

Донецкий национальный университет

Сборник научных работ, основанный в 1999 г.

Литературоведческий сборник

Выпуск 28

*Донецкая филологическая школа:
итоги и перспективы*

Донецк, 2006

УДК 82.0

Донецкая филологическая школа: итоги и перспективы. Литературоведческий сборник. – Вып.28. – Донецк: ДонНУ, 2006 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;

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

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

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

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, доцент;

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 о государственной регистрации 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

10-12 ноября 2006 года в Донецком национальном университете состоялась международная научная конференция, посвященная 40-летию кафедры теории литературы и художественной культуры «Донецкая филологическая школа: итоги и перспективы».

В числе участников – коллеги из Украины (Донецка, Киева, Харькова, Днепропетровска, Одессы, Житомира, Ровно, Черкасс, Дрогобыча, Нежина, Горловки, Артемовска), России, Беларуси, Германии, США, Японии.

Проблематика конференции была предопределена вопросами, традиционными для донецких филологов: «Целостность литературного произведения», «Творческое бытие и природа поэтического слова», «Онтология – эстетика – поэтика: проблемы взаимосвязи», «Диалог и коммуникация», «Теория литературных родов и жанров», «Литературная традиция», «Теория стиля», «Проблемы стиховедения», «Ритмика стиха и прозы».

В «Литературоведческий сборник» №28 вошли тексты докладов, прозвучавших на пленарных заседаниях конференции, а также стенограмма дискуссии, сопровождавшей пленарные выступления.

Материалы секционных докладов будут опубликованы в выпусках №29-30.

ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ В СВЕТЕ ФИЛОСОФИИ И ФИЛОЛОГИИ ДИАЛОГА

Одним из важных событий второй половины XX-го и начала XXI-го веков, является, на мой взгляд, встреча развивающейся в это время теории литературного произведения и философии диалога. Этот процесс позволил философии диалога проявиться в качестве одного из возможных языков описания и осмысления специфики словесно-художественного произведения. Говоря о таком функционировании диалогических идей, я в первую очередь имею в виду доказавшее свою плодотворность персоналистски-онтологическое понимание диалога. Оно основано на утверждении онтологической первичности отношения-общения и разработано прежде всего в трудах М.Бубера, Ф.Розенцвейга, О.Розенштока-Хюсси и М.Бахтина, утверждавших, что «вначале было отношение» [1, с.25], что «первичен опыт взаимоотношений» [2, с.101], что «само бытие человека...есть глубочайшее общение» [3, с.312] и что «общение между смертными бессмертно» [4, с.61].

Суть этой концепции диалога заключается, во-первых, в радикальном противостоянии идее: «Бог мертв» и утверждению, что Абсолют, так же, как и безусловное и безотносительное первоединство всего и всех, существует. Во-вторых, проявиться это «всеединство» может только в общении многих. И наконец, в-третьих, только в таком первоначальном и всеобщем общении многих может осуществляться единственность каждого.

Таким образом, диалог представляет собой человеческое бытие-общение, в котором может происходить осуществление и осмысление единства – множественности – единственности человеческой жизни в первичной взаимосвязи, разделении и взаимодействии друг с другом этих трех характеристик. В таком понимании одновременно становится ясным и то, что не есть диалог. Во-первых, диалог противостоит любому отождествлению единства и единственности – основе монологизма. Во-вторых, диалог несовместим с какими бы то ни было двоичными альтернативами и ситуациям типа «третьего не дано» и особенно с

различными «магнитными ловушками», заставляющими выбирать: рабство или бунтарство, коллективизм или индивидуализм, национализм или ассимиляция и т.п. И тождество единства и единственности, и двоичная альтернатива не есть диалог, а диалог есть «живое триединство» единого – множественного – единственного, где единство предстаёт не иначе как общение многих и только в нем может проявиться единственность каждого. Но вместе с тем лишь причастность и участие единственной личности реализует общение многих и его глубинное единство не как одно целое, а как целостность, охватывающую и объединяющую множество разделенных целых в их общении друг с другом.

Для мыслителей, впервые выдвигающих диалог в центр человеческого бытия и сознания характерна, как писал, осмысляя и развивая эту традицию, Э.Левинас, «попытка обосновать человеческий опыт на встрече... Встреча Я-ТЫ происходит не в субъекте, а в сфере бытия... Человек не встречает, он есть встреча» [5, с.65-66]. Здесь одно из самых важных оснований обращенности философии диалога к теории литературного произведения: именно произведению художественной литературы оказывается наиболее доступной именно встреча: не только взаимосвязь, переход и взаимообращенность друг к другу действительности, которая осваивается мыслящим человеком, и его рождающейся мысли, но именно встреча субъектов бытия и сознания в их принципиальной неотождествимости. Событие смыслообразующего общения этих субъектов осуществляется в художественном слове, которое воплощает и выстраивает встречу как особого рода эстетическую реальность высказывания, именованная, называния впервые.

В свете диалогических идей ставится под сомнение возможность рассматривать художественное познание, осмысление жизни как отдельный, обособленный процесс, почти совсем не имеющий отношения к теории произведения, когда считается, что оно лишь содержит познавательный итог и выражает результаты сделанных открытий. Между тем познание потому и является художественным, что осуществляется не до и не вне, а лишь в самих актах художественного творчества и даже не просто в произведении, а именно и только произведением. Оно представляет собою двуединый процесс общения познания и творчества, проникновения в сущность жизни и созидания эстетической

реальности, где проявляется эта сущность. Проявляется не как готовое для трансляции содержание, а как создаваемая искусством красота общения, красота, объединяющая благо и истину, «действительность познания» и «действительность поступка» [6, с.289]. И, безусловно, художник творит не только для того, чтобы передать свои открытия другим: он сам действенно выявляет смысл изображаемого или, точнее, выстраивает и выявляет здесь и сейчас происходящий смыслообразующий процесс. И афористические формулировки такие как: «художник мыслит, созидая», «художник познает, творя» – скрывают в глубине своего содержания сложные и разноплановые внутрисубъектные и межсубъектные отношения.

Вообще становление искусства связано с осознанием его именно как особой творчески созидаемой реальности, отличной и от сакральности культа, и от эмпирики быта, и от рациональности понятия, и от конкретной чувственности жизненного явления, и от внешней предметности, и от внутреннего содержания человеческого сознания. Художественная реальность – это осуществляемый в произведении искусства мир связи, встречи, общения эстетического идеала и действительности, мир, который можно, «увидеть» и «осознать», только создавая его или по крайней мере участвуя в его создании. В искусстве утверждается, познаётся, вообще существует только то, что создаётся, осуществляется как художественное произведение, в границах которого заключается творческий процесс его создания и восприятия.

В связи со сказанным может быть прояснена важная разграничительная линия между искусством и религией, – тем более, что эта граница в последнее время часто становится предметом дискуссий. Обращусь к одному из таких дискуссионных примеров в кругу донецких филологов. Полемизируя с моей интерпретацией рассказа А.П.Чехова «Студент» и тезисом о формирующемся в нем символическом смысле, А.В. Домашенко пишет: «..символический смысл, который раскрывается в рассказе, будет понят глубже, если мы уясним, что он вовсе не формируется в рассказе, но представляет собой «первичную реальность» по отношению к изображаемому. Если автор начинает формировать этот высший смысл, он его обязательно искажает... А.П.Чехов не создаёт священно-символический смысл, он к нему апеллирует...» [7, с.21].

Я вполне согласен с тем, что Чехов не Бог и не создаёт высший священо-символический смысл «из ничего», но, по-моему едва ли столь же бесспорно то, что Чехов к этому смыслу просто «апеллирует». «Апеллируют» религиозная публицистика и религиозная беллетристика, которые являются только средствами выражения, утверждения или отрицания религиозного идеала. Чехов же – художник слова, он создаёт художественное произведение как формирование красоты, как эстетическое проявление первичной реальности и высшего смысла в словесной плоти. И если это не создание высшего смысла, так сказать, впервые, то, безусловно, его воссоздание, и, в частности, в данном случае, развитие, объединение смыслообразующей энергией его священного истока и секулярной, даже бытовой повседневности. Это, по словам Г.Гадамера, «мост через пропасть, разделяющий идеал и реальность» [8, с.69]. И одновременно, на мой взгляд, это формирование моста через пропасть, разделяющую не только христианина, иудея, мусульманина и буддиста, но и верующего в Бога и атеиста, а также деиста, теиста и пантеиста. Становление и осмысление специфики произведения искусства в свете диалогических идей в значительной мере связано с развитием и обострением подобных различий и со стремлением осуществить, сформировать в этих угрожающих человеческому бытию разрывах «всеоживляющую связь» (Гете).

Конечно, повторю ещё раз: поэт, писатель, вообще человек не Бог и не творит из ничего; снова вспоминая о том, что человек не встречает, он есть встреча, можно сказать, что поэт, автор художественного произведения есть встреча творящего и сотворенного. Бытие-общение творящего и сотворенного – одна из онтологических основ авторства как дела сугубо и принципиально человеческого, проясняющего возможности, пределы и масштабы человечности в «промежутке» между равно неплодотворными обожествлением авторской индивидуальности и её деонтологизацией. Одно из самых значимых проявлений такого общения – словесно-художественное творчество, творчество в языке, конечно, несводимое на индивидуально-личный опыт, но и невозможное без участия личности, без вменяемой личностной субъективности и её созидательных усилий. И если, например, в поэзии Ф.И.Тютчева в самом деле оживают очень древние смыслы,

то Тютчев к этому причастен именно как автор особого рода жизни этих смыслов, не первоначальный их творец, но создатель художественной реальности их бытия в поэтическом слове: в поэзии оживает и воспринимается только то, что создаётся произведением и как произведение. А его автор существует на границе создаваемой им художественной реальности, и, пользуясь бахтинской формулировкой, «действительного единства бытия – жизни» [6, с.21], к которому он и причастен и в котором он участвует.

В свете философии диалога именно в целостности словесно-художественного произведения наиболее явственно раскрываются такие связи универсальной всеобщности и уникальной индивидуальности, которые противостоят любым формам одностороннего возвышения и абсолютизации как любой общности, поглощающей индивидуальность, так и отдельно взятого индивида. Человечество и конкретная человеческая личность относятся друг к другу не как часть и целое, но как равноценные и равнозначные целые, – художественная целостность в идеале проявляет именно такую их взаимосвязь. Также в произведении как художественной целостности равно несомненными и равнодостоинными целыми являются человечество, народ и конкретная человеческая личность; не только между ними, но и в каждом из них актуальными оказываются отношения единства – множественности – единственности.

Особенно важной в теории произведения представляется взаимосвязь диалогического акцента на общение со столь же усиленным ударением на подлинную множественность, на разделение и дистанцирование. Диалог осуществляется именно и только на границах такой завершенной разделенности, в которой предстает бытие-общение, включающее в себя и зоны духовной непроницаемости.

Я думаю, многие помнят на первый взгляд очень смешную, а при более глубоком рассмотрении очень печальную шутку В. Маяковского:

Сказала лошадь, взглянув на верблюда:

«Какая ужасная лошадь-ублюдок!»

И сказал верблюд: «Да разве лошадь ты?

Ты ведь просто верблюд недоразвитый!»

И знал только Бог седебородый,
 Что это животные разной породы.

Неужели и в самом деле только Бог это знает, а человек не способен понять и принять подлинное различие многого и стремится превратить иное если не в тождественное себе, то по крайней мере в свое другое.

Диалогическая культура противостоит подобной «эгологии» и утверждает не только возможность, но и необходимость радикальной множественности, ее благо и даже потенциальное совершенство. Соответственно диалогизм в парадигме современной культуры соотносит классическую идею единства истины с одновременным утверждением не только возможности, но и жизненной необходимости множества истинных путей к истине в их диалогической взаимообращенности друг к другу. Взаимосвязи единства – множественности – единственности актуальны, в частности, при анализе отношений литературного произведения и его интерпретаций.

В развитии философии диалога проясняются не только позитивные характеристики, но и проблемы усложняющихся отношений художественного произведения и действительности. В частности. Э.Левинас вполне определенно говорил о том, что особая художественная реальность произведения искусства порождает угрозу его полного обособления, отделения от мира, исключения из коренной для человеческого бытия диалогической ситуации. В противостоянии этой угрозе Э.Левинас выдвигает на первый план время, язык и субъективность и в особенности «отделение субъекта», что означает «способность к разрыву, отвержение нейтральных и безликих начал» и в числе прочего «отказ от колдовских резервов искусства» и безответственности идолопоклонства. В противостоянии безличному и анонимному бытию, пишет он, «свет и смысл обретаются на пути, ведущем от существования к существующему и от существующего к Другому» [9, с.575].

В поэтическом произведении, по Э.Левинасу, реализуется «какой-то иной способ существования, не уместящийся в границы бытия и небытия» или «несбыточная возможность существования – иного, чем бытие» [10, с.354]. Центром произведения как личного, духовного поступка становится «вопрошание Другого, поиск

Другого. Поиск, посвящающий стихотворение другому: песнь, поднимающаяся до самоотдачи, до вручения-себя-другому, до самой смыслоносности смысла. Смысла, который древнее онтологии, древнее мышления о бытии и всего, что могут предположить знание и желание, философия и либидо» [10, с.354].

Поддерживая, на мой взгляд, очень плодотворные суждения В.А.Малахова о постонтологии и постонтологическом дискурсе [11, с.51-58, 59-108], я хотел бы в порядке самой предварительной постановки вопроса сказать о перспективности аналогичной разработки постонтологической эстетики и поэтики, которые видят в произведении не столько прорыв к Бытию вообще, сколько событийную реальность личного человеческого мгновения, событие персональной обращенности, если не именованная, то прикосновения к Другому – осуществления духовной связи с ним. Не раскрытие непотаённости Бытия, а отношение с бытующим и может выявить в свете этого направления диалогических идей поэтическое произведение – существование иное, чем бытие, иное, чем небытие, когда становится событием вменяемая человеческая субъективность в общении одного с другим.

Возвращаясь к началу доклада, я хотел бы сказать, что встреча литературного произведения с философией и филологией диалога продолжается. Продолжается и раскрывает в этом процессе ещё не исчерпанный потенциал и новые перспективы раскрытия специфики произведения как эстетической явленности-отношения, которое было вначале. Литературное произведение «выводит» отношения единства – множественности – единственности человеческой жизни и человеческой личности в сферу эстетической очевидности, являющейся в слове.

Цитированная литература

1. Бубер М. Я и Ты. – М., 1992.
2. Розенцвейг Ф. Новое мышление // Махлин В. Я и Другой (истоки философии диалога XX века): Материалы к спецкурсу. – СПб., 1995.
3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
4. Пастернак Б. Доктор Живаго / Библиотека всемирной литературы. – М., 2005.

5. Levinas E. Martin Buber and the Theory of Knowledge // Levinas Reader. – Oxford, 1989.
6. Бахтин М.М. Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Собрание сочинений. – Т.1. – М., 2003.
7. Домашенко А.В. Гете, Пушкин, Чехов и эстетическое завершение // Литературоведческий сборник. Вып.14. – Донецк, 2003.
8. Гадамер Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991.
9. Левинас Э. Избранное: Трудная свобода. – М., 2004.
10. Левинас Э. Избранное: Тотальность и бесконечное. – М.: Спб., 2000.
11. Малахов В.А. Постонтология или как возможна ныне философия духа. Этос философии // Малахов В.А. Уязвимость любви. – К., 2005.

Анотація

У доповіді розглядається як одна з важливих подій в історії гуманітарного знання другої половини ХХ-го століття і початку ХХІ століття зустріч теорії літературного твору з філософією та філологією діалогу. У світлі діалогічних ідей розкривається специфіка словесно-художнього твору як естетичної явленості буття-спілкування, єдності – множинності – одиничності людського життя та особистості.

Annotation

The paper deals with the encounter of the theory of the literary work with the philosophy and the philology of dialogue as one of the main events in the history of humanitarian knowledge. The peculiar nature of the work of verbal as an aesthetic manifestation of being-communication, of unity – plurality – oneness of human life and personality is analyzed in light of dialogical ideas.

Стаття надійшла до редакції 14.12.2006
Статья поступила в редакцию 14.12.2006

О «ДВОЙНОМ БЫТИИ» ЦЕЛОСТНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Начну с очевидного. Восприятие произведения различает в нем две умозрительные ипостаси, миметизирующие «единство» и «множественность» мира, о которых А.Уйатхед писал: «Оно [понятие о двух аспектах вселенной – Б.И.] включает фактор единства, предполагающего в своей сущности связь вещей, единство цели и обладания. Это изначальное единство указывает на само понятие значимости. Есть равный ему по фундаментальности фактор во вселенной – множественность. Имеется много актуальностей – каждая со своим собственным опытом и индивидуальной способностью обладания, – но при этом нуждающихся друг в друге. Любое описание единства потребует многих актуальностей, а любое описание многого потребует понятия единства, из которого мы извлекаем значимость и цель» [1, с.378]. Наличие этих ипостасей обуславливает и две тенденции в поведении практикующего сознания, при мысленном их упрощении: «центростремительную» – от «периферии», от «абсолютно внешнего» (Ж.Делез и Ф.Гваттари) к «центру», к эйдосу, и обратную, «центробежную». Две эти взаимосвязанные процедуры неизбежны и обязательны для предварительной верификации целостности художественного произведения. Но в этом «маятниковом» движении можно предвидеть гносеологическую обреченность и самого произведения, и его соучастника. Вначале о произведении. Интенциональная активность субъекта восприятия даже при наличии в нем методологической веры в целостность произведения и соблюдении им соответствующих методических заповедей чревата, с одной стороны, атомизацией, дроблением «множества», чревата «дурной бесконечностью» (Гегель) внутренней материи произведения, а с другой стороны, предельной редукцией, сведением «единства» к формулируемой идее произведения. И чтобы разрешить антиномию двух описанных тенденций, необходима экстериоризация рецептивного сознания, необходимо интеллектуальное усилие по

выходу из самого произведения, гносеологическое овнешнение его. В этой коллизии перехода возникает проблема границы произведения и, следовательно, выбора: либо признать произведение «вещью в себе», самодостаточным художественным текстом, который к тому же соотносится с реальной действительностью, по мнению Р.Барта, «только через коннотацию, а не через денотацию» [2, с.283], либо «вещью для нас», «произведением без берегов». Сознательно избегая так называемого диалектического снятия противоположностей, заметим, что первый вариант выбора как раз и обрекает литературоведа на гносеологический «маятник», и обозначим последствия второго варианта выбора, который можно сформулировать проблемой: произведение и среда. Вынося за скобки профанную историю прагматического востребования произведения, включая его облагороженное цитирование, остановимся на традиционном решении этой проблемы историей литературы. Оно известно.

