводя Верочку в Лисино, вокзал”, “на Волково” и т.д.

Таким образом, автор сознательно предоставляет в распоряжение читателя-друга те самые трансгрессионные моменты, которые для него самого оказались в ситуации рефлексии отчасти утраченными или обесцененными. Эти-то моменты и дают читателю возможность “объять” и “завершить” эстетически ответственного героя-автобиографа наравне с другими героями рефлексивного произведения. В целом, со своего “незаместимого места в бытии” читателю дано увидеть и понять эстетически ответственного героя, будь то автобиограф у Розанова, проходящий у Горького или создатель симфонии у Белого, как “другого” среди “других”.

Вместе с тем в ходе прочтения рефлексивного произведения обнаруживается вся сложность и напряженность сотворчества в ситуации авторского кризиса. Так же, как и автор-творец, читатель рефлексивного произведения вынужден преодолевать

постоянный хаос “случайных личин, фальшивых жестов, неожиданных поступков”. Этот хаос вторгается в читательское восприятие посредством черновика, который рефлектирующий автор не может и не желает упрятывать в “готовый художественный продукт”.

Особенность рефлексивного произведения заключается в том, что хроника “зачеркиваний, колебаний, возвращений” “врастает” в его становящееся целое, образуя стилевую реальность. Это могут быть рефлексивные замечания по поводу только что написанного (“Опавшие листья”), стенограмма создания произведения, вплоть до словесно оформленных “зачеркиваний” (“Симфония 2-я, драматическая”). В цикл “По Руси” черновик входит в форме хроники становления эстетически-нравственной позиции, воплощенной в житнетворческом поведении героя-проходящего. Черновиковое сознание, внедренное в становящееся романное целое “Воскресших богов Леонардо да Винчи”, обнаруживает авторские метания между героями, повествовательными позициями, сюжетными линиями в поисках устойчивой позиции внаходимости. Роман запечатлевает всю сложность обретения автором своего “незаместимого места в бытии” и подлинной творческой установки в ситуации, когда главный интерес для него составляет история его собственных “последовательных внутренних переживаний”.

Такая “экспансия” со стороны “события рассказывания” неизбежно оборачивается повышенным вниманием автора к единственному в своем роде эстетически ответственному герою и к собственной эстетической деятельности. При этом существенно убывает интерес к “другим”, не наделенным авторскими интенциями героям и к “другой” жизни, лежащей за пределами непосредственного творческого бытия.

Время для наивысшей эстетической ответственности читателя наступает в тот момент, когда автор вынужден признаться в эстетической нецелесообразности уже созданной (и прочитанной) части рефлексивного произведения. Это признание осуществляется посредством “пишущего” героя, суть же его может быть сведена к лаконичному свидетельству из “Симфонии 2-й драматической”: “Опять все оборвалось с порванными струнами”.

Источник же саморазвития художественного целого появляется в рефлексивном произведении именно тогда, когда в почти безвыходной для автора ситуации читатель делает выбор в пользу сотворчества, беря за себя ответственность и за целое героя, и за стиливое единство.

В процессе своего восхождения к единству произведения читатель-сотворец “залечивает раны”, которые неизбежно наносит становящемуся целому авторская рефлексия. Возможности такого залечивания кроются в глубинной природе читательского восприятия, устойчивой к самым неожиданным поворотам авторской деятельности. Прежде всего, речь идет о принципиальной невозможности “черновика” читательского восприятия. Прочтение способно усложняться, обогащаться новыми впечатлениями, становиться более или менее адекватным авторскому замыслу, но оно не может “вычеркнуть” ранее прочитанное – последнее навсегда останется свершившимся познавательным актом.

Какой бы плодотворной ни была совместная деятельность автора и читателя, ни один из них не может всецело заменить другого, полностью взяв на себя его извечные функции – здесь рефлексивное произведение неизбежно вступает в противоречие с онтологически обоснованным “распределением ролей”. И если бы участники рефлексивного события не остановились у “запретной черты”, их совместная эстетическая деятельность неизбежно превратилась бы в сверх-эстетический поступок, в результате которого, несомненно, проигрывает искусство и вряд ли приобретает жизнь. Таким образом, рефлексивное произведение всегда содержит в себе колоссальный порыв к завершению и всегда остается в преддверии этого завершения.

Будучи глубоко укорененной в русской культуре начала XX века, противопоставившей “ущербному бытию” и “неродственному строю жизни” идею “религиозной эпохи творчества”, рефлексивная проза утверждала самоценность эстетической деятельности автора и читателя в их совместном противостоянии “кризису авторства” и “великому окончанию литературы”. Однако при всей напряженности сотворческих усилий кризис авторства в рефлексивных произведениях всегда еще не преодолен, так же, как всегда еще не предотвращена возможность “великого окончания литературы”. Эстетизации подлежит незавер-

шившийся процесс этого преодоления-предотвращения, что открывает перспективу для масштабного коллективного сотворчества, приобщения к богочеловеческому “общему делу”.

Авторская рефлексия и связанная с ней еще-незавершенность есть форма выявления уже распавшейся и еще не восстановленной целостности мира, как никогда зависимой от коллективного волеизъявления обособленных индивидов. Именно такого волеизъявления требует эстетически-нравственная сверхзадача, поставленная в каждом из исследуемых нами рефлексивных произведений. Ее разрешение всегда остается перспективой общения рефлектирующего автора со многими другими “я”, в каждом из которых сокрыт “свой”, архитектурно осведомленный и эстетически ответственный читатель.