Произведение, ставшее событием практической истории литературы, по мере своего возрастного старения и в зависимости от присвоенных ему таксономических званий, благодаря мнемонизированной историографией литературы актуальности, обретает почетный статус «литературного памятника», тем самым получая прописку в уже «обездвиженном, по выражению Г.Башляра, времени». Есть, конечно же, и иные, более продуктивные решения этой проблемы, обеспечивающие пролонгированную актуальность произведения и обеспечиваемые историей его восприятия и функционирования, введением его в культурную диалогосферу и т.д. Однако все эти решения сходны в одном: произведение обогащается приращением всевозможных контекстов и предикатов в границах «герменевтического круга» (Г.Гадамер), но остается неспособным к метаморфозе. Но и об этом позже. Вначале о заложенной в самом произведении атрибутивной возможности преодоления обоих метафизических вариантов, т.е. о его целостности, которая устойчиво связывается с категориями метода, жанра и стиля.

Метод как генетически обусловленный мифом способ воспроизведения всеобщих связей во всех своих ипостасях – родовой, исторической, субъектной («цеховой» и авторской) – характеризуется относительностью, соответствующей

постмифологическому художественному сознанию. Остановимся на авторском модусе репродукции всеединства, который ближе нашей проблематике.

Относительность авторского метода проявляется в следующем. Во-первых, в самом акте выбора предмета рефлексии, которому следует придавать событийное значение, поскольку он не случайность, но реализованная авторская установка, обусловленная мирообразом и представляющая собой экстравертную фазу метода. Относительность же выбора заключается не только в самом предмете рефлексии, ставшем эксплицитным символом авторского сознания, но и в том, что осталось не востребованным, что, как аристотелевская материя-возможность, пребывает в состоянии онтологического покоя и субстанциальной неразличимости. В «первом приближении» метод и можно определить в границах этого выбора.

Относительный характер метода проявляется, во-вторых, в символизации предмета рефлексии. Будучи извлеченным из привычного множества и контекста и вовлеченным в субъектное сознание, он оказывается в силовом поле всеобщих связей авторского мирообраза, и в этом новом, инаковом континууме обретает иное содержание и иной смысл. Интровертное рефлексирование предмета предполагает обогащение его новыми отношениями и контекстами, которые в сравнении с его прошлым существованием представляются случайными и непредсказуемыми, но в реальности авторского сознания с его собственными детерминантами — вероятностными, натурализованными и сопереживаемыми. Однако в иных условиях, в горизонте иных авторских сознаний предмет мог бы приобрести и другие параметры и свойства. Литературоведческое сравнение предмета с его «прототипом» выявляет степень и характер происшедшей метаморфозы, т.е. содержание метода, а с его вариативными двойниками — относительность метода, его специфичность. [Для умозрительного удобства можно подсказать образ раковины в мировой поэзии XX века: «Раковина» Р.Дарио (Никарагуа), «Морская раковина» Д.Пагиса (Израиль), «Раковина» Д.Стивенса (Ирландия), «Раковина» О.Мандельштама, «Раковина» В.Шаламова, «Волны бегут, белый песок лаская...» Н.Матвеевой и т.д.].

Теперь о жанре. Возникший в ситуации парадигматического перехода от мифологического сознания к рефлексивному и

принявший от архаического ритуала ответственность за традиционализацию человеческой жизни, жанр сохраняет это свое генетически обусловленное предназначение и в онтогенезе произведения. Его сверхзадача как «способа видения и понимания действительности» [3, с.420] заключается в соотнесении предмета рефлексии с общей, «роевой» жизнью мирового или национального коллектива для проявки и культивации в нем профильного, родового, узнаваемого, тем самым как бы приуготовляя его для возврата самой действительности, но уже в типологизированном виде. Это преобразование предмета в жанровое событие также носит относительный характер, поскольку связано с соответствующим выбором конкретной жанровой формы существования предмета, исключаящим, но актуализируемым иные как его вариативные возможности. Если говорить о классическом периоде жизни жанра, периоде «рефлексивного традиционализма» (С.Аверинцев), то эти возможности регламентировались жанровой системой. Неклассический же, постклассицистический период с его практической модернизацией жанра и установкой на жанровый синтез, призванный заменить жанровую систему, а тем более постмодернизм с его игровой манипуляцией классическими формами, выработал особые отношения к самому жанровому выбору. Можно, не используя потенциал ни одной из известных жанровых матриц, сохранить параболическую причастность жанровой традиции, а именно, продемонстрировать авторские возможности жанровой памяти, например, в жанровой аллюзии или жанровом пастисше. Но в любом случае, даже если автор соблюдает нейтралитет к жанровой традиции и вполне обходится методом и стилем для авторизированного существования рефлектируемого предмета, литературовед в предлагаемых обстоятельствах целостного анализа произведения обязан произвести тотальную мнемоническую актуализацию всей литературной геносферы для осознания этого факта, для осознания непосредственной (классической) или опосредованной (неклассической) относительности жанрового выбора.

И, наконец, о стиле. Литературоведческие определения стиля, основанные на понимании его как способа осуществления выразительного единства произведения, избегают, как правило, такой его атрибуции, как относительность. Основная функция

стиля исчерпывается его центростремительными усилиями по обеспечению этого единства. Но при стилистическом анализе произведения литературоведу следует учитывать и центробежный вектор, ориентированный на выход в сферу иных возможностей стилевой сублимации рефлектируемого предмета, в сферу латентного языка. Только при таких условиях становится понятной третья авторская задача – трансформация этого предмета в языковое событие (не факт). Для ее решения необходимо актуализировать все бытие языка и найти собственный модус языковой экспликации предмета, концептуализированного методом и жанром. В этом плане тютчевское «мысль изреченная есть ложь» не столько о невозможности энтелехийного воплощения мысли в слове, не столько о «ртутной» сущности поэтического первотолчка, поддающейся случайной вербализации, но о том, что всякое высказывание – только одна из оналиченных версий всеобщего семантического молчания.

Таким образом, произведение оказывается открытым не только в современную историю, в том числе, и литературную. Оно актуализирует и виртуальные контексты всеобщих связей – онтологический, традиционный и языковой. Поэтому произведение позволительно мыслить как событийное сгущение всеобщих связей, сами эти связи – как рассеянные и нереализованные возможности бесконечного самоосуществления и самоварьирования произведения в его множественных текстовых вариациях. А литературоведу следует исходить из того, что каждый элемент произведения является и вероятностным, предсказуемым в контексте художественного целого как события, и вероятным, допустимым в контексте всеобщих связей.

Знание о такой относительности как самого произведения, так и его структурных компонентов подтверждается литературным и внелитературным опытом. Имеются в виду, прежде всего, примеры избирательной текстуализации виртуальных возможностей в сюжетном пасьянсе фабульных событий, в композиционном полифонизме (подача, например, одного события с разных субъектных точек зрения в Евангелии, «Шуме и ярости» У.Фолкнера, «Коллекционере» Дж.Фаулза, «Хазарском словаре» М.Павича и др.), в нанизывании метафорических предикатов в сравнении, например,

Разве что блеснет звезда
Светлячком, осколком льда,
Острым лезвием секиры
Над безмолвием пруда.

(И.Одоевцева).

Широкая аргументация относительности произведения и легитимизации авторского выбора как фактора осуществления целостности художественного произведения предполагает и практику черновиков и домысливания сюжетных историй, как, например, предложенного И.Анненским в статье «Искусство мысли. Достоевский в художественной идеологии» [4, с.180-198] будущего героев «Преступления и наказания», но с аристотелевской вероятностью заложенного в «потенциале восприятия» (Д.Шленштедт) романа Ф.Достоевского.

Особого подчеркивания в этом плане заслуживает экзистенциальная мотивация произведения. Так, М.Кундера в «Невыносимой легкости бытия» пишет: «Героем моего романа – мои собственные возможности, которым не дано было осуществиться». [5, с.98]. Признание чешского писателя хорошо вписывается в антропософское суждение П.Валери: «То, что в человеке наиболее истинно, то, в чем он больше всего является Самим Собой, есть его *возможное* – которое его история вскрывает лишь выборочно. То, что с ним происходит, может не выявить в нем того, чего он сам о себе не знает. Медь не издает без удара своего основного – неповторимого – звука» [6, с.88].

Но сформулируем некоторые следствия релятивистского понимания целостности художественного произведения.

Первое. Намечается еще одно, с нашей точки зрения, продуктивное разрешение известной проблемы соотношения понятий «произведение» и «литература», обстоятельно изложенной М.Науманом в его статье «Литературное произведение и история литературы» [7, с.185-202], поскольку произведение в контексте всеобщих связей освобождается от акциденции текста и, по сути, опосредованно, через эти же всеобщие связи, соотносится со всем «множеством» литературного процесса, развиваемого, опять же, в контексте всеобщих связей, скорее по алгоритму ризомы Ж. Делеза и Ф.Гаттари.

Второе. В едином пространстве всеобщих связей по-иному осмысливается и интертекстуальный опыт литературы, в частности, компетенция литературоведческой компаративистики. Обнаруживая относительное сходство сопоставляемых артефактов, сравнительный метод не может обходиться позитивистской констатацией и комментарием этого сходства, но обязан учитывать, что каждый из них в той или иной мере актуализирует (в выраженном или невыраженном виде) виртуальный контекст другого, создавая тем самым прецедент перманентной и тотальной «транскультурации» (Ненси Мореджон). Именно благодаря такой установке компаративистика приобретает тактическую способность к вероятностному моделированию будущих произведений и тем самым закладывает основы прогностической поэтики, литературной футурологии.

Третье следствие, выводимое из рецептивной относительности произведения. Если метод, жанр и стиль являются основными категориями – соответственно – онтологической, исторической и феноменологической поэтики целостности литературного произведения, то такой категорией прагматической, рецептивной поэтики является субъект восприятия. Его предварительная относительность, его разноликость обусловлена тем, что само произведение предполагает три процедуры своего обмысливания: изнутри объекта, на границе объекта (между выраженным и невыраженным в нем) и вне объекта как его дистанцированное рефлексирование. Первая процедура обеспечивает целостный анализ произведения, вторая – анализ его целостности, третья же – целостность субъекта восприятия.

Теория целостности не желает явной дискриминации реципиента, как это было в ортодоксальном структурализме с его установкой на безотносительность текста, превращенного по сути в некое изделие без «личного клейма» автора и читателя, изделие, функционирующее в каком-то деперсонализированном пространстве производства – потребления. Роль профессионального читателя не сводится к анонимному исполнению авторской партитуры, т.к. без учета личностного транскрибирования текста жизненный цикл последнего остается незавершенным, ибо только «истолковывая чужое в своих понятиях, в своем горизонте и тем самым по новому демонстрируя его значимость», «герменевтически проясненное

сознание» [8, с.71] сможет насытить текст своими экзистенциальными проблемами, а значит, придать ему телеологическую завершенность. Поэтому задача представляется двуделиной: не только вживание в текст, но и вживание текста в сознание. В этой ситуации очевидна принципиальная переакцентовка в отношениях между ними. При аналитическом вживании в текст с целью верификации его целостности происходит неизбежное и бесконечное («без берегов») расширение его внутренней реальности, о чем уже мы предупреждали. При этом воспринимающее сознание отчуждается от себя, становится аморфным и оказывается не способным охватить свое содержание единым актом понимания, т.е. не способным к саморефлексии, потому что литературовед ощущает себя дублером мастера. При вживлении же текста в сознание, наоборот, целостно обнимаемый текст «миниатюризируется», как в перевернутом бинокле, становясь одной из реалий сознания, при этом содержание последнего расширяется, достигает «собственных размеров» (М.Цветаева) и становится способным к формообразованию, к слову. Этот акт достраивает литературоведа как экзистенциальную личность, выявляя и реализуя в нем скрытый «горизонт ожидания» (Г.Яусс).

Вторая же процедура, призванная обозначить границы между выраженным и невыраженным в произведении и в связи с этим актуализировать всеобщие связи, размыкает самодостаточную целостность произведения, тем самым придавая ей событийное значение, и позволяет литературоведу осознать себя онтологическим, родовым и языковым существом, осознать себя причастным мировому единству, а значит преодолеть свое «цеховое» одиночество.

Таким образом, литературовед обеспечивает в релятивистском партнерстве с произведением и ему, и себе возможность самого перспективного из всех превращений – возможность метаморфозы. И в этом плане вполне приемлемым пуантом для завершения своей реплики «в общем хоре» (Ф.Тютчев) адептов теории целостности литературного произведения может стать перефразированный афоризм Ф.Ницше: литературовед есть нечто, что должно превозмочь.

Цитированная литература

1. Уайтхед А.Н. Избранные работы по философии. – М., 1990.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1989.
3. Медведев П.Н. Проблема жанра // Из истории советской эстетической мысли 1917-1932: Сб. материалов. – М., 1980.
4. Анненский И. Книги отражений. – М., 1979.
5. Кундера М. Невыносимая легкость бытия // Иностранная литература, 1992. – №5.
6. Валери П. Об искусстве. – М., 1976.
7. Науман М. Литературное произведение и история литературы: Сборник избранных работ. – М., 1984.
8. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991.

Анотація

В статті викладені версія та наслідки рецептивного обґрунтування відносності літературного твору у трьох іпостасях авторської відповідальності за здійснення його художньої цілісності – методі, жанрі та стилі.

Annotation

This article in three aspects of author's responsibility for the realisation of the integrity of a literary work (these aspects are: the method, the genre and the style) tells about of a version and consequences of receptive basis et relativity of the literary work.

Стаття надійшла до редакції 10.11.2006
Статья поступила в редакцию 10.11.2006

МЕТАФИЗИЧЕСКИЕ И КУЛЬТУРНЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ПОНЯТИЯ О ЦЕЛОСТНОСТИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Нижеизложенное – не столько исследование, сколько размышления, так как речь пойдет о фактах более-менее известных. Это – попытка сместить, возможно, угол зрения по отношению к ним. На эти размышления меня натолкнул Орасио Оливейра, герой романа Хулио Кортасара «Игра в классики». Его слова могут послужить своего рода эпиграфом:

«Проблема состояла в том, чтобы понять собственную целостность, даже не будучи героем, не будучи святым, преступником, чемпионом по боксу, знаменитостью или духовным наставником. Понять целостность во всей ее многогранности, в то время как эта целостность еще подобна закручивающемуся вихрю, а не осевшему, остывшему, спитому мате...

Вопрос насчет целостности возник, когда ему показалось, что очень легко угодить в самую скверную западню».

Утверждение понятия о художественном произведении как живой, гармонической целостности принято связывать с литературной теорией романтизма, в частности, немецкого [1, с.23]. Однако немецкий романтизм в этом, как и в значительной части своих эстетических и теоретико-литературных идей, выступает продолжателем мыслителей английского предромантизма, позднего Просвещения, движения «Бури и натиска», которые развивали идеи органической эстетики. Понятию целостности принадлежит в этой эстетике одно из важных мест, но не главное. Оно обычно выступает в связке с другими. Конкретнее, оно является, так сказать, понятием поддержки в становлении важнейшей для органической эстетики концепции гения. В свою очередь эмпирическим материалом для разработки последней по большей части служит творчество Шекспира или сочинения античных авторов. Основные вехи в этом теоретико-литературном сюжете следующие (названия нередко говорят сами за себя): Эдвард Юнг «Об оригинальном творчестве» (1758), Вуд «Опыт об

оригинальном гении и сочинениях Гомера» (1768), Герстенберг «Опыт о произведениях Шекспира и его гении», переводы шекспировских произведений Виланда, Гаман «Крестовые походы филолога» (1762), многочисленные труды Гердера, наконец, Кант «Критика способности суждения» (1761).

Показательное место в этом ряду занимает статья И.Г.Гердера «Шекспир» (1771), которую я избрал для более пристального рассмотрения. Гердеровский текст полемически направлен против театра французского классицизма. Он одним из первых бросает французам обвинение в неправильном понимании греческой трагедии и положений аристотелевской поэтики. Греческая трагедия – правила, возведенные классицизмом в норму. Но для греков «искусственный характер их правил не был искусством – был самой природой! Единство фабулы было единством действия, совершавшегося перед глазами зрителей, действия, которое и не могло быть иначе, как единым, по условиям своего времени, страны, религии и нравов» [2, с.5]. То же самое Гердер говорит и о единстве места и времени. Искусство же заключалось в том, чтобы создать «из единого множество, чудесный лабиринт сцен» [2, с.6]. Французский театр – «совершенный манекен греческого театра» [2, с.7], «драматические фикции, которые повсюду за пределами театра показались бы глупцами» [2, с.8]. Подлинная же цель театра, согласно Аристотелю, – «стремление вызвать известное *потрясение* сердца, волнение души и в известной степени и в известном смысле, короче говоря, создать *особого рода иллюзию*» [2, с.9].

Если какой-либо народ предпочтет «создать собственную драму», то сделает это «по возможности, согласно своей истории, духу времени, нравам, мнениям, языку, национальным предрассудкам, традициям и пристрастиям... хотя бы из масленичных представлений и кукольного театра...» [2, с.10]. И если бы нашелся «гений, почерпнувший из своего материала драматическое произведение... и это произведение достигло бы той же цели и было, по крайней мере, само по себе гораздо более сложным в своей простоте и простым в своей сложности, то есть... было бы совершенным как целое» [2, с.11]. Шекспир «из плохой глины вылепил изумительное создание, которое мы видим перед собой, которое живет и дышит», «создал одно великолепное целое из всех этих людей и сословий, народов и наречий, королей и шутов,

шутов и королей... Шекспир взял историю такой, как она предстала перед ним, и силой своего творческого гения соединил самые различные вещи в одно чудесное целое» [2, с.11-12]. Если у грека «господствует единство какого-либо действия», то Шекспир «воссоздает событие, происшествие как целое» [2, с.12].

Легко видеть, что понятие «целого» у Гердера лишено содержательной характеристики. Оно для него скорее служит обозначением некой ценности, чем связано с отчетливо мыслимым содержанием. Что такое целое? Как отличить целое от нецелого? Каковы критерии целого? Единственное определение, которое можно извлечь из всех этих высказываний, состоит в том, что целое есть продукт творческого гения, его коррелят. Выражаясь жаргоном современной науки, именно понятие гения приводит в литературно-критический дискурс понятие целого и легитимирует последнее. Или, прибегая к традиционному философскому языку, понятие целого является не эмпирическим понятием, а *понятием, развитым из метафизических предпосылок*. Проще говоря, сначала устанавливается факт гениальности, а затем на все лады склоняется слово «целое». По крайней мере так в тексте Гердера: (в «Короле Лире») все обстоятельства «так неразрывно связаны с целым, что я не решился бы что-нибудь изменить, переставить, перенести из других пьес сюда или отсюда в другие пьесы»; «Целый мир драматической истории, величественный и глубокий как сама природа» [2, с.14; см. также: с.16, 17, 20, 22].

Впрочем, у Гердера появляется одна содержательная характеристика целого. Это слово «судьба». Однако легко можно показать, что понятие судьбы в тексте Гердера логически бессодержательно и употребляется больше на эстетических, а не логических основаниях [см.: 2, с.14].

Существуют ли какие-либо эмпирические критерии, так сказать, феноменологические характеристики целого? Да, но они довольно двусмысленны, а потому проблематичны. О «Макбете»: «Мне пришлось бы перечислить все, все решительно сцены, чтобы назвать то идеальное место, где разыгрывается это неизъяснимое целое, это мир рока, царубийства и волшебства, который является душой этой пьесы и наполняет жизнью ее всю, вплоть о мельчайших обстоятельствах времени и места, до ее кажущихся противоречий, сливая все в нашей душе в единое, неразрывное и

жуткое целое, – и все-таки я ничего бы не сказал» [2, с.16]. Целое неизъяснимо, признается Гердер. Оно верифицируется в душе, через чувство. Поэтому, описывая пьесы Шекспира, Гердер в основном апеллирует к чувству. А если чувство молчит? Понятно, что оно не должно молчать, ведь перед ним – продукт творчества гения. «Разве найдется хоть кто-нибудь, кто не почувствовал бы, как естественно каждое слово, и как оно подготавливает все дальнейшее!» И все-таки: если оно молчит? Тогда... Если «ты был настолько наивен, любезный читатель, что ты не почувствовал место и обстановку каждой сцены, тогда горе увядшему листу в твоей руке Шекспир! Тогда ты, читатель, ничего не испытал ни в сцене... ты не заметил, как... Ты не видел.. Ты не вдыхал...» [2, с.15]. Словом, если ты, читатель, не почувствовал, то – не почувствовал. Но здесь скрытый упрек.

Резюмирую: понятие «целого», которым с такой охотой пользуется Гердер, прежде всего полемический инструмент, направленный против эстетики французского классицизма. «Целое» у него – синоним «природы», плод творчества «гения», в противоположность «искусственности» классицистских правил. Как к основному критерию «целого» Гердер апеллирует к чувственной реакции реципиента. С одной стороны, это логично, т.к. если «целое» – продукт «гения» и «природы», то «чувство» является «природным» коррелятом «целого». Но, с другой стороны, чувство – феномен иррациональный, оно почему-то не всегда следует «природе». И здесь Гердер практикует риторику давления на читателя, который *должен* чувствовать. (Позднее, Ф.Шлегель в продолжение этого подхода сформулирует задачу критики, или «характеристики» произведения как изображение «необходимого впечатления», производимого им на всякого образованного читателя всегда и везде [см.: 3, с.20; 4].) Еще раз: понятие «целого» здесь не является самостоятельным, т.е. беспредпосылочным понятием, феноменологически фиксирующим определенное опытно данное содержание. Оно в значительной степени производно от понятий «природа» и «гений».

Максимальную логическую отчетливость и легитимность понятие гения получает в эстетике Канта, которую можно назвать эстетикой вкуса и гения. По Канту, «гений – это талант (дар природы), который дает искусству правила», или «гений – это

врожденная способность души, посредством которой природа дает искусству правила» [5, с.180]. Собственно, Кант лишь отрефлексировал и системно обосновал интуиции, подготовлявшиеся английским предромантизмом, Руссо, Гердером и др. Можно вспомнить, что Гете восхитило в «Критике способности суждения» именно то, что здесь «произведения искусства и природы трактовались сходным образом» [6, с.214].

Полная связка коммуникативной цепи искусства, находимая у Гердера и философски обоснованная Кантом, выглядит так: природа – гений – целое – чувство (с той оговоркой, что у Канта место понятия «целого» занимает понятие «прекрасного искусства»). Эта связка служит каркасом эстетики, которая, в конечном счете, представляет собой культурную идеологию, преследующую цель реабилитации природы, а природа проявляется в индивидуальности. И для того, чтобы она проявилась, ее, разумеется, нужно освободить от давления внешних норм и правил. Понятие же гения в культурной перспективе выступает своего рода форпостом в этой борьбе за свободу индивидуальности.

Идеологию утверждения индивидуальности подхватывают романтики, прежде всего иенские, которые в большинстве своем признавали себя обязанными Канту [7, с.48, 80, 251, 255]. Для них решающим становится тезис: «Целостность художественного произведения является выражением целостной индивидуальности». Этот тезис утверждает индивидуальность как ценность в сфере литературной теории. Что легко объяснимо.

Романтизм – это реакция культуры на капитализм. Можно бы уточнить – индивидуальной культуры. Дело в том, что теперь носителем культуры и ее основной силой становится именно индивид, точнее, культивируемый индивид, т.е. индивидуальность.

Парадокс в том, что именно капитализму эта индивидуальность обязана своим появлением, поскольку тот вырвал ее из феодальной иерархии, дал *правовую почву* для ее свободного существования и самоутверждения, в конечном счете, для ее свободной духовной жизни. Однако теперь эта духовная жизнь индивида становится сугубо частным делом. Сам капитализм (интересы капиталистического производства и рыночных отношений обмена) к ней глубоко безразличен.

Отсюда – индивидуальность возводится в ранг *ценности*, ибо культивирование духовной жизни (и культурное творчество как ее высшее проявление) становится теперь свободным выбором индивидуальности, к которому ее могут подталкивать индивидуальные склонности, культурная среда, но не общественные отношения и интересы.

Впрочем, определенные интересы в отношении индивидуальности есть и у капитализма. В условиях рынка постепенно формируется спрос на оригинальность. Индивидуальность, следовательно, становится товаром. Именно она становится законодателем вкуса, поскольку все остальные законодатели (церковь, феодал-покровитель) отпали. Оригинальное, характерное, интересное, необычное, новое – вот ориентиры и приманки для праздного ума потребителя. Любопытство и жажда развлечений – вот источники буржуазного культа индивидуальности, который, таким образом, лишь по форме совпадает с романтическим. Это *qui pro quo* легко сбивает с толку творческую индивидуальность, которая может до конца жизни оставаться в неведении и недоумении относительно природы этого культа (точнее, двух различных культов) или внезапно утратить свои иллюзии с катастрофическими для себя последствиями.

Вернемся еще раз к Гердеру и Канту. Парадокс, на мой взгляд, состоит в том, что направляя стрелы своей эстетики против французского классицизма, Гердер остается в очень существенном моменте зависимым от той же самой общественной ситуации практики искусства и, соответственно, разделяет его заблуждения, легшие фундаментом и в эстетику Канта. Я имею в виду определение цели трагедии. Гердер критикует классицизм и теорию классицизма за формальное следование Аристотелю. Однако и сам он некритически принимает у Аристотеля его положение о «страхе и сострадании» как фундаментальной цели драмы. Чувство устанавливается как цель и как конечная точка художественной коммуникации. Но для Аристотеля катарсис не безразличен к определенному содержанию, т.е. предполагает содержание и именно определенное. Античность не знает автономии эстетического чувства. «Страх и сострадание» относятся к переживанию судьбы, в известном смысле суть чувственный эквивалент специфически античной категории судьбы. Категории,

чуждой христианской ментальности. Гердер здесь обнаруживает свою зависимость от эстетической точки зрения, поскольку берет в качестве исходной точки чувственную реакцию. Напротив, у Гердера и Канта, причем в большей степени, чем в классицизме, чувство отделено от мировоззренческого наполнения. Теперь оно самодостаточно.

Кантова эстетика вкуса как резюме исканий позднего Просвещения и предромантических тенденций есть абсолютизация эстетического аспекта искусства, или, иными словами, специфически-исторической, характерной для 17-18 вв. ситуации автономии искусства за счет его сведения к досужему развлечению. Основное определение эстетического отношения, по Канту, – его «незаинтересованность», «бесцельность» искусства, что обусловлено как раз его обособленным положением в системе социальных институтов. Это связано, по-видимому, с тем, что в Новое время свою культурную легитимацию искусство получает от античности, а это ставит его в оппозицию к фундирующей идеологии европейской цивилизации – христианству. (Ведь в античности искусство является как раз религиозным по своему происхождению феноменом.) Опора на античность сообщает искусству некую (пока неопределенную) идеологическую значимость. Оно – уже не придворная игрушка, но все еще зависит от феодального покровительства, которое является его основным материальным фундаментом. Лишь в 19 в. оно превратится в индустрию, сменит материальные основы своего существования, вписавшись в систему рыночных отношений. Пока что оно всего лишь интеллектуальное развлечение. Поэтому узловой момент его функционирования и первичный факт, подлежащий теоретическому осмыслению, – чувственная реакция его реципиента. Эстетика – философское обобщение этого положения дел.

И еще раз к романтикам. Не случайно, романтики, например, в лице Ф.Шлегеля пришли к итоговому положению о том, что эта чаемая индивидуальная целостность достижима лишь для художника.

Таким образом, понятие гения, а вслед за ним и понятие целостной индивидуальности, суть продукты культурной ситуации автономии искусства. Но за этим привычным и красивым понятием стоит реальность выпадения искусства из единства культурной

картины мира, единства духовного и практического существования европейского человека. Словом, я говорю о том, что теоретики Модерна называют распадом субстанциального разума [8, с.17].

В этом смысле понятие гения и исторически зависимые от него понятия целостной индивидуальности и целостности художественного произведения суть не реальные инструменты анализа эмпирического положения дел, а мировоззренческие послы. Они выражают тоску по целостности, фундаментальную тоску западного человека, которая громче всего звучит в искусстве, но которую искусство принципиально не способно утолить.

Цитированная литература

1. Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. – М., 2002.
2. Гердер И.Г. Шекспир // Гердер И.Г. Избранные сочинения. – М.-Л., 1959.
3. Попов Ю.Н. Философско-эстетические воззрения Фридриха Шлегеля // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. – Т. 1. – М., 1983.
4. Шлегель Ф. О «Мейстере» Гете // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. – Т. 1. – М., 1983.
5. Кант И. Критика способности суждения. – М., 1994.
6. Гете И.-В. Избранные философские произведения. – М., 1964.
7. Дмитриев А.С. Проблемы иенского романтизма. – М., 1975.
8. Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект // Хабермас Ю. Политические работы. – М., 2005.

Анотація

Поняття цілісності літературного твору формується у руслі органічної естетики – в роботах мислителів англійського передромантизму, німецького пізнього Просвітництва – і остаточно закріплюється в літературній теорії німецьких романтиків. Як показує аналіз статті І.Г.Гердера “Шекспір”, це поняття є допоміжним у формуванні ключового для цієї естетики поняття генія. Воно мислиться у зв’язці понять “природа – геній – ціле – чуття” і отримує у ній своє значення. Як таке воно не має чіткого

логічного змісту, тобто є не феноменологічним, чи емпіричним, а таким, що базується на метафізичних засадах. Теорія генія знаходить своє закріплення в естетиці Канта, що є філософським узагальненням автономного становища мистецтва, тобто характерної для Модерну ситуації розпаду єдиної метафізичної картини світу, чи цілісності духовного і практичного існування західної людини. В цьому світлі поняття цілісної індивідуальності та цілісності художнього твору радше втілює метафізичний потяг, ніж має стосунок до дійсності.

Annotation

The conception of the integrity of the work of literature was being formed within the framework of the organic aesthetics – in the works of the thinkers of English preromanticism, late German Enlightenment, – and was fixed in the liberal theory of German romantics. The analysis of the article *Shakespeare* by J.G. Herder this notion plays auxiliary role in the formation of the key for this aesthetics conception of genius. It is included in the chain of notions *nature – genius – whole – feeling* and gets its meaning from. In itself it does not have clear logical meaning that is it is not phenomenological or empirical but is based on metaphysical premises. The theory of genius found its fixation in the Kant's aesthetics which is the philosophical generalization of autonomous position of the art. The latter is the situation of disintegration of a single metaphysical world view characteristic for modernity that is of the integrity of the spiritual and practical existence of the Western man. In this light the conception of the integrity of the work of literature rather embodies the metaphysical longing that has any relation to the real state of things.

Стаття надійшла до редакції 12.11.2006
Стаття поступила в редакцію 12.11.2006

**«ЗАБЛУДИЛСЯ Я В НЕБЕ, ЧТО ДЕЛАТЬ?» – «ДВОЙЧАТКИ»
О.МАНДЕЛЬШТАМА КАК ТИП ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ЦЕЛОСТНОСТИ**

Понятие «органической целостности художественного произведения», подробно разработанное М.М. Гиршманом, адекватно «органической поэтике» Мандельштама: наращивание объема первой книги под тем же названием; «ветвление» ассоциаций; «отпочкование» новых стихов в процессе композиционного уплотнения; «двойчатки» и «тройчатки»; образные повторы – проявлению того, что П. Флоренский назвал парменидовским «круглым мышлением» [1, с.27]. Сам Мандельштам говорил о «целокупности», возникающей «в результате единого дифференцирующего порыва» [2, т. 3, с.221].

«Двойчатки» и «тройчатки» О. Мандельштама – стихотворения, замысел которых получает вариативное становление. Мандельштам можно считать создателем новой поэтической формы. При ретроспективной проекции принципов мандельштамовской поэтики на предшествующую литературу, такого рода построения обнаруживаются то у Пушкина («На холмах Грузии лежит ночная мгла...» [3; 4], то у Тютчева («Два голоса») [5].

Но, если мысль о возможности печатать два варианта пушкинского стихотворения «как вполне законную вариацию того же смысла» (3, с.24-25) принадлежит не автору, но исследователю, то Мандельштам прямо говорил о двух стихотворениях «Заблудился я в небе, что делать...», что «их надо печатать рядом, потому что это разные стихи, несмотря на совпадение первых четырех строк» [6, с.302]. Последующие опыты в поэзии XX века базируются на примере мандельштамовских вариативных построений [5].

Феномен «двойчаток» позволяет проследить, если воспользоваться словом Мандельштама, «созревание» целостности во взаимодополняющих или альтернативных вариантах. В основе понятия целостности лежит, как известно, единство содержания и

к мандельштамовскому эссе 1933 года, что подкрепляется образной перекличкой и реализацией высказанных в «Разговоре о Данте» эстетических принципов.

Первое стихотворение состоит из четырех четверостиший с перекрестной рифмовкой, второе – из двух пятистиший, обрамляющих срединное шестистишие. Пятистишия имеют дополнительную рифму («добавка», по Гаспарову: АБАбб), шестишие – образованную способом «нанизывания» (АБАБАб) [10, с.157]. Стихотворения содержат одинаковое количество строк, но разное – строф.

По Мандельштаму, «орнамент строфичен. Узор строчковат», «ибо узор есть тот же пересказ. Орнамент тем и хорош, что сохраняет следы своего происхождения, как *разыгранный* кусок природы» [2, III, с.218]. Известно, что поэтическое мышление Мандельштама тяготеет к строфичности, к перестановке и комбинированию сложившихся строф. В данном случае дело обстоит несколько иначе. В черновом варианте первое стихотворение имело еще одну, завершающую строфу:

Одиночное (?) небо виднее
Как недугом я жил им в судьбе
Но оно западня: в нем труднее
Задышаться, чернеть, голубеть [11, с.180]*.

явно недоработанную и отброшенную, возможно потому, что она имела подчеркнуто итоговый характер и/или нарушала равновесное количество строк. Последняя строка этого четверостишия (повтор Мандельштама вряд ли бы смутил) стала пятой строчкой первого четверостишия второго стихотворения. Вопрос о строфике Мандельштама мало разработан, отмечено лишь то, что до 30-го года строфика Мандельштама вполне традиционна, после же нарастает нечетнострочность стихотворений и асимметричность строф [12, с.124-125]. В этом плане, первое стихотворение ориентировано на раннюю эстетику, второе – незавершенно и дисгармонично, что характерно для позднего периода.

Первая строфа стихотворений задает космический масштаб и противопоставляет настоящее прошлому. Затем в первом

* По А.Г.Мещу, «Одногулое небо» [13].

стихотворении время движется от настоящего (2 и 3 строфы) к будущему (4 строфа); во втором – ограничивается настоящим. Время, сопрягающее прошлое, настоящее и будущее, приобретает метафизическую окраску.

Первые четыре одинаковых строки стихотворений содержат обращение к «Тому» (местоположение в строке обеспечивает местоимению заглавную букву), кто пребывает в небе, представляющем собой неструктурированное, не обжитое пространство, так нелюбимое Мандельштамом. Небу, в котором можно «заблудиться», противопоставляется стратифицированная птолемеевская система, организующая «Божественную комедию». Девять «дисков» реминисцируют и девять кругов ада, и девять концентрических небесных сфер, импонирующих мандельштамовской концепции мироустройства.

В первом стихотворении разворачивается линия, связанная с судьбой Данте («флорентийская... тоска», «остроласковый лавр»). Субъект стихотворения и Данте сопоставимы по «сатурновым кругам эмиграции» [2, III, с.250], (изгнание Данте из Флоренции и Воронеж Мандельштама) и по своей принадлежности к поэтическому служению. «Остроласковый лавр» соединяет в себе и венок, в котором обычно изображают Данте, и терновый венец мученика. Повелительное наклонение третьей строфы отрицательно и не персонифицировано. Отказ от «лавра» в этом плане равен молению о чаше («да минует Меня чаша сия» – Матф., 26, 39). Жизнь и смерть выстраиваются хронологической цепочкой, подчиненной мировому закону; изгнание оборачивается смертью, а смерть – возвращением в лоно мира.