Цитированная литература

1. Медведева-Гнатко В.В. Модернистский и классический пути осуществления авторской рефлексии // А.С.Пушкин: филологические и культурологические проблемы изучения. – Донецк, 1998.
2. Гиршман М.М. Литературное произведение. Теория и практика анализа. – М., 1991.
3. Мережковский Д.С. Христос и Антихрист. Трилогия. Т.1. – М., 1989.
4. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1975.
5. Белый А. Соч. в 2 т. – М., 1990. – Т.1.
6. Розанов В.В. Сумерки просвещения. – М., 1990.

Подготовка текстов и публикация А.В. Вчерашней.

*Статья надійшла до редакції 9.12.2005
Статья поступила в редакцию 9.12.2005*

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Автухович Т.Є. – доктор філологічних наук, професор Гродненського державного університету

Вчєрашня А.В. – аспірант ДонНУ

Гіришман М.М. – доктор філологічних наук, професор ДонНУ

Домащенко О.В. – кандидат філологічних наук, доцент ДонНУ

Єгоров І.В. – кандидат філологічних наук, доцент Гродненського державного університету

Зирянов О.В. – доктор філологічних наук, професор Уральського державного університету

Корабльов О.О. – доктор філологічних наук, доцент ДонНУ

Созіна О.К. – доктор філологічних наук, професор Уральського державного університету

Федоров В.В. – доктор філологічних наук, професор ДонНУ

Ярошенко Л.В. – кандидат філологічних наук, доцент Гродненського державного університету

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Автухович Т.Е. - доктор филологических наук, профессор Гродненского государственного университета

Вчерашняя А.В. – аспирант ДонНУ

Гиришман М.М. – доктор филологических наук, профессор ДонНУ

Домашенко А.В. – кандидат филологических наук, доцент ДонНУ

Егоров И.В. - кандидат филологических наук, доцент Гродненского государственного университета

Зырянов О.В. – доктор филологических наук, профессор Уральского государственного университета

Кораблев А.А. – доктор филологических наук, доцент ДонНУ

Созина Е.К. – доктор филологических наук, профессор Уральского государственного университета

Федоров В.В. – доктор филологических наук, профессор ДонНУ

Ярошенко Л.В. – кандидат филологических наук, доцент Гродненского государственного университета

ЗМІСТ

Від редакції		5
Федоров В.В. Автухович Т.Є.	Автор як суб'єкт творчого буття Риторичні проєкції авторського “я”	6 12
Домашенко О.В. Гіршман М.М.	Породжуюче лоно поезії Автор – рід – жанр – стиль: до проблеми родо-жанрової домі- нанти літературного твору в ін- дивідуально-авторську епоху	32 49
Зиранов О.В.	Категорія авторства і жанрово- модальні характеристики худо- жньої цілісності	60
Ярошенко Л.В.	Статус і буття автора в романі- міфі	76
Созіна О.К.	Категорія автора в постфіналіст- ську епоху	90
Єгоров І.В.	Автор і читач у “філологічному романі”	108
Корабльов О.О.	Автор як людина	110
<i>Дискусія:</i>	<i>“У пошуках автора”. Компози- ція О.О.Корабльова</i>	124
Медведева-Гнатко В.В.	Автор у ситуації рефлексії. <i>Пе- редмова та публікація А.В. Вче- рашньої</i>	175
Відомості про авторів		188

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции		5
Федоров В.В.	Автор как субъект творческого бытия	6
Автухович Т.Е.	Риторические проекции авторского “я”	12
Домашенко А.В.	Порождающее лоно поэзии	32
Гиршман М.М.	Автор – род – жанр – стиль: к проблеме родо-жанровой доминанты литературного произведения в индивидуально-авторскую эпоху	49
Зырянов О.В.	Категория авторства и жанрово-модальные характеристики художественной целостности	60
Ярошенко Л.В.	Статус и бытие автора в романе-мифе	76
Созина Е.К.	Категория автора в постфиналистскую эпоху	90
Егоров И.В.	Автор и читатель в “филологическом романе”	108
Кораблев А.А.	Автор как человек	110
<i>Дискуссия:</i>	<i>“В поисках автора”. Композиция А.А.Кораблева</i>	124
Медведева-Гнатко В.В.	Автор в ситуации рефлексии. <i>Предисловие и публикация А.В.Вчерашной</i>	175
Сведения об авторах		189

УДК 82.0

Літературознавчий збірник. – Вип. 25. Проблема автора: онтологія, типологія, діалог. – Донецьк: ДонНУ, 2006. – 192 с.

Збірник присвячений актуальним проблемам сучасного літературознавства.

Для наукових працівників, спеціалістів-філологів, аспірантів і студентів філологічних факультетів, викладачів-словесників.

Рецензенти:

Тюпа В.І., доктор філологічних наук, професор.

Миرونенко Л.А., доктор філологічних наук, професор;

Адреса редакції: 83055, м. Донецьк-55, вул. Університетська, 24,
Донецький національний університет, філологічний факультет.

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецький національний університет, 2006

Підписано до друку 19.04.2006 р. Формат 60х90/16. Папір типографський.
Офсетний друк. Умовн. друк. арк. 12. Тираж 300 прим. Замовлення №1162

Видавництво Донецького національного університету,
83055, м.Донецьк, вул. Університетська, 24
Надруковано: Центр інформаційних комп'ютерних технологій
Донецького національного університету,
83055, м.Донецьк, вул. Університетська, 24
Свідцтво про держреєстрацію:
серія ДК №1854 від 24.06.2004 р.