Во втором стихотворении добавление строки «Задыхаться, чернеть, голубеть» образует странную синтаксическую конструкцию, поскольку включает в перечислительный ряд, относящийся к «атлетическим дискам» агарофобическую реакцию говорящего субъекта. Стихотворение разворачивается как обращение – «Ты, который стоишь надо мной», – выражающее готовность к своей доле и, более того, жажду неминуемого наказания: «раз должно прийти, пусть бы уже пришло!» – приводимая в «Разговоре» цитата из «Комедии». Дантевские аллюзии отходят на второй план и находят выражение в словесных и фонетических реминисценциях, иллюстрирующих в «Разговоре о

Данте» динамику его образности. Кроме прямого названия в первой строфе, к Данте отсылают «борцы», развивающие «спортивную» образность «атлетических дисков». В «Разговоре о Данте» Мандельштам цитирует дантевское описание борьбы («...Эти обнаженные и лоснящиеся борцы, которые прохаживаются, кичась своими телесными доблестями, прежде чем сцепиться в решительной схватке» [2, III, с.109]) и замечает, что «борцы, свивающиеся в клубок на арене, могут быть рассматриваемы как орудийное превращение и созвучие». Трижды повторенное в последней строфе слово «лед» в «Разговоре» демонстрирует «текучесть явления»: «Семантические циклы дантевских песен построены таким образом, что начинается, примерно,... “лай”, а кончается “лед”» [2, III, с.119]. Архаическая лексика стихотворения («виночерпий», «чашник», «выпить здравие»), совмещенная с невероятно усложненной метафорикой («Рукопашной лазури шальной», где «рукопашная» также предваряет образ борцов),* в которой присутствует семантика и полноты мира, и отчаянного своеволия, и ветхозаветного богоборчества, напоминают пушкинское «упоеание в бою». Скрещение Пушкина и Данте неслучайно. В черновых набросках к «Разговору о Данте» есть пассаж о родстве Пушкина с итальянцами и подлинности понимания им Данте, «пушкинской камер-юнкерской борьбе за социальное достоинство и общественное положение поэта»; там же упоминаются «резвящиеся шалуны национальных литератур» и «башня», «угадывающая» реку.

Дантевские реминисценции комментируют поэтический принцип, пушкинские – жизненную установку, покоящуюся на доверии к миру и уважении к его временной иерархии. Сформулированная в процессе чтения Данте поэтика в большей степени проявляется во втором стихотворении. В первом, с его канонической строфикой, развитие сюжета следует определенному «узору»; во втором – причудливому «орнаменту», а не «нищенской логической необходимости» [2, III, с.229]. Его ««композиция складывается, как это декларируется в отношении Данте, «не в

* По замечанию Б.П. Иванюка, высказанному в ходе конференционного обсуждения, в «Рукопашной лазури шальной» может присутствовать семантика «пахоты» (ср. «Чернозем»: «В дни ранней пахоты черна до синевы, | И безоружная в ней жидется работа...» [2, III, с.90]). Тогда вторая строфа второго стихотворения является мольбой о сохранении поэтического дара.

результате накопления частных, а вследствие того, что одна за другой деталь отрывается от вещи, уходит от нее в свое функциональное пространство» [2, III, с.220-221]. Дополняющие первую строфу глаголы «чернеть, голубеть» откликаются в последней «голубятнями» и «чернотами», причем «голубятни» привносят противостоящее «чернотам» позитивное значение (ср.: «Язык булыжника мне голубя понятней, Здесь камни – голуби, дома – как голубятни...») [2, II, с.47].

Композиционное и семантическое расхождение двух вариативных сюжетов снимается переключкой образности (акустический «синий звон» в первом стихотворении и «визуальные «синих теней» во втором; «синего звона куски» и «лед весенний»), и фоникой, подспудно вводящей проблематику одного стихотворения в другое. Так «лед» в финале второго стихотворения подхватывает тему изгнания («Лед дает фонетический взрыв и рассыпается на имена Дуная и Дона» [2, III, с.141] (Дунай – аллюзия на Овидия, Дон – на воронежскую ссылку). Говоря о «звуковом колорите» «Ада», Мандельштам отмечал «губную музыку» повторов (abbo, plebe, zebe). Оба стихотворения начинаются одинаково и одинаково воспроизводят этот звуковой комплекс. Затем в первом резко нарастает частотность звука «л» (18-11), а во втором – «ч» (5-9, учитывая петербургское произношение «что», «чтобы»; московское произношение Мандельштам передает через «ш» – скворешни). «Ч» акцентирует семантику укрывания: в «Разговоре» переключка «облачка» и «оболочки» иллюстрирует понятие «гераклитовой метафоры» и сопровождается обширной цитатой из «Комедии» о «растекающейся в облако колеснице Ильи» [2, III, с.129-130]*. Таким образом, фонетика «звукоборствует» (Мандельштам) с темой готовности к собственной участи. Форма, по Мандельштаму – «выжимка», а не «оболочка», «форма выжимается из содержания-концепции, которое ее как бы облакает» [2, III, с.121].

О «двойчатках» Мандельштама написано немало. Основой их соотношения считается поэтика взаимодополняющего диалога или же «поэтика черновика» [14; 9, с.65], что, очевидно, не противоречит друг другу и вполне совместимо по функции. Мандельштаму принадлежит знаменитый афоризм «Нет лирики без

* И по Хлебникову, «Ч – значит "оболочка"», «"одно тело в оболочке другого"» [15, с.628].

диалога»; о роли черновика он говорит в «Разговоре о Данте». По Мандельштаму, «черновики никогда не уничтожаются», «сохранность черновика – закон сохранения энергетики произведения» [2, III, с.234-235]. Вместе с тем, Мандельштам писал: «Я один в России работаю с голосу» и не заботился о своем архиве [2, III, с. 171]. Интерпретация «поэтики черновика» как текста, «который рассказывает о процессе своего создания» [14], вводит поэзию Мандельштама в парадигму модернизма с его «кризисом идентичности», тогда как позднему Мандельштаму присуще как раз «единство авторского Я» [12]. Доступные черновики Мандельштама демонстрируют творческую историю текста [9; 16], но не образуют равноценных с завершенными стихотворениями вариантов. Мало того, они изначально зарождаются как вариативное построение [17], предусматривающее «ветвление замысла»^{*}.

Такое построение, по аналогии с тютчевскими «Двумя голосами», можно было бы назвать диптихом [5], где целостность формируется «отношениями между точками зрения», которые «поразному говорят об одном» [18, с.173, 177]. Но у Мандельштама каждое из стихотворений, входящих в «двойчатку», являет собой целостность. В совокупности они образуют новую целостность, в пределах которой отношения лишены однозначной антитетичности и держатся «колебанием смысла». «Двойчатку» можно рассматривать как мини цикл с вариативным решением темы, специфическая целостность которого порождается «формообразующим порывом» – общностью аллюзивного фона, образности, метрики, фоники и подтекстов. Особенность этого мини цикла состоит в том, что «ветвление» темы в нем синхронистично и не предполагает диахронической «фабулы». У этого мини цикла есть своя «кода» – появляющиеся в финале второго стихотворения и как будто бы немотивированные образы «облаков» и «туч».

Происхождение слова «туча» наделяет его семантикой плодородия («тук», «тучный»), «облака» – тайны («облекать»). В русской поэзии облачение этимологической основы может сопровождаться языковой игрой («тучные тучи» – Державин), но

^{*} То есть, целостность их первична, а не вторична, как в классическом цикле, который составляется на основе готовых произведений. См. [19, с.13].

может ее избегать («Мчатся облаком одеты...» – Пушкин). Взаимодействие семантики с фонетикой порождает сложную игру синонимичности и антонимичности. Так, в стихотворении Пушкина «Туча» совмещаются значения свойственного туче плодородия («И алчную землю поила дождем») и неназванного облака («Ты небо недавно кругом облежала...»). Последовательная смена облаков тучами часто описывается напрямую («Струясь, собираясь в сизы тучи» – Державин) или протупает в порядке называния («Он смотрит с грустью – ни облака, ни тучи» – Майков). Восходящее к библейской эмблематике противопоставление тучи и облака как начал трагического и идиллического отчетливо сформулировано Ахматовой: «Чтобы туча над темной Россией | Стала облаком в славе лучей».

Образ «облака», так же, как и образ «борцов», соотносит «двойчатку» с «Разговором о Данте», «Обаянья борцы» – со «Стихами о неизвестном солдате» («Для того ль заготовлена тара | Обаянья в пространстве пустом, | Чтобы белые звезды обратно | Чуть-чуть красные мчались в свой дом?») [2, III, с.126].

Можно предположить, что в «двойчатке Мандельштама «облако» – знак величия и присутствия «Того», кому ведом путь человека, «туча» – знак его гнева. Но у мандельштамовского «облака» есть еще одна коннотация, восходящая к его стихотворению 1910 г. «Как облаком сердце одето...» [2, I, с.56]. Оно представляет собой своего рода контаминацию пушкинских «Поэта» и «Пророка» и воссоздает ситуацию епифании – пробуждения поэтического дара*. Тогда «облака» еще и соблазн жизни «зряшной», «пены пустой»**, перекликающейся с

* Ю.Левин, основываясь на общности синтаксических конструкций, осторожно предполагает, что «тара обаянья» может быть отголоском «череп» [12, 203]; И.Семенко и М.Гаспаров отмечают соотнесенность «обаянья» с небом [8, 104; 9, с. 59].

** У Мандельштама не Аполлон, а «Господь» несет откровение, что в сочетании с «облаком» содержит отсылку к образу Моисея, привлекавшего Пушкина тем, что «он не восстает против Вечного, он творит Его волю» Пушкинское «Ты сам свой высший суд» откликнется в стихотворении Мандельштама «Как землю где-нибудь небесный камень будит...» («никто его не судит»), написанном меньше, чем за два месяца до «Заблудился...». Пушкинская концепция поэта противопоставляется романтическому «поэту-облаку» Маяковского.

*** «Пена» у Мандельштама обычно – знак краткосрочности бытия («О время, завистью не мучай | Того, кто вовремя застыл. | Нас пеною воздвигнул случай | И кружевом соединил»), до-бытия («Ты равнодушно волны пенишь...»; «Останься пеной, Афродита...», «Траурная пена»), и вечного возрождения («гуманистические интересы пришли в нашу эпоху как бы освещенные морской пеной»).

«пространством пустым». «Тара обаянья» – вечное мандельштамовское стремление к обживанию пустого пространства. А «туча» – фатум. Само действие – «туча», ведомая «под уздцы», словно вопреки ее желанию («узды, нравственная сила, средства, или карательная, для обузданья, ограниченья или у(воз)держанья людей от своеволия, в известных границах») [20, IV, с. 478], и само действие это, сопровождаемое восклицательным знаком, вводит постоянную мандельштамовскую проблематику тождества свободы и закона и передает невероятное удивление перед теми силами, которые правят миром, и не иссякающей способностью к творчеству. Удивление это не поддается однозначному истолкованию.

По Мандельштаму, «всякий период стихотворной речи – будь то строчка, строфа или цельная композиция лирическая – необходимо рассматривать как единое слово», а «любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку» [2, III, с.226]. Целое каждого из стихотворений составляет новое целое «двойчатки»; двойчатка, в свою очередь, через лексические, фонетические, ритмические переключки включается в целое «мандельштамовского текста» и, далее, – в целое мировой литературы* и культуры. «Двойчатки» и «тройчатки» Мандельштама, задаваясь вопросом, «что будет сейчас и потом?» [2, III, с.126], субъективируют принцип относительности: альтернативность бесконечно повторяющейся истории и совместимость ее разнообразных интерпретаций в индивидуальном сознании.

Цитированная литература

1. Флоренский П.А. У водороздела мысли. Т. 2. – М., 1990.
2. Мандельштам О. Собрание сочинений: В 4 т. – М., 1994.

* В «двойчатке» Мандельштама, кроме указанных подтекстов, возможны и другие, так Гаспаров отмечает аллюзию на пастернаковский дым-Лаокоон, вступающий в рукопашную с облаками [9, с. 59]. Тогда в «синеве» и «льде» можно увидеть отклик «кружки синевы со льдом» из пастернаковского триптиха «Весна» как божественного духовного, соотносенного с евангельской чашей и с «кубом жизни» Ивана Карамазова, что вместе с образом «клеяких листочков» (появляющимся и у позднего Мандельштама) вводит в стихотворения «инвариантную для прозы Достоевского тему невычислимой, непредсказуемо и не подлежащей досрочному обрыву «живой жизни» [21, с.181-221].

3. Бонди С.М. Черновики Пушкина. Статьи 1930-1970 гг. – М., 1972.
4. Холщевников В.Е. А.С.Пушкин // Анализ одного стихотворения. – Л., 1985.
5. Галина М. Двойное зрение (N-чатка как жанр или полигональная поэзия) <http://kreschatic.Nm.Ru/12/32htm>
6. Мандельштам Н.Я. Комментарии к стихам 1930 – 1937 гг. // Жизнь О.Э.Мандельштама. – Воронеж, 1990.
7. Taranovsky K. Essays on Mandelstam. – Cambridge, 1976.
8. Семенко И.М. Поэтика позднего Мандельштама. – М., 1997.
9. Гаспаров М.Л. О.Мандельштам. Гражданская лирика 1937 года. – М., 1996.
10. Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-1925 годов в комментариях. – М., 1993.
11. Мандельштам О.Э. Новые стихи // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. – Воронеж, 1990.
12. Левин Ю. Заметки о поэзии Мандельштама тридцатых годов I // Slavica Hierosolymitana, 1978. Vol.3. – P.110-173.
13. Мец А.Г. Мандельштам О. Полное собрание стихотворений / Сост., подгот. текста и примеч. А.Г. Меца. – СПб., 1995.
14. Лехциер В. Апология черновика, или «пролегомены ко всякой будущей...» // Новое литературное обозрение. – 2000. – №44.
15. Хлебников В. Творения. – М., 1987.
16. Гаспаров М.Л. О русской поэзии. – СПб., 2001
17. Гаспаров М. Избранные статьи. – М., 1995.
18. Лотман Ю. О поэтах и поэзии. – СПб, 1996.
19. Дарвин М.Н. Проблема цикла в изучении лирики. – Кемерово, 1883.
20. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. – М., 1981. – Т.2.
21. Faruno J. Греческая губка на зеленой скамейке в «Весне» Пастернака // Dissertationes Slavicae, XIX: Supplementum: Borisz Paszternák. Szeged 1988.

Анотація

Метою статті є визначення природи цілісності «двійчатки» О.Мандельштама «Заблудился я в небе, что делать?» шляхом

аналітичної інтерпретації її композиції, фонетики, алюзій та семантики.

Annotation

The aim of the essay is to identify the kind of wholeness of Mandelshtam's „dvoychatka” *Zabludilsya ya v nebe, chto delat'?* by means of analytical interpretation of its composition, phonetics, allusions and semantics.

Стаття надійшла до редакції 7.12.2006

Статья поступила в редакцию 7.12.2006

УДК 82.0

Орлицкий Ю.Б.

СТИХОВЕДЧЕСКИЙ ВЗГЛЯД НА ПРОЗУ: ВАРИАНТЫ МОДЕЛИРОВАНИЯ ТИХОТВОРНОЙ СТРОКИ В ПРОЗАИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

Внешним поводом к написанию этой работы послужило желание найти то общее, что объединяет методологии и в особенности методики анализа литературного текста (в первую очередь – прозаического) создателя Донецкой филологической школы М.М.Гиршмана и автора этих строк. Зная Михаила Моисеевича в течение многих лет, проще всего было бы сослаться для этого на знаменитую гипертолерантность, поистине «всемирную отзывчивость» этого уникального ученого и человека и ограничиться этим, вполне достаточным объяснением; однако сделать это мне не позволяет воспитанная тем же М. Гиршманом научная добросовестность, требующая не только гуманитарных, но и собственно материальных мотивировок.

С течением времени в нашей науке, к огромному сожалению, заметно понизился (уверен, что лишь временно) интерес к комплексу идей и результатов, полученных М.Гиршманом в ходе работы над докторской диссертацией о ритме русской художественной прозе и нашедших своего итоговое выражение в знаменитой книге ученого «Ритм художественной прозы» (М., 1982). Это и понятно: с одной стороны, в отечественном

литературоведении последних лет значительно вообще снизился интерес к точному знанию, на смену которому пришли изыскания в духе философской эстетики различного толка; с другой стороны, отчасти в названном явлении «повинен» и сам Михаил Моисеевич, научные интересы которого сместились – тоже, надеюсь, не навсегда, – в сторону собственно методологических, философско-эстетических проблем.

Между тем, в повседневной, если можно так сказать, практике анализа художественного текста продолжает господствовать чрезвычайно неопределенное, расплывчатое представление о ритмической природе прозаического текста, которая опознается и описывается чаще всего чисто интуитивно, как некоторое свойство, присущее одним («ритмичным») текстом, и не характерное для других («неритмичных»). При этом абсолютно игнорируются основные положения и выводы работ М.Гиршмана, убедительно показавшего, что ритм, понимаемый им, вслед за Б.Томашевским [1], прежде всего как упорядоченное чередование составляющих всякое текстовое целое слоговых групп, по определению присущ всякому тексту; другое дело, что в разных конкретных текстах эта упорядоченность различна и может быть выражена при помощи некоторых количественных параметров, как раз и характеризующих степень ритмической организованности, упорядоченности того или иного текста.

Впрочем, нет смысла пересказывать, тем более своими словами, основные положения давно сформулированной и убедительнейшим образом доказанной теории. Наша задача состоит в другом: попытаться увидеть, какое место занимают описанные М. Гиршманом закономерности ритмической организации прозаического текста в общей картине этой организации, чем они могут быть корректно дополнены.

Еще раз напомним: методика анализа ритма прозы у М.Гиршмана отталкивается от упомянутой выше известной работы Томашевского и учитывает абсолютную и относительную длину колонов (синтагм), которая колеблется, по их подсчетам, вокруг семи слогов; их ударную структуру (по месту ударения в начале и конце колона, то есть реально – зачины и окончания колонов); соотношение структурных типов внутрифразовых и междфразовых зачинов.

Нетрудно заметить, что эта методика безусловно ориентирована не только на стиховедческие по своей сути методы статистического анализа, но и на главную структурную единицу стиховой речи – стих, или строку: во-первых, колон выступает ее аналогов в прозе (и в количественном отношении – слоговая длина прозаического колона и «нормативной» силлаботонической строки примерно одинаковы, – и в качественном: и стих, и колон выступают как минимальные ритмические и смысловые единицы целого текста). Таким образом, подсчет слогового объема колонов в определенной степени воспроизводит операцию определения стихотворного размера, а сопоставление типов окончаний и зачинов – сравнение анакрус и клаузул в стихотворной строке.

Таким образом, нетрудно заметить, что методика описания ритма прозы, предложенная Томашевским-Гиршманом, основана на моделировании аналогов стихотворной силлаботонической строки внутри прозаического монолита, на выделении в этом монолите аналогов таких строк и дальнейшем их сопоставлении.

Тут необходимо вспомнить, что само появление в начале XX века попыток по возможности объективно и точно описать ритм прозы, отличный от стихотворного, была во многом спровоцирована работами А.Белого и его последователей, пытавшихся представить сплошную прозаическую речь как своего рода сумму силлаботонических отрезков и таким образом по сути дела стереть грань между стихом и прозой [2]. Такой подход, к тому же сопровождавшийся в большинстве случаев различными неточностями и допущениями (например, введением понятия об односложных и четырехсложных стопах в прозе, при помощи которых как силлаботонический можно представить практически всякий отрезок русской речи) в оборот, вызвал, как известно, серьезный отпор со стороны академического стиховедения. Как позитивный результат этой полемики можно в конечном счете рассматривать и теорию Томашевского, предложившего рассматривать в качестве основной единицы прозаической речи не силлаботонические стопы и их комбинации (строки, или их прямые аналоги), а колоны – единицы прозаического ритма, во многом напоминающие, как уже говорилось, строки, но не сводимые к ним и к тому же отличающиеся значительно большей вариативностью внутри речевого потока.

Понимаемая таким образом проза оказывается принципиально менее урегулированной по сравнению с традиционной стихотворной силлаботоникой, хотя и вполне поддается, как и стих, точному статистическому описанию, – однако не с помощью строгих законов, к которым мы привыкли в античном и построенном по его общей модели классическом русском стихе, а более или менее устойчивых тенденций, допускающих достаточно большие отклонения, как раз и становящиеся обычно, на фоне относительно ровной в целом картины ритмической упорядоченности, потенциальными точками особой смысловой выразительности.

Разработанная М.Гиршманом методика носит очевидно универсальный характер, так как позволяет описать и сравнить показатели ритмической упорядоченности самых разных текстов, как художественных, так и нехудожественных. Причем особенно продуктивной она оказывается для изучения разного рода переходных явлений: например, так называемой «прозы поэта», ритмическая упорядоченность которой интуитивно кажется большей по сравнению с «прозой прозаиков», или прозаических переводов стихотворных или особым образом ритмически упорядоченных (например, метризованных) прозаических текстов – например, сонетов А. Мицкевича в переводе П. Вяземского, многочисленных попыток русских авторов найти ритмический эквивалент метризованной прозы «Песен Оссиана» [3] и т.п.

Можно также сказать, что после конструктивной критики теории прозаического «панметризма» А.Белого, которую некоторые его последователи пытались (без видимого успеха) приложить, например, к прозе Тургенева, в особенности – к его «Стихотворениям в прозе» [4-7], появилась возможность взглянуть не «метрическую теорию» прозы более спокойно, именно с точки зрения возможности при помощи стиховедческих методик смоделировать аналоги стихотворной строки в прозаическом монолите.

Подобные попытки предпринимались М.Гаспаровым и М.Красноперовой, правда, с совершенно другими целями [8; 9, с.138-146]; однако результаты их подсчетов показали, что проза обладает достаточно высокой степенью метричности; В.Холшевников предложил для таких стихийно возникающих в прозе строчных аналогов специальное наименование – «случайные метры» [10, с.75].

В серии наших исследований мы показали, что такие метры не только не являются редкостью в русской прозе XVIII-XX вв., но и не могут, строго говоря, называться случайными в точном смысле слова, поскольку в подавляющем большинстве случаев их появление в прозаическом тексте выполняет ту или иную смысловую функцию или их комбинацию [11-18; 19, с.48-175].

Попробуем обратиться к анализу прозы Гоголя, на особую ритмическую выразительность которой обратил внимание еще А. Белый в своем исследовании «Мастерство Гоголя» (М.-Л., 1934), а исследование М. Гиршмана в значительной степени подтвердило и уточнило эмоциональные наблюдения великого писателя и стиховеда начала XX века [20, с.128-143]. Как писал ученый, «амплитуда колебаний внутренних ритмико-речевых контрастов повествования очень велика и от имитации комического сказа доходит до прозаического изображения ритмики различных народно-поэтических жанров» [20, с.134].

Наши наблюдения также показывают, с одной стороны, чрезвычайно высокую долю метричности гоголевской прозы, особенно отдельных его произведений; с другой же – наличие в ней очень контрастных по метричности фрагментов и достаточно низкая степень метричности, например, так называемых «лирических отступлений» в «Мертвых душах» или знаменитого отрывка из «Страшной мести» о Днепре – разумеется, не самих по себе, а именно в сопоставлении с другими отрывками этих же произведений [18, с.101-102].

При этом одним из наименее метричных произведений писателя оказалась его повесть «Портрет» (наряду с «Тарасом Бульбой») – они включают метрических отрезков сопоставимой со строчками силлабо-тонического стиха чуть больше, чем статьи и письма писателя, чуть меньше, чем многие его письма, и значительно меньше, чем другие повести, особенно ранние сказочные [18, с.101-102] – 25,8%*.

* Метричность прозаического текста определяется нами как процент слоговых групп, попадающих в состав условных силлаботонических строк, выделяемых в прозе, объемом не менее трех стоп тресложных и четырех стоп двухсложных размеров. Для обозначения стихотворных размеров используются общепринятые стиховедческие обозначения силлаботонических размеров и их аналогов в прозе: Я – ямб, Х – хорей, Дак – дактиль, Амф – амфибрахий, Ан – анапест; цифра после названия метра обозначает размер: например, Х4 – четырехстопный хорей (или в прозе – четыре стопы хоря подряд). Тип клаузулы

При этом в этой небольшой по объему повести Гоголь использует все известные нам типы метризации прозы. Чаще всего, это аналоги отдельных строк, то есть фрагменты всех силлаботонических метров, по объему и структуре аналогичные прозаическим колонам, выделяемым Гиршманом: «*вот их обыкновенные сюжеты*» (Я5ж, 11 слогов, женский зачин и такое же окончание (жж)); «*Тут купец дал легкого щелчка*» (Х5м, 9 слогов, мм); «*Он прислонился к окну*» (Дак3м, 7 слогов, мм); «*смеются и дразнят друг друга*» (Амф3ж, 9 слогов, жж); «*Временами он мог позабыть*» (Ан3м, 9 слогов, дм). Возможно также объединение двух или более равных строкам колонов в аналог двух- или более стихий: «*Полный тягостного чувства, / он решился встать с постели*» (Я4*2ж); «*и украшенной следами / кошек и собак*» (Х4ж+3м).

Тем не менее, достаточно часто метр распространяется за пределы колона (как и в стихотворной речи) и объединяет два идущих подряд отрезка прозаической речи, которые при правильном делении на колоны должны быть противопоставлены друг другу; однако благодаря наличию метра они в то же время представляют собой аналог силлаботонической строки, то есть ритмического единства; сама возможность подобной двоякой трактовки свидетельствует, на наш взгляд, о чрезвычайно сложной, диалектически противоречивой природе прозаического ритма, с одной стороны, представленного чередованием дискретных самостоятельных единиц (колонов), а с другой – возможностью чтения некоторых фрагментов как по колонам, так и по строчным аналогам, то есть слитно.

Особенно очевидно такая возможность проявляется в длинных группах единого метра, с точки зрения теории колонов непременно должных разбиваться на два или более отрезка, например, «*...черты лица, казалось, были схвачены*» (Я5д при слитном чтении, которому противоречит вставная конструкция); «*о тернистом пути, предстоящем ему*» (Ан4м, 2 колона по 6 слогов); «*Чартков был художник с талантом, пророчившим многое*»

обозначается буквами «м» – мужская, «ж» – женская, «д» – дактилическая и «г» – гипердактилическая; соответственно, Я4ж – строка четырехстопного ямба с женским окончанием, Я5м/ж – пятистопный ямб с чередованием мужских и женских окончаний. Значком «х» обозначаются группы строк одного размера (напр. Я4х2 – две строки четырехстопного ямба). Значком «/» при записи в прозаической форме отделяются друг от друга стихотворные строки (в прозе – условные строки).

(Амф5д, 2 колона 9 и 7 слогов); «Уже накричался он вдоволь и большею частью бесплодно» (Амфбж, 2 колона по 9 слогов). В последнем примере можно, кстати, увидеть аналогию с «цепным» метром, характерным для трехсложниковой прозы А. Белого; подобного рода цепочки в «Портрете» встречаются несколько раз; однако большинство метрических фрагментов, как уже говорилось, представляют собой аналоги отдельных строк.

Кроме того, достаточно часто «случайные метры» в прозе «Портрета» представляют собой аналоги строк с небольшими наращения, разумеется, в большинстве случаев не совпадающими с границами колона: обычно в таких случаях метрическая последовательность стоп (условная строка) обрывается внутри колона: «а все недостает чего-то, если нет / на небе солнца» (Ябм+2ж, 2 колона: 9 и 8 слогов).

Метрический репертуар «Портрета» тоже достаточно интересен: больше всего здесь ямбов, что вообще характерно для русской «случайной» метрики, однако их количественное превосходство над другими метрами не так очевидно, как у большинства других русских писателей; кроме того, Гоголь достаточно часто обращается к трехсложникам (как Белый!), прием среди них уверенно лидирует в «Портрете» амфибрахий. В целом же разнообразие метров позволяет говорить о полиметричности «случайных метров» в повести.

Если говорить о функциях метра в повести, то очевидно, что они не с очевидности не выделяют в общем массиве речь определенных персонажей, те или иные элементы структуры (например, описания или диалоги), как это бывает, например, в прозе Вельтмана или Лескова [21, с. 79-85], а способствуют общей гармонизации художественной речи, ее ритмической активности.

Всего сказанного, на наш взгляд, достаточно, чтобы сделать предварительный вывод о заметности и значимости метрической составляющей гоголевской прозы даже в таком мало метричном произведении, как «Портрет». Наличие же метра в двух основных вариантах: совпадающего с колонами и вступающего с ними в конфликт – позволяет, как нам кажется, говорить о необходимости учета при ритмическом анализе прозаического текста по меньшей мере двух его составляющих: ритма колонов и силлаботонической метризации, каждая из которых в конечном счете может быть

сведена к объективному наличию в прозаическом монолите (а точнее – к возможности инструментального выделения с помощью специальных стиховедческих процедур) в прозаическом монолите по меньшей мере двух типов аналогов ритма стихотворного; их параллельный учет как по отдельности, так и в диалектическом взаимодействии призван помочь исследователю глубже понять и интерпретировать прозаический текст.

Возвращаясь к фундаментальному исследованию М.Гиршмана, некоторые добавления к которому мы попытались предложить, хотелось бы солидаризироваться с высказанным в его конце мнением: «И в стихе, и в прозе ритм наиболее непосредственно противостоит разладу, обособлению, одиночеству и приобщает читателя к гармонии целостного прекрасного мира, запечатленного в каждом истинно художественном произведении» [20, с. 327].

Цитированная литература

1. Томашевский Б. Ритм прозы (по «Пиковой даме») // Томашевский Б. О стихе. – Л., 1929.
2. Белый А. О художественной прозе // Горн. Кн. II-III. – М., 1919.
3. Орлицкий Ю. Русский Оссиан в костюмах разных веков: ритмические особенности переводов книги Дж. Макферсона (Костров – Карамзин – Балабанова – Левин) // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. Межвуз. сб. научн. трудов. – Самара, 2003.
4. Гроссман Л. Последняя поэма Тургенева // Гроссман Л. Портрет Манон Леско. – М., 1922.
5. Пешковский А. Ритмика «Стихотворений в прозе» Тургенева // Русская речь. Новая серия. – Кн. II.
6. Шенгели Г. Трактат о русском стихе. – М. Пг., 1923.
7. Энгельгардт Н. Мелодика тургеневской прозы // Творческий путь Тургенева. – Пг., 1923.
8. Красноперова М. Модели лингвистической поэтики. – Л., 1979.
9. Гаспаров М. Современный русский стих. – М., 1974.
10. Холшевников В. Случайные четырехстопные ямбы в русской прозе // Холшевников В. Стихovedение и поэтика. – Л., 1991.
11. Орлицкий Ю. Метр в прозе Леонида Добычина // Писатель Леонид Добычин: Воспоминания. Статьи. Письма. – Спб., 1996.

12. Орлицкий Ю. Преодолевая «метрический стандарт»: Стиховое начало в прозе Е. Замятина // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня: науч. докл., ст., очерки, заметки, тез. – Тамбов, 1994. – Ч. 2.
13. Орлицкий Ю. Статус и функции метра в русской прозе первой трети XX века // И.С. Шмелев и русская литература XX века. – Алушта, 1994.
14. Орлицкий Ю. О функциях силлабо-тонического метра в прозе Н.С. Лескова: (Предварительные замечания) // Творчество Н.С. Лескова в контексте русской и мировой литературы. – Орел, 1995.
15. Орлицкий Ю. Метр в прозе: генезис, история, типология // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе: Материалы междунар. научн. конф. – Гродно, 1997.
16. Орлицкий Ю. «Ямбическая» Москва и «анapestический» Петербург: Еще раз к вопросу о содержательности прозаического метра // Москва и «Москва» Андрея Белого. – М., 1999.
17. Орлицкий Ю. Метр в прозе Бориса Пильняка // Б.А. Пильняк. Исследования и материалы. – Коломна. 2001. – Вып. III/IV.
18. Орлицкий Ю. Силлабо-тонический метр в прозе Н.В. Гоголя. Предварительные замечания // Гоголь как явление мировой литературы. – М., 2003.
19. Орлицкий Ю. Стих и проза в русской литературе. – М., 2002.
20. Гиршман М. Ритм художественной прозы. – М., 1982.
21. Орлицкий Ю. Функции силлабо-тонического метра в романе Н.С.Лескова «Обойденные» // Ученые записки. Т. III. Лесковский сборник. – Орел, 2006.

Анотація

У статті розглядаються варіанти моделювання віршового рядка у прозовому тексті. Вдаючись до віршознавчих методик, автор на прикладі повісті М.В.Гоголя «Портрет» демонструє різні типи метризації художньої прози. Аналіз цього твору, одного з найменш метричних серед творів письменника, дає підстави для висновку про помітність і значущість метричної складової гоголівської прози

Annotation

In clause variants of modeling of a poetic line in the prosaic text are considered. Using techniques of study of verse, the author on an example of the story *The portrait* by N. Gogol shows different types art prose, which acquires metric properties. The analysis of this product, one of the least metric among products of the writer, gives the basis for a conclusion about the importance of metric making Gogol's prose.

Стаття надійшла до редакції 7.12.2006
Статья поступила в редакцию 7.12.2006

УДК 82.081

Жук И.В.

ОБ АКЦЕНТНОЙ ДВУДОЛЬНОСТИ КОЛОНА

Есть достаточно оснований утверждать колон прозаического текста своеобразным эстетическим «атомом», одним сложным словом [1]. Эту структурную текстовую единицу, как исторически ослабленное проявление стихотворной строки, видимо, более целесообразно рассматривать и соотносить со стихом, нежели с лингвистическим представлением синтагмы. Тем более, что функциональное ритмическое тождество стиха и колона – держать «дыхание» фразы – очевидно, как очевидно и то, что колон с энергией, равновеликой энергии стихотворной строки, стремится к внутренней неразложимости.

Дело в том, что эмоция, заключенная в содержании поэтического словесного знака, в тексте художественного произведения может удерживать себя преимущественно постоянными внутритекстовыми возвратами и повторами. Стих этим и движется – повторами звуковыми, строфично-композиционными, рифменными комплексами, образно-ассоциативными толчками наконец, что в свою очередь обеспечивает возобновимое ощущение времени в восприятии поэтического текста. «Повторы» и «возвраты» – и норма ритмики, и ее сущность одновременно, поскольку ритмичность

предусматривает не просто периодическое движение вперед, но и нечто противоположное. Это – движение рецепции в обратную сторону, соотнесенность с чем-то, что уже было, существовало в пространстве или времени. В словесном творчестве ритм есть приравнивание позиций только что «рожденного» слова к слову, «сказанному» ранее, к тому, что уже заимело прочное позиционное воплощение в тексте. Приравнивание неустойчивой «сиюминутности» к утвержденному ранее шагу слова.

Проза же движется толчками понятий, которые в преимуществе своем не сводимы ни к позиционным, ни к содержательным повторам и в смысловом отношении являются самодостаточными для мгновенного образования образного вызова: понятийная целостность образной ассоциации не требует обязательного дополнительного возвращения к ней. Вот почему проза чуждается конструктивных метрических или строго ритмических повторов. Колоны, в отличие от стиха, никогда не имеют «массы покоя», они не наделены таким свойством, чтобы возвращаться в условно исходное положение.

Вопрос, однако, в другом: как может колон, эта неполнометрическая структура, сдерживать энтропию прозы, как обеспечивает он условие уподобленного возврата, столь необходимое для исполнения ритма в художественной прозе? Неустойчивость колона относительная, кажущаяся неустойчивость. Рискнем предположить, что колоны всего тексторяда прозаического произведения чаще всего и по преимуществу обладают двумя системными ударениями. Объясняется это отчасти тем, что, в отличие от стиха, имеющего в основе эмоциональный импульс, колоны представляют композиции значений, которые по возможности предполагают завершиться понятием. Какое-то объективное содержание всегда стремится «втиснуться» в промежуток между стационарными и факультативными паузами. Причем следует обратить особое внимание на направленность процесса: целостные понятия не просто стремятся разрешиться друг через друга. Понятия и соприкасаются, и противостоят, и притягиваются в одном направлении — в конечном целом они стремятся разрешиться *образно*. Колон, отличаясь от стиха, гораздо разительнее отличается от синтагмы. Он весь — в эстетическом поле, когда между знаком, образованным словом или группой

слов, и значением, ими сформулированном, остается полоска пространства для движения ассоциаций. Вдвигаясь в рамки формального синтаксиса и одновременно раздвигая их, колон все же подчиняется иным законам. Законы ему пишет искусство.

Вспоминается известный пример, которым еще А.М.Пешковский иллюстрировал спорные возможности синтагматической разбивки художественного текста. Ученый, привлекая к анализу широко известную гоголевскую фразу «Чуден Днепр...», предлагал три возможных с точки зрения акцентно-силлабического строения синтагмы интонационно размежеванных варианта фразового существования. Но, равно как в языке еще нет явления стиха (вспомним, кстати, эту замечательную метафорическую дискуссию между Б.Томашевским и Л.Тимофеевым), так и в языковой синтагме еще нет эстетики прозы. Колон не равен синтагме именно по причине сильного тяготения к смысловой завершенности. Понятийный посыл рождаемого образного представления меняет саму философию существования фразы как фразы художественной, и с этой точки зрения гоголевское высказывание сильно ограничено в возможных вариантах расстановки факультативных пауз. Идет, говоря словами М.Бахтина, процесс «имманентного усовершенствования языка». В отличие от лингвистических представлений, эстетически текст невозможно «расфасовать» на части следующим образом: «Чуден Днепр // при тихой погоде», поскольку очевидно насилие над смысловой и зрительно-образной составляющей текста. Днепр ведь не просто «чуден»; это качество он приобретает лишь в определенном контексте, т.е., в определенных смысловых условиях – «при тихой погоде». В колонне (примем к сведению!) появляется дополнительное знание, своеобразная рема – авторское пояснение реки Днепр, – и это дополнительное знание сообщает необходимую в данном текстовом пространстве смысловую конкретику. Все словесное образование читаться, проговариваться и выделяться паузой может предпочтительно как: «Чуден Днепр при тихой погоде //...». Художественный колон сопротивляется в этом случае своему тождеству с вариантами синтаксического раздела на синтагмы, как это могло видаться – впрочем, синтаксически совершенно справедливо – А.Пешковскому. Опорную смысловую значимость здесь приобретают и качественная характеристика

Днепра (он – «чуден»), и характеристика условия («погоды»), при которой «чуждость» Днепра выявляется с наибольшей полнотой («погода» должна быть *«тихой»*). Все опорные пункты целостного новообразования, вступая в иные, уже эстетизированные, отношения, рождают нечто большее, чем просто смысловое сообщение – они создают посыл к образному рисунку. Значит, в междупаузальном пространстве протекает очень любопытный процесс: в колонне, как и в структуре целого предложения, своеобразно сочетается композиционный мотив тематическорематического задания – нам что-то известно, а что-то является прибавлением знания [2].

Вот что и важно: образная «понятийность», а точнее тип согласований и столкновений образных понятий-посылов в тексте, составляет одно из наиболее определяющих условий существования колона как метрического слова. Как и сто и более лет назад, так и по сей день, колоновые паузы предназначены к исполнению очень существенной роли. В промежутках между ними протекает доминирующее движение образной семантики. Паузы служат для смыслоразделения, для подчеркивания особенностей художественного синтаксиса, художественной эвфонии; да и вообще – в акте художественного творчества постоянно, непрерывно и безусловно регулируют дозу эстетической информации, предлагаемую читателю в каждый конкретный момент повествования. Неточно поставленная пауза – это временное искажение ритма и, как следствие, искажение смысловое.

Эффект популярной детской забавки «Казнить нельзя помиловать», известной еще по С.Маршаку, кроме грамматикосинтаксического ребуса, содержал и ребус интонационноколоновый. Графическое отсутствие знаков препинания формального синтаксиса актуализировало семантикопаузальное разграничение трех интонационно самостоятельных слов, вызывающее единым толчком придать целостное оформление смыслу и извлечь из этого смысла логику целостного сообщения. Текстовое пространство разрешалось двумя «однословными» способами: в зависимости от месторасположения и качества паузы информация, содержащаяся в каждом из полученных колонов-слов, давала разрешительную индугенцию на одно из

взаимоисключающих действий – либо «казнить», либо «помиловать».

С другой стороны, к системе пауз присоединяется движение акцентов, причем в двудольном по преимуществу, обусловленном тематически-рематическим заданием, обрамлении*. А.Пешковский, кстати, в общей теории синтаксиса, также подчеркивал своеобразную «двучленность» высказывания, правда, на уровне тех текстовых единиц, которые он считал основными при интонировании: к примеру, двучленное произношение развернутого предложения; даже неразвитые предложения в особых случаях склоняются к интонационной двучленности (жребий // брошен; заседание// открывается и т.п.).

Все это объясняется, согласно А.Пешковскому, нашим разграничительным вниманием к той или иной части предложения [3, с.418].

Мы же говорим о несколько ином направлении образующей тенденции – не о двучленности, а о двудольности, т.е., о тенденции, направленной, скорее, на слияние, чем на разграничение. Если интонационная двучленность предложения обусловлена разграничительным вниманием к каждой его части, склонной к интонационному обособлению, то колоны, напротив, скреплены центростремительными силами. Акцентируется в таком случае «тема» колона (исходное знание) и «рема» колона (знание прибавленное), составляя отменный диалог внутриколоновых ударений.

Диалог этот не очень различим в целостности художественной фразы вследствие того, что общефразовое ударение, ответственное за передачу смысловой информации, сильно их редуцирует, загоняя в позицию «минус-приема». Но когда предложение оказывается разделенным на сегменты колоновых сочетаний, «минус-ударения» начинают оживать и регулярно заявлять о себе, придавая тексту

* Нам представляется, что тематически-рематический структурообразующий мотив реализует себя на различных уровнях языковой структуры. Слово выстраивает себя весьма схожим *машинным принципом*: корневая морфема может рассматриваться как наличие изначального «знания» – *тема*; к ней присоединяются ремы-проклитики – префиксы, или же ремы-энклитики – постфиксы и аффиксы, либо и то и другое вместе, создавая новое «знание». Так же разворачивается и синтагма, правила построения которой реализуются через разворачивание группы имени или глагольной группы. Натурально, так строит себя и колон. Иное дело, что все звенья структуры не похожи друг на друга, но в том и состоит эстетическое условие структуры: поиск функционального тождества во внешнем отличии

стилистический эффект размеренной речи. И именно они, вторичные колоново-понятийные акценты (выскажем и такое суждение), служат, с одной стороны, преградой для временного искажения ритма, а с другой – являются фактом рецептивного возврата в подсознании читателя одного колона к другому, себе подобному. Художественный текст в таком случае можно рассматривать как принципиально тоническую структуру с преобладающей ролью двух акцентов в каждом метрическом отрезке. Дваакцентные колоны словно ищут в тексте своего ближайшего структурного «родственника», но не хаотично, а как союзника по наиболее употребительной, а потому сильной метрической позиции.

Подсчеты показывают: преимущественное большинство колонов как раз и состоит из одной тематически-рематической пары, т.е., из двух внутриколоновых ударений. Их регулярность, наряду со всем прочим, сообщает тексту художественной прозы иллюзию ритмически упорядоченного строения. Два ударения в составе одного колона посылают ритмические сигналы, которые сами по себе воспринимаются и как эхо давнишних «слов-предложений», и как эхо ударных долей, поглощенных в целом предложения единым логическим фразовым ударением. Это качество присуще классическому типу прозаического высказывания вообще, особенно же отчетливо оно проявляется в лирической прозе.

Для наглядности возьмем пример из белорусской литературы. Из белорусской потому, что конститутивная характеристика языковой просодии здесь базируется на слогосчитающей тенденции, и явления, о которых ведется речь, даже менее заметны, чем в просодии русского языка, где роль ударения крайне существенна: русское ударение тактообразующее, и, следовательно, условные тематически-рематические доли колона более перцептивно ощутимы. Прописными буквами в приведенном примере указаны возможные ударные позиции: *"ІдУць ужо халадЫ //*, *бярУцца прыІмаразкі //* – *ападаЮць Інеем //* *сырЫя тумАны //*. *ЧарсцэЕе зямлЯ//*, *і цЁмным //*, *ільсняна халОдным зялЕнівам //* *б'Е ў вочы //* *парадзЕлая пры дарозе травА //*. *Ужо вЫнетрала зЯбліва //*, *пасівЕла ў гарОдчыках //* *і пазванчЭла бадылЇ //* *і панішчЫмніла павЕтра //*. *НЕба ўдзень //* *ужо ніжЭЙ*

прыпадАе //, цІснецца да зямлІ//. Яшчэ выганЯюць на пашу карОў // — далей ад вЁскі //, улЕс //. Пад вЕчар жывёла // не хОча вяртАцца ў хлЕў //, цяляе адбІцца // у прапАхлае бульбОўнікам // і сцюдзЁным капусным вОдарам пОле" [4, с.173].

Вполне очевидно: лирическая проза тем и отличается, что регулярность возникающих пауз поддерживается регулярной ощутимостью ударения «темы» и ударения «ремы». Слово в таком тесте, обычно, вполне независимо и акцентно самодостаточно, чтобы не ощущать и не создавать отношений клитического порядка в пределах одного колона. Текст разрешается как упорядоченным использованием регулярного колона, так и преобладанием дваакцентной метричности. Таких самодостаточных колонов – большинство, абсолют которого изредка перемежается то одно-, то трех-, а, случается, и четырехударными колонами. Классический же вариант прозы подобными «нарушителями» ритма изобилует в значительно большем количестве, чем проза лирического цикла. В пользу чего свидетельствует нарушение? О созидательной или разрушительной тенденции в генеральной прозаической стратегии текстообразования?

Нам представляется, что и в первом, и во втором случае вершит свое дело общее эстетическое правило. Двудольно акцентный колон являет собой, если позволена будет параллель в стиховедческую поэтику, основную ритмическую форму. Всякое отличие от него носит характер варианта основной формы, т.е., последнее следует воспринимать как эстетизирующее фоновое подчеркивание в ритмическом устройстве порядка. Подчеркивание ритмического фона. Чем слабее такое подчеркивание наблюдается, тем сильнее урегулированность акцентных рядов. А исключительной ритмизации прозы сопутствует и приближенная согласованность слогового комплекса колонов, составляющих текстовую последовательность.

Таким образом, прозаический тексторяд приобретает вполне регуляризированный вид, в котором линейно соседствуют сегменты с равноценными тоническими чертами как основа ряда, и сегменты с отличительными характеристиками как концептуальное фоновое подчеркивание: пробиваясь через фон, мы возвращаемся к структуре, ранее созданной – к тому, что, впрочем, и составляет основной принцип ритмического восприятия.

Цитированная литература

1. Жук І.В. Празіаічны тэкст: дынаміка рытмавага існавання. – Гродно, 2003.
2. Ковтунова И.И. Современный русский язык: Порядок слов и актуальное членение предложения. – М., 1976.
3. Пешковский, А.М. Русский синтаксис в научном освещении. – М., 1956.
4. Стральцоу М. На ўспамін аб радасці: Выбранае. – Мінск, 1974.

Анотація

У статті колон прозового тексту розглядається у зіставленні з віршем. З'ясовуючи роль колону, як неповнометричної структури, у витворенні ритму прози, автор висловлює припущення, що колони мають два системних наголоси. Дводольно акцентований колон розглядається як основна ритмічна форма, а відхилення від нього – як варіанти основної форми.

Annotation

In clause colon the prosaic text it is considered in comparison to a verse. Finding out a role of colon as non-whole metric structures, in creation of a rhythm of prose, the author comes out with the assumption, that colons two system accents have. Two-part accented colon it is considered as the basic rhythmic form, and deviations from it – as variants of the basic form.

*Стаття надійшла до редакції 12.11.2006
Статья поступила в редакцию 12.11.2006*

ПРОБЛЕМА ГРАНИЦЫ

На значение границы как необходимого и «незаместимого» компонента сферы культуры впервые в русском литературоведении указал М. Бахтин: «Проблема той или иной культурной области в ее целом – познания, нравственности, искусства – может быть понята как проблема границ этой области» [1, с.24]. В этом утверждении «культурный факт» мыслится как пребывающий в сфере культуры. Правда, эта сфера мыслится весьма нетрадиционно: «Не должно... представлять себе область культуры как некое пространственное целое, имеющее границы, но имеющее и внутреннюю территорию. Внутренней территории у культурной области нет: она вся расположена на границах, границы проходят повсюду, через каждый момент ее, систематическое единство культуры уходит в атомы культурной жизни... Каждый культурный акт существенно живет на границах: в этом его серьезность и значительность; отвлеченный от границ, он теряет почву, становится пустым, заносчивым, вырождается и умирает» [1, с.25].

Конкретизируя утверждение о «граничности» как качественном своеобразии культурной области, М. Бахтин пишет следующее: «Та или иная возможная или фактически наличная точка зрения становится убедительно нужной и необходимой лишь в соотношении с другими творческими точками зрения: лишь там, где на их границах рождается существенная нужда в ней, в ее творческом своеобразии, находит она свое прочное обоснование и оправдание; изнутри же ее самой, вне ее причастности единству культуры, она только голо-фактична, а ее своеобразие может представиться просто произволом и капризом» [1, с.24].

Мы полагаем, что понятие культурной области как некоторой качественно своеобразной онтологической и ценностной сферы вступает в противоречие с ситуацией внежизненной находимости, которую постулирует автор как специфическую особенность эстетического акта: «Кроме преднаходимой художником слова действительности познания и поступка, им преднаходится и литература: приходится бороться со старыми или за старые

литературные формы, пользоваться ими и комбинировать их, преодолевать их сопротивление или находить в них опору; но в основе всего этого движения и борьбы в пределах чисто литературного контекста лежит более существенная определяющая борьба с действительностью познания и поступка: каждый художник в своем творчестве, если оно значительно и серьезно, является как бы первым художником, ему непосредственно приходится занимать эстетическую позицию по отношению внеэстетической действительности по знания и поступка, хотя бы в пределах его чисто личного этико-биографического опыта» [1, с. 35-36]. [Разрядка автора. – В.Ф.].

Поставим вопрос: кто противостоит поэту в его внежизненной позиции? – На этот вопрос существует (на наш взгляд) единственный правильный ответ: никто. Это не означает, что поэт выходит в «онтологическую пустоту»; это значит, что во внетелесной сфере (внежизненная сфера может быть только внетелесной, т.е. внепространственной и вневременной) другие формы связей и отношений, нежели в телесной. Следовательно, диалогический контакт в ней невозможен.

Но, возразят нам, разве не приходится поэту занимать некоторую позицию по отношению к современной ему литературе? – История литературы есть сплошная борьба за новые формы поэзии. – На это приходится отвечать французской поговоркой: есть поэзия и поэзия. Есть поэзия как результат научения (есть «писатели-читатели», по характеристике А. Белецкого) и есть поэзия как продукт творческого состояния человека-поэта, которое является вместе с тем и онтологическим его состоянием.

Первый род поэзии возник в самой литературной области, являющейся областью определенного рода деятельности. Литературная сфера формируется совокупностью произведений, эта совокупность поддается не только восприятию, но и исследованию (познанию). Результаты исследования могут быть обобщены различным образом, в том числе и в прикладном плане – как рекомендации умений и навыков, необходимых и достаточных для создания литературного произведения. Такое произведение можно «сделать», и их «делали» и «делают», достигая при этом высокой степени мастерства.

Естественно, никакой «позиции внаходимости» такому писателю-читателю занимать не приходится. Он вообще не покидает сферу литературы. «Есть произведения, – пишет М. Бахтин, – которые действительно не имеют дела с миром, а только со словом «мир» в литературном контексте, произведения, рождающиеся, живущие и умирающие на листах журналов, не размыкающие страниц современных периодических изданий, ни в чем не выводящие нас за их пределы» [1, с. 35]. В этой сфере постоянно кипит борьба «архаистов и новаторов», она знает взлеты и падения: то достигает известных высот, то деградирует. Однако все это литература. Относительно нее и ее произведений граница является неактуальной величиной, пограничность – номинальной ситуацией.

Другое дело – поэт как субъект творческого бытия. Поэтическое бытие – это доведенное до определенной степени онтологического напряжения существование воображающего. Воображающий – субъект собственно «человеческого» бытия. Обыкновенно он выполняет служебную функцию – субъект жизненного существования «использует» его для достижения жизненных целей. Но так как «воображающий» и есть «человек» (между этими понятиями можно поставить знак равенства), а человек ищет способов осуществления себя именно в качестве человека, то целью человека становится онтологическое возрастание, усиление, а одним из способов этого усиления является поэтическое бытие.

Итак, поэт – это воображающий в высшей форме его осуществленности, возможной в определенное время у определенного народа. Кого же мы называем воображающим? – Это тот, кто воображает себя в ту или иную величину и превращает себя в нее и становится ею в определенном онтологическом контексте. Этот контекст в относительно развитом состоянии определяется как фабульная («рассказываемая») действительность. Действительность и пребывающие в ней персонажи – субъекты жизненно-прозаического существования – имманентны бытию воображающего. Воображающий, следовательно, является субъектом внетелесного и, конкретно, внежизненного бытия. Мы полагаем, что воображающего осуществляют языковые формы. Языковая форма – низшая форма человеческого бытия. Высшей же

формой человеческого существования является словесная форма. Поэт – субъект бытия, являющегося словесным по типу и превращенным по способу его осуществления.

По указанной выше причине поэт является архитектурно организованным субъектом. Пушкин, например, является существом, воображающим себя в субъекта языкового бытия (повествователя, исполнителя, лирического субъекта), а через него – в совокупность жизненно-прозаических лиц и их – жизненную – действительность. Таким образом, Пушкин поэт является субъектом трехпланного бытия – словесного, языкового, жизненного (телесного). Соотношение между планами и определяет онтологическую организацию поэта, характеризуемую как архитекtonика. Внутрипланная организация, т.е. организация фабульной действительности, определяется как тектоника.

Между словесным и языковым, языковым и телесным планами возникает ситуация перехода: словесная форма переходит в языковую, языковая – в телесную. Эта ситуация является пограничной. Граница, таким образом, – это не условная черта, делящая единую по своему онтологическому качеству сферу на потустороннюю и посюстороннюю, а ситуация переходе высшей сферы в низшую. Пушкин-поэт как автор, например, «Евгения Онегина», есть субъект, словесному бытию которого имманентен повествователь – субъект языкового бытия, а повествователю имманентна фабульная действительность с пребывающими в ней персонажами – Онегиным, Ленским, Татьяной и др.

Пушкин и (например) Онегин соотносятся, с одной стороны, как творящий (воображающий) и творимый (воображаемый), с другой – Онегин есть – в своей жизненной действительности – суверенная онтологическая величина. В первой ситуации граница является актуальной (граница актуальна), во второй она неактуальна. Вместе с тем в жизненной сфере Онегин существует в качестве лишь жизненно (биологически, животнo) определенного субъекта. «Человеческим» существом он становится. Хотя в каждый данный момент своего существования Онегин является человеческим существом, но не потому, что это ему «дано», но потому, что в каждом моменте своего существования он достигает человечности. Достигается оно актом воображения. Представляя что-либо, думая о чем-либо, высказываясь о чем-либо, человек

воображает себя в это «что-либо» и им становится. Онегин, таким образом, определенным онтологическим сходством с Пушкиным-поэтом, своим творцом.

Воображающий, таким образом, является относительно самостоятельным субъектом существования, соотносенным, однако, с жизненно определенным существом. В зависимости от типа поэтического высказывания, воображающий определяется или как эпический герой, или драматический, или лирический. Воображаясь в кого- или что-либо, Онегин как эпический герой является архитектурно организованным существом: высказываясь, он воображает себя, например, в дядю-старика, т.е. вторичного фабульного персонажа, пребывающего во вторичной фабульной действительности.

В зависимости от степени напряженности акта воображения, герой обладает различной степенью онтологической мощи. Онегин как высказывающийся о своем больном дяде, и Татьяна, видящая сон, являются эпическими героями. Однако Онегин, во-первых, онтологическую энергию направляет в ту же сторону, что и повествователь – автор первичной фабульной действительности; во-вторых, он является онтологически пассивным существом, как бы лишь обнаруживающим человеческое качество своего бытия, но ни на что не направленное.

Другое дело – Татьяна. Она воображает и превращает себя в персонажей своего сна, вступающих друг с другом в весьма напряженные и конфликтные отношения. Эти вторичные фабульные персонажи суть превращенные формы ее бытия как эпической героини. Развитие и разрешение конфликта между ними – это превращенная форма развития и разрешения ее человеческого (превращенно-словесного в данном случае) бытия.

Татьяна как эпическая героиня формирует такую вторичную фабульную действительность (и вторичных персонажей), которая весьма существенно отличается от первичной: если в первичной действительности Онегин и Ленский – друзья, то во вторичной – враги. Татьяна как эпическая героиня, таким образом, вступает в конфликт с повествователем. Этот конфликт имеет очевидным образом выраженный онтологический характер. Повествователь, с одной стороны, осуществляет Татьяну-эпическую героиню своим бытием, с другой – должен онтологически (бытийно) изменяться,

чтобы осуществлять Татьяну как эпическую героиню. Онтологическая инициатива принадлежит именно Татьяне, повествователь – не без сопротивления – ее осуществляет: онтологически уподобляясь Татьяне-эпической героине, он превращает Онегина и Ленского как персонажей первичной фабульной действительности из друзей во врагов.

Между Татьяной-эпической героиней и повествователем устанавливается, таким образом, «обратная онтологическая связь»: как трагическая героиня, Татьяна может оказывать обратное влияние на своего творца. Если, рождаясь, Татьяна пересекает границу в направлении от повествователя к фабульному персонажу, то в качестве эпической героини она превращает себя в такого (в частности) персонажа, который переходит границу в обратном направлении: то, что в пределах фабульной ности принимает форму смерти персонажа (Ленского), то в пределах поэтического мира (сферы бытия Пушкина-поэта) предстает как возможность и начало осуществления события обратного превращения.

Если, воображая и превращая себя в повествователя, а через него – в совокупность фабульных персонажей и их – жизненно-прозаическую –действительность, Пушкин создавая пограничные ситуации, то, преодолевая рядом онтологических усилий свою превращенность, он создает субъектов человеческого бытия, способных онтологически и ценностно влиять на своего творца и ему бытийно уподобляться. В последнем случае они сталкиваются с необходимостью перехода границы в обратном, т.е. снимать то препятствие между творящим и творимым, которое полагает поэт, закрепляя свое превращенное (недолжное) состояние.

Цитированная литература

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.

Анотація

Робиться спроба описати архітектоніку поета як суб'єкта перетворено-словесного буття, істотним моментом якої є межа. Висловлюється припущення про поетичну (вона ж – онтологічна) функцію межі.

Annotation

Attempt to describe architectonic the poet as subject of modified verbal being which essential moment is the border is undertaken. Comes out with the assumption about poetic (it – ontological) functions of border.

Стаття надійшла до редакції 5.12.2006

Статья поступила в редакцию 5.12.2006

УДК 82.0

Рымарь Н.Т.

СЛОВО КАК ГРАНИЦА АРХИТЕКТОНИЧЕСКОЙ ФОРМЫ

Слово можно считать первым способом различения реальности в сознании человека: слово – это действие, акт называния, которые есть и акт творения, потому что до события номинации в сознании ничего нет – до него все есть лишь неразличимость, нерасчлененность, неопределенность, – Ничто. Это значит, что в нашем сознании еще нет ничего конкретного, ничего, что имеет границы, от чего-то отличается и с чем-то соотносится, и поэтому обладает для нас какой-то сущностью и каким-то смыслом. Слово вносит первое различение, оно нечто выделяет из неразличимости, из аморфности. Поэтому до слова ничего нет.

Акт номинации есть акт творения границ и тем самым формы, которая создает бытие, устанавливая беспредельности границу, предел. Порождая таким образом нечто конкретно данное, форма делает «нечто» – вещью, «тем-то и тем-то», «тем, что она есть». Жизнь не существует вне конкретных форм – по Аристотелю вне формы есть лишь аморфная материя, лишь потенция формы. Так Фридрих Шлегель писал, что материя не является предметом сознания, так как ничто не может войти в наше сознание до того, как имел место акт различения (“was nicht unterschieden ist”) «Только форма входит в эмпирическое сознание. То, что мы считаем материей, есть форма» [1, с.37-38].

Человеческое существование, понятое как культура, есть формирование жизни, придание всему смысла и определенной ценности, то есть формы, потому что форма придает вещам смысл, включая их в состав культуры, наделяя их таким образом бытием явлений человеческой культуры. Понятно, что именно слово, язык обладают наибольшей формотворческой и смыслопорождающей силой. Эту функцию полагания смысла как бытия, вероятно, можно охарактеризовать как **перформативную**, и мы определим ее в данном случае как **первичную перформативную функцию**.

Наш мир покоится на фундаменте творческой силы слова – и это, стало быть, мир слов, мир языка. Культура живет из ресурсов языка, язык является средством коммуникации, обеспечивающей жизнь, функционирование культуры. Вместе с тем в процессе обыденного, нетворческого, обусловленного обыденными потребностями и интересами функционирования слова в коммуникативной функции его творческий – и в этом смысле перформативный – потенциал не актуализуется, слово отсылает к готовым значениям, знакомым вещам – это конвенциональный знак. В этой ситуации происходит истирание фактуры слова – теряется осязаемость его чувственной природы, иконических аспектов слова, его внутренней формы, блекнут языковые метафоры, символический потенциал языка, его внутренние, чувственные связи с предметом. Все это в слове заменяют аспекты, связанные с целями высказывания, с его прагматикой, – риторические фигуры, в которых действительность предстает в основном «уже опознанной и оцененной», завершенной, готовой, связанной со своими многочисленными готовыми нарративами.

Это показала еще формальная школа, таким образом обосновавшая отличие обыденного «прозаического» языка, использующегося в практических целях коммуникации, от «поэтического языка» искусства, языка в эстетической функции, где он обладает осязаемой самооценностью.

В искусстве происходит, говоря словами Шкловского, «воскрешение слова», воскрешение в том числе его перформативной природы. Здесь перформативная функция слова, понятая как функция различения, установления границы и тем самым порождения конкретных форм и смыслов, может быть описана при помощи более специального понятия границы –

понятия «изоляции», которое используется в эстетической теории и открывает путь к пониманию продуктивности этой функции в искусстве в целом и особенно в искусстве слова.

Прежде всего нужно выделить два аспекта проблемы – первый: проблема изоляции в искусстве в целом и второй: проблема изоляции в искусстве слова, когда слово одновременно является и инструментом, и предметом изоляции, и материалом искусства, и его предметом.

Первое. О проблеме изоляции или отрешения в искусстве в целом мне уже приходилось писать [2; 3]. Отчасти повторяю, отчасти внесу уточнения в то, что говорил об этом раньше. Речь идет о волевом и ценностно активном акте отрешения отдельных элементов языка культуры – социальной и духовной действительности, моделей поведения и восприятия, представлений, «голосов», миробразов в практическом и художественном сознании от непосредственной функциональной связи в единстве действительности. Изоляция есть «выведение предмета, ценности и события из необходимого познавательного и этического ряда» [4, с.59], «от некоторых необходимых связей с единством природы и единством этического события бытия» [4, с.61]. Изъятие предмета или ценности из мира действительности уничтожает «все вещные моменты содержания» и тем самым претворяет его в нечто «субъективно ценное» и «человечески значительное», в результате чего возникает «возможность свободной формовки содержания», «освобождаются творческие энергии восприятия» [4, с.59-61].

Здесь Бахтин подчеркивал субъективный аспект: это я, субъект, свободно осмысливаю предмет и получаю возможность для свободных манипуляций им. Выделяя, изолируя предмет, субъект придает ему особую значимость, делает его «интересным» и чем-то ценным, он активно ищет и читает в нем какое-то значительное содержание. Акт изоляции есть акт сосредоточения внимания субъекта на отдельном явлении, входящем в общую связь*, и таким образом он придает явлению особую значимость и какой-то особенный смысл.

* Я.Мукаржовский, ссылаясь на Э.Утица и Л.Ротшильда, определял эстетическую функцию, в частности, и как «способность изолировать предмет», что означает «сосредоточение максимального внимания на данном предмете» [См.: 5, с.55-56]

Предметом искусства, так или иначе, прямо или косвенно, являются языки и нарративы культуры, то есть феномены, в конечном итоге уже имеющие определенное значение, уже наполненные смыслом, связанным с определенным ценностным отношением, местом в системе культуры. В жизни эти значения, как правило, не осознаются, в искусстве же, благодаря изоляции они оказываются способны актуализоваться, как бы «заговорить».

Если я выделяю нечто из общего функционального ряда, выступая при этом не как потребитель, использующий предмет в собственных нуждах, а как художник, которому этот предмет интересен и важен как он есть, в его сущности, а не в его конкретной функции здесь и сейчас, то я вижу его на фоне культуры, мира в целом, в большом единстве – и я сам выступаю с позиции как бы универсума, с точки зрения целостности культуры.

Изоляция создает коммуникативную ситуацию особого рода – ситуацию диалога творческого субъекта со смыслами предметов, которые входят в целостность культуры; в такой ситуации эти смыслы, с одной стороны, получают возможность предстать как своего рода высказывания, ценностные активности, голоса культуры, с другой стороны, в этом процессе общения, диалога с большим целым культуры они обретают свою самооценку и получают то или иное ценностное завершение.

Эти процессы как будто могут иметь место не только в искусстве, но и в самой жизни: говоря о чем-то, мы указываем на значение данного феномена для нас и вместе с тем совершаем определенное суждение об этом феномене. Вместе с тем выделяемый нами предмет лишен его собственной активности, он подчинен выражению *моей* мысли, *моего* прагматического, практического отношения, – служит целям коммуникации, а не созданию иной, автономной реальности – реальности заверщенного произведения. Очевидна противоположность такого рода изоляции в быту – изоляции как эстетическому феномену.

Перехожу к искусству слова.

Самоценным слово становится, когда оказывается в позиции изоляции, когда языковой материал отрешается от сферы обыденной коммуникации и выступает в эстетической функции,

таким образом, неизбежно обретая определенную самоценность* и «непрозрачность»**, «плотность» – слово становится ощутимым, оно не только референциально, но и автореференциально.

Характер самоценности слова определяется его структурой, отношениями между звуковой оболочкой и значением. Эта самоценность может быть чисто физической природы – мы ощущаем характер и продолжительность звучания, угадываем моменты звукоподражания или иконичности, о которой писал Роман Jakobson, не согласившийся с тем, что слово – чисто конвенциональный знак [См. 9, с.111-112], то есть в физической реальности плоти слова мы можем ощущать связь этой плоти с семантикой, с предметом, на который слово указывает. К этой семантике ведет и внутренняя форма слова, почти чувственно ощутимый процесс образования значения слова. Для литературы бывает важен также визуальный вид слова на бумаге, его длина, рисунок повторяющихся букв, расположение текста на странице, пробелы и отбивки, частотность появления знака тире, характер шрифта и самой бумаги, форма книги – все это как бы «прикрепляется» к семантике текста и влияет на нее. Так и форма, стиль оформления книги может указывать на то, что это – художественное произведение и, например, роман, а не сборник рассказов.

Самоценность семантики слова обусловлена объемом его значений, валентностей, богатством семного состава, коннотативным потенциалом, жанровой, стилевой памятью – памятью о его функционировании в разных социально-нравственных, художественных системах и жанрах.

В стихе изоляция языка реализуется в графике стиха, в особой организации словесного ряда, благодаря чему возникает автономная реальность фикционального мира. В прозе – изоляция

* Это возможно, конечно, и в бытовой речи, где слово сколь угодно может быть и самоценным, обладать красочной фактурностью и т.д., что в таких случаях отчасти приближает обыденную речь к искусству, но для возникновения произведения искусства одного этого недостаточно – бытовая речь не ставит перед собой задачи создания обладающего завершенностью самоценного поэтического мира.

** Так Уэллек и Уоррен, наследуя традиции русского формализма, пишут о «прозрачности» словесного знака в науке: “The sign is... transparent”, по этому принципу противопоставляя языку науки язык литературы как язык коннотативный -- “highly ‘connotative’ ” [6, с.23]; См. также: [7, с.383-387]. Эту сторону слова в поэтической функции Н.К.Гей, в частности, выразил в словах: «Слово не превращается в условный знак реальности, оно как бы сама реальность» [8, с.54]

слова происходит также в результате того, что прозаический язык не только по-своему организован, имеет свой ритм, стилевые особенности и т.д., но и ориентирован на создание произведения, целью которого является создание фикционального мира.

Но вот что принципиально важно: во всех случаях имеют место три аспекта: 1) актуализация акустической и визуальной организации речевого материала, 2) актуализация определенных семантических аспектов слова, 3) предустановленная ориентация субъекта речи на создание автономного произведения, фикциональной реальности – как известно, только в этом имеющем границы, относительно автономном целом язык выступает в художественной функции – слово, изъятое из художественной целостности, даже маркированное в системе языка как поэтизм, становится просто словом другой системы коммуникации.

Изоляция слова, его отрешение от прямых коммуникативных функций, позволяет ему выполнять новые функции. Это, прежде всего, способность творить особую реальность, новый фикциональный мир, который следовало бы обозначить как *вторая фикциональная реальность* – конечно, если мыслить первую реальность (мир человеческой культуры, «действительность») как созданную словом. Внутри этой второй реальности, в свою очередь, может иметь место и свой «прозаический язык», и свое поэтическое слово.

Эту функцию слова можно охарактеризовать как *вторичную перформативную функцию*. Здесь слово выступает в качестве орудия для творения поэтической реальности – в качестве материала, который в этой функции как будто должен быть «прозрачен». Однако полная «прозрачность» словесного материала способна снять границу между поэтической речью, создающей особое художественное пространство, пространство произведения – и «простым» словом действительности.

Поэтому поэтическая речь должна оставаться в определенной степени непрозрачной, как-то стилизованной. Стилизованное слово – результат изоляции – это автономное, вымышленное слово, которого как такового, в такой форме и семантике – нет в обыденной речи. Из материала вымышленных слов создается вымышленный, фикциональный мир. И наоборот – вымышленный, автономный мир делает слова, из которых он сделан, словами вымышленными.

Таким образом, происходит воскрешение в слове его творящей силы. Перформативная сила этого слова должна быть названа вторичной, так как речь здесь идет не о номинации, а об изоляции готовых слов и понятий – изоляции границ, установленных словом – культурой, так что предметом изоляции является уже «оцененная и познанная», «различенная» реальность, обладающая своими границами и формами, а предметом слова является слово, то есть языки этой реальности – ее понятия, представления, нарративы, формы сознания, восприятия, ценностных ориентаций. Вместе с тем сам характер творческого акта, который совершает это слово, принципиально не отличается от того, что делает слово в первичной перформативной функции: оно создает новую реальность, проводя границы, изолируя, творит формы, обладающие смыслом. По отношению к формам этой новой, фикциональной реальности языковая практика предстает как некий текст, не имеющий формы. Никлас Луман противопоставляет поэтому форму – медиальной среде в качестве лишь структуры [10, с.165-214]. (Понятно, что формы активности этого слова могут иметь типологический характер). Вместе с тем такое слово является и материалом, в среде которого создается произведение.

Почему я говорю о перформативной силе слова, а не творческого субъекта? Потому, что слово – это не обычная материальная, медиальная среда, не просто материал. Слово обладает семантикой, которая не может быть полностью отделена от того, на что оно указывает в произведении (иначе текст потеряет всякий смысл). Это самостоятельная сила, механизм, без активности которого высказывание не может состояться.

Тут нельзя, кажется, не вспомнить Библейскую мудрость: «И Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Иоанн.1:1). В Евангелии от Иоанна, как известно, речь идет о Логосе, который означает и мысль, и произнесение мысли, а также – деяние. И дальше говорится об Иоанне, который «не был Свет, но был послан, чтобы свидетельствовать о Свете» (Иоанн.1:8). По аналогии можно, по-видимому, утверждать, что человеческое слово не есть Бог, но оно может свидетельствовать о Боге или Истине. Проводимые мною параллели могут показаться легкомысленными, но я привожу их только как одно из авторитетных свидетельств самостоятельной творческой силы слова.

«Воскрешение» слова, воскрешение его творческой, собственно, первичной перформативной способности, связано с тем, что творческий субъект эстетически относится к языку как к предмету, который обладает нереализованным потенциалом самоценности, а не является лишь прозрачным – функциональным средством бытовой коммуникации. Это значит, что субъекту удастся занять по отношению к языку позицию существенной внеаходимости. Позиция внеаходимости позволяет ему стать творцом, так что его слово оказывается способным творить новую реальность. Таким образом все дело в том, что поэтическое слово – это слово, выступающее одновременно и как предмет, и как орудие создания реальности, то есть оно «прозрачно» и «непрозрачно» вместе. «Непрозрачность» поэтического слова может указывать на его, может быть, нереализуемый и непостижимый семантический и творческий потенциал, на «тайну», или «бесконечность», которую оно в себе заключает. Ощутимость слова, его «непрозрачность», как правило, чаще всего все же не означает полной автореферентности (особенно в прозе), но создает изолирующую границу художественного мира и поэтому поэтическое слово в то же время должно быть прозрачным, чтобы могло быть материалом для создания поэтической реальности. Но для того, чтобы слово стало строительным материалом, у художника должна быть к нему определенная рефлексивная дистанция, которая делает его «непрозрачным».

Каким образом можно добиться внеаходимости по отношению к слову? – Ведь слово владеет нами – мы мыслим и чувствуем посредством языка, наше сознание находится во власти нарративов. В жизни мы довольно часто можем ощутить непрозрачность слова, – когда оно воспринимается нами как «чужое слово»: и в этом случае процесс коммуникации приобретает особую напряженность. Конечно, здесь не возникает произведения, в котором творится особый, относительно замкнутый на себе, автономный мир вымышленной реальности, хотя в некоторой степени такое восприятие чужой речи способствует тому, что в нашем сознании возникает некий образ другого, чужого, о котором мы вольны воображать себе что угодно. Но нужно не забывать, что здесь это образ, формирующийся в зоне нашего заинтересованного, личного отношения к нему: здесь нет позиции существенной

внезаходимости по отношению к чужому слову, мы здесь не поднимаемся над ситуацией нашего с ним общения, мы включены в процесс коммуникации и выступаем как заинтересованные участники этого общения. В этом случае образ чужой речи не объективируется в конкретном, имеющем свои границы, завершённом произведении-тексте. Прием остранения, о котором писал Шкловский, идет в том числе и от обыденного опыта встречи с чужим словом, чужим сознанием. Тем не менее, речь должна идти не просто о приеме остранения, а о новой точке зрения, умении показать реальность как странную, непознанную, может быть, непостижимую.

В искусстве обретение позиции существенной внезаходимости по отношению к слову действительности становится возможным, во-первых, потому, что слово оказывается на службе у произведения, которое, обладая относительной автономностью, подчиняет поэта своим задачам, отчасти заставляя его совершать высказывание под диктовку произведения как объективированного словесного целого. Во-вторых, потому, что и само произведение, в контексте которого мы воспринимаем слово, в значительной мере является развертыванием поэтического потенциала слова, выступающего в таком случае в качестве «первослова» данного произведения. Можно допустить, что в пределе каждое слово поэтического текста может быть таким «первословом». В-третьих, потому, что слово здесь является и предметом, и материалом литературы одновременно. Именно отношение к слову как к эстетическому предмету позволяет пережить его и как материал искусства, над которым можно рефлексировать, и это существенно важно: речь должна идти не о приемах работы со словесным материалом, а о развертывании возможностей, заложенных в самом материале и реализуемых в ситуации встречи слова с творческой активностью субъекта.

Мне когда-то приходилось писать о роли материала в искусстве слова [11, с.18-22]. Повторюсь, потому что в данном случае это имеет прямое отношение к делу.

Материал, взятый в аспекте «технических» возможностей его природы, в искусстве всегда выполняет роль первого средства изоляции явлений действительной жизни, это также первое, и уже не только «техническое», средство художественного вымысла и –

таким же образом – первое средство познания действительности. Материал уже по своей природе не может не определять существеннейшие особенности структуры художественного образа, в том числе и вносить коррективы в замысел творческого субъекта. Живое тело, изображенное в камне, пространство, переданное на живописном полотне, внешность человека, пейзаж, описанные несколькими словами – неизбежно редуцируются до определенных аспектов, деталей, которые, однако, должны схватить целое. Всякий материал с неизбежностью перерабатывает – абстрагирует и на своем языке объективирует отдельные моменты реальности, на основе этих отвлеченных от целого аспектов структурируя художественное целое. Поэтому он не может быть до конца «прозрачным», – и тем более, что всякий истинно художественный замысел с самого начала неотделим от материала [8, с.66]. Уже на уровне замысла творческий субъект до некоторой степени подчиняется чисто техническим возможностям материала, до некоторой степени отчуждается от своей субъективности, в том числе и от субъективности своей эпохи культуры*: он обретает некоторую дистанцию по отношению к идеям, представлениям, готовым моделям культуры как способам существования человека в определенном обществе. Фактура материала, а вместе с ней и многочисленные приемы работы, приемы обращения с ним, сформировавшиеся на протяжении столетий истории искусства, оказываются границами-пределами авторской субъективности и авторского произвола. Активность, сила сопротивления материала – одно из организующих начал художественного мира. Следует согласиться с Дитером Мершем, который пишет, что в качестве материального диспозитива материальная среда и ограничена и продуктивна [12, с.12].

Материал что-то не позволяет сделать – скульптура не может петь акустически, но она может петь пластически – и это уже другая красота – красота вымышленного мира. Выбирая тональность и создавая музыкальную тему, композитор может не знать, какое развитие она может получить – она может развиваться

* Ср. Там же. С. 67: «Любое материальное осуществление замысла вносит необходимые коррективы, дополнительную конфигурацию, ту особую эстетическую концептуальность, которой нет в образе без носителя, без слова в литературе, без краски в живописи и.д.» [8, с.67]

и сама – по законам материала, скажем, «гармонии». Поэт ищет рифму, но рифма может ему многое подсказать. Изоляция пробуждает и в материале, и в предмете жизнь, которая может быть не вполне подвластна художнику.

Слово в качестве материала тем более не нейтрально, это тем более не тесто, из которого можно лепить все, что угодно – теория «смерти автора» позволила понять это со всей ясностью, – и потому взаимодействие творческой воли художника и материала продуктивно: язык произведения искусства обладает определенной вненаходимостью по отношению и к предмету изображения, и к субъективности автора, более того, и к «культурному сознанию», к идеологии культуры, в рамках которой и под властью которой работает художник – он живет в «большом времени», и так же поэтому он может вносить свои существенные творчески-перформативные коррективы в авторский смысл или в смысл определенной ситуации в культуре. Слово обладает громадным семантическим потенциалом, что делает его важнейшим элементом формы литературного произведения; слово принадлежит не только автору: в слове, в языке скрывается власть культуры как сегодняшнего дня, так и прошлых эпох, а таким образом и власть носителя языка – читателя, с которым автор неизбежно вступает в диалог. С этой стороны поэтическое слово (высказывание) принадлежит творческому субъекту лишь отчасти – это слово, функционирующее в системе культуры со всеми ее кодами, обеспечивающими возможность процессов коммуникации, а также дающее произведению художника возможность жизни в контекстах системы культуры, вступать в многосторонний диалог с действительностью, с другими произведениями искусства. С этой стороны оно ограничивает художника, вынужденного вести со словом настоящую борьбу, чтобы заставить его высказать интенцию художника, его индивидуальный смысл.

Одновременно это же самое слово оказывается связано с единством неповторимого художественного целого, становящегося в процессе творческой деятельности художника, который строит из языка, из более или менее традиционных сюжетно-композиционных, повествовательных, стилевых форм, тоже оказывающих ему свое сопротивление, – произведение, то есть свое индивидуальное высказывание.

Художник слова имеет дело с языком как средой, материалом, из которого он создает новую реальность. Этот материал сам по себе нейтрален по отношению к творческим задачам субъекта и до известной степени «потусторонен» по отношению к произведениям искусства слова, в нем нет ничего, что могло бы стать истоком произведения искусства – это бесконечный текст, или, как говорит Никлас Луман, структура. Эта структура состоит из многих языков, моделей понимания реальности, нарративов – но это текст, не имеющий ни центра, ни периферии – хаос смыслов, оценок, точек зрения. Это предмет и инструмент художника слова. Независимая, внутренне автономная работа субъекта с языком позволяет ему создать из этого хаотического материала осмысленное единство – форму, произведение, обладающее стилем, целостностью, без ощущения которых нет ощущения искусства. Это происходит благодаря воскрешению слова как живой целостности, способной творить реальность.

Поэтическое слово, слово в эстетической функции отчасти прозрачно, а отчасти непрозрачно: это особая, особым образом изолирующая оба мира граница-мембрана, а точнее – медиум, активная *среда*, в которой происходит переработка материала действительности – встреча и диалог действительности и авторской воли. Это активная среда, – третий, переводчик, участник, интерпретатор со знанием дела вмешивающийся в диалог. Наиболее яркое проявление этой природы поэтического слова как среды – стилевое слово, моделирующее мир в определенном эстетическом модусе. Слово из жизни превращается в поэтическое слово-вещь, строящее особый поэтический мир. Эта творческая сила слова обусловлена в первую очередь его изоляцией, активизирующей его медийную природу как особого рода среды, обладающей колоссальным семантическим потенциалом, способностью продуктивно откликаться на вызовы творческого субъекта, активно отвечать ему.

Как уже говорилось, для литературы (как во многом и для культуры в целом) все явления жизни существуют как явления языка – искусство изоляции языка означает и искусство изоляции элементов действительности, представленных языком.

Поэтическое слово не отрывается полностью от своего словарного значения, но изоляция способна пробудить в слове его

внутренний семантический потенциал, обладающий к тому же определенными иконическими чертами. Об иконичности слова писал Роман Якобсон, здесь же я хотел бы отметить в определенной степени близкое иконичности и важное для поэзии явление – семантическую энергию вещных аспектов слова как материала, которую наиболее интенсивно использовала Марина Цветаева.

Так в «Поэме горы» находим: «горы глиной горькой горюют», «гора бросалась», «гора была, как горб», «Горе началось с горы. Та гора на мне – надгробием» и др. Фонетические особенности материала здесь изолируются, чтобы заставить гору «заговорить», – семантически сблизить, как бы породнить, создать или открыть скрытое, непознанное родство таких близких по звучанию слов, как *гора, горе, грудь, грусть, гром, горб, горд, груз, дорого, город, пригород, грот, надгробие, «просто врозь»*, а также слов, которые как бы порождаются этим рядом, вырастают из его звуков – *обряд, раковина, ратовала, казарменный, стреляй, зерно гранатовое, багрец, зазубринами, ресницы* и т.д.. Звуковое родство словесного материала поэмы с ключевыми ее словами (или «первословами» поэмы) *гора* и *горе* создает семантическое поле произведения, в котором чуть ли не любые слова превращаются в варианты ключевых слов, вносящих каждый раз все новые и новые смысловые и эмоциональные аспекты в это поле. Словесный материал организован так, что он становится средой, в которой продуктивно взаимодействуют словарное значение слова и индивидуальный смысл – непрозрачность, самооценность слова оказывается смыслопорождающей границей словарного значения. Такого рода основанное в конечном счете на повторях взаимодействие двух планов слова, использовавшееся еще в средневековой латыни, – типичная для стиха и лирики в целом архитектурная граница, порождающая специфически лирическую образность, источник и содержание которой не могут быть сведены только к выражению субъективного начала.

В прозе соотношение между непосредственно предметным, так сказать, фабульным, смыслом слова и его фактурностью, конечно, существенно отличается от лирики, но и здесь фактура слова достаточно активно участвует в создании образности произведения: стилистическая окраска слова, повествовательный ритм, композиционные формы речи, движение точек зрения, голосов –

стиль повествования и изображенное чужое слово ослабляют «прозрачность» словесно-речевого плана произведения и опять-таки создают границу для «словарного» значения слова.

Изоляция, как уже говорилось, волевой, творческий процесс, который позволяет познать – понять и таким образом дать сознанию новое бытие. Изоляция действительности происходит в нашем сознании прежде всего в актах изоляции языка. Таким образом слово является и предметом поэта, и инструментарием, средой, посредством которой познается мир, через работу над словом осуществляется то, что я называю «работой понимания» [13] действительности, полагаемой словом, то есть референта.. Так, стиливое или стилизованное слово – есть результат работы по его изоляции и есть определенным образом понятая, завершенная и в силу этого вымышленная действительность.

Как предмет поэта слово «непрозрачно», но будучи одновременно средой, оно «прозрачно». Репрезентация действительности осуществляется посредством «непрозрачного», самоценного слова, разворачивающего свой самостоятельный семантический потенциал – и именно эта разработка семантического потенциала слова является инструментарием, средой, в которой осуществляется работа понимания и рождается таким образом фикциональный мир.

Цитированная литература

1. Schlegel Fr. Jenaer Vorlesung Transzendentalphilosophie // Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Bd.12. S.37-38.
2. Рымарь Н.Т. О функциях границы в художественном языке // Граница как механизм смыслопорождения. Grenze als Sinnbildungsmechanismus. – Самара, 2004
3. Рымарь Н.Т. «Изоляция» и архитектоника эстетического объекта // "Филологический журнал" (Москва, Издат. РГГУ). – №1(2) – 2006 г.
4. Бахтин М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М., 1975.
5. Мукаржовский Я. Эстетическая функция, норма и ценность // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. – М., 1994.

6. Wellek R., Warren A. Theorie of Literature. Third edition. New York, 1968.
7. Тодоров Ц. Понятие литературы // Семиотика: Антология. / Сост. Ю.С.Степанов. Изд. 2-е. – М., Екатеринбург, 2001.
8. Гей Н.К. Художественность литературы. Поэтика. Силь. – М., 1975.
9. Якобсон Р. В поисках сущности языка // Семиотика: Антология. – М., Екатеринбург, 2001.
10. Luhman N. Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt am Main, 1997.
11. Художественный язык и язык культуры. Проблема материала // Проблема художественного языка. Тем. межвуз. сб. – Самара, 1997.
12. Mersch D. Einleitung: Wort, Bild, Zahl – Modalitäten medialen Darstellens // Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens. – München, 2003.
13. Рымарь Н.Т. Узнавание и понимание: проблема мимезиса и структура образа в художественной культуре XX века // Вестник Самарского гос.ун-та. Гуманитарный вып. – Самара, 1997. – №3.

Анотація

Розглядаються механізми ізоляції мови в акті художньої творчості та ізолюючої здатності поетичного слова, що виступає одночасно як предмет творчого суб'єкта і як матеріал для створення поетичного світу, як «непрозоре» – самоцінне і прозоре – комунікативне.

Annotation

In this article author deals with the mechanisms of language isolation in the act of literal creation and with the isolating capability of the poetic word; the poetic word is at the same time "not transparent" or self-valuable, and "transparent" or communicative. In other words it is at the same time the subject for the creative person and the material for creating poetical world.

Стаття надійшла до редакції 12.11.2006
Статья поступила в редакцию 12.11.2006

ФЕНОМЕН КРАСОТЫ SUB SPECIE POSTONTOLOGIAE

Позвольте начать с экспозиции проблемы. Как известно, философская эстетика в наши дни переживает кризис; особенно это касается эстетики прекрасного. Среди наиболее очевидных причин кризисного состояния – распад системы традиционных формообразований искусства и соответствующих регистров чувственной культуры. Более глубокий фактор – травмированность современного сознания воздействиями, запредельными для индивидуального эстетического переживания и осмысления. Парадигматическое выражение эта ситуация нашла в знаменитом вопрошании Т.В.Адорно: «Возможно ли искусство после Освенцима?»

Как охарактеризовал создавшееся положение один из внимательных читателей Адорно Ж.-Ф.Лиотар, «вопрос о катастрофе есть вопрос... бесчувственности: анестезии» [1, с. 72]. Сколь парадоксально ни звучало бы подобное утверждение, существуют – и трагический опыт XX в. это засвидетельствовал – жизненные феномены, настолько несоизмеримые с внутренней размерностью человеческого бытия, что сама попытка их «сопережить», эстетически освоить (т.е. задним числом вписать в это же бытие) оборачивается предательством памяти об их подлинной сути. По отношению к подобного рода феноменам – а они-то зачастую и оказываются чем-то наиболее не-безразличным для современного сознания и в этом смысле первоочередно взыскующим эстетического осмысления – искусство, согласно Лиотару, перестает быть способом описания и выражения: «оно не говорит несказанного, оно говорит, что не может этого сказать» [1, с.74]. Его новые ориентиры – не эстетизис, а пафос, не поэзия, а риторика, не «прекрасная форма», а «возвышенная аффектация» [1, с.75] (о которой, впрочем, оно как таковое способно лишь «принести отрицательное свидетельство, что «молитва» невозможна...» [1, с.75]).

Положение искусства оказывается при этом крайне двусмысленным – тем двусмысленнее, чем честнее оно осознает перед лицом «несказанного» собственный онтологический предел.

С одной стороны, в этом своим самоограничении оно выглядит более смиренным, ответственным, в чем-то более духовным человеческим предприятием. С другой – отказ от задач художественного претворения *реальности*, от прерогатив ее *усмотрения* лишает его возможности претендовать на аутентичность (ибо *Другое*, перед которым оно смиряется, не может идентифицировать себя в нем [См.: 1, 73-74]), отбрасывает его в сферу «искусственного». «Искусство искусственно», – подытоживает это свое рассуждение французский мыслитель; собственным «тезисом» такого искусства становится лишенная онтологического обеспечения «поза» [1, с.74].

В описанной двусмысленности нетрудно разглядеть нечто характерное для «ситуации Постмодерна» как таковой: честность, безо всякого лукавства переходящая в игру; ощущение сверхтрагичности бытия, оборачивающееся милой пустышкой; скольжение от возвышенного к «возниженному»; упоение ремеслом, которое ни над чем не властвует и ни от чего не спасает. Существенно, что подобная эволюция художественного сознания и практики имеет глубокую онтологическую основу: грандиозный и устрашающий разлом онтологии Модерна, вследствие которого бытие как таковое тысячью разных способов ускользает от осмысленного наблюдения и формирующих усилий субъективности, будь то реальный социальный субъект, «Абсолютный Дух» философии или же, как в данном случае, чуткая, ранимая субъективность художника. Волшебное зеркало искусства более не способно удержать подвижный образ мира, как он *есть* – а посему либо отражает заведомые пустяки, либо сдается в кунсткамеру.

Способна ли философия диалога наметить какой-либо выход из этого тупика, в котором пребывают современная художественная практика и эстетическая мысль? Вопрос не праздный хотя бы потому, что для самой же философии диалога ее эстетическое измерение является, как известно, отнюдь не случайным. С одной стороны, она как будто бы предоставляет для альтернативной репрезентации бытия нетривиальный образ *Другого*, образ *Ты*; диалогичность позволяет очертить бытие (бытие – *Другого*) как непосредственно («лицом к лицу») *предстоящее* нам. С другой же стороны, диалог есть встреча *голосов*, субъекты которых *еж*

definitionem расходятся: живому человеку вообще свойственно уходить от собственных высказываний, строить свое последующее существование в некоем смысловом избытке над ними. Две взаимообуславливающие и взаимопереплетающиеся тенденции, которые с самого начала определяли характер европейской философии диалога XX в. – это а) утверждение принципиальной открытости *Другому* и б) настаивание на дистанции между *Я* и *Ты* (*Другим*) как необходимой основе их диалогических взаимоотношений (буберовское «Между» (*das Zwischen*), бахтинская «позиция венаходимости»).

У раннего Бахтина, в методологически еще не вполне определившейся форме, такое сочетание открытости и дистанцированности («событийности» и «венаходимости», порождающей «избыток видения» [2, с.14]), само по себе могло выступать необходимой и достаточной предпосылкой для конституирования эстетического отношения, эстетической деятельности. Сущностным ограничением эстетики оказалось, однако, то, что она с самого начала выступила как эстетика «смерти Другого» [См.: 3]; позднейший представитель «мысли-об-Ином» Э.Левинас, несомненно, увидел бы в этой ее характерной черте прискорбное следствие неполноты, непоследовательности бахтинского размежевания с эгологической схематикой философии Нового времени, сводящей межсубъектность к бытийной основе субъект-объектного взаимодействия. У самого Левинаса упомянутое размежевание обретает куда более радикальное выражение: мыслитель жестко отграничивает одну от другой онтологию и этику, т.е. отношение к *Другому*, вынося последнее в измерение «иначе, чем быть». Причем такое разграничение онтологии и этики, согласно Левинасу, не может быть сведено к трансцендентализации оснований этики в неокантианском духе: речь, по существу, идет о бытийном же преодолении бытия вместе со свойственной последнему тягой к самоутверждению (*conatus essendi*) – о необратимом «сдвиге» [4, с.321–331], экзистенциальная напряженность которого сродни жизненной полновесности, чувственной осязаемости предстояния человека Топы невидимому и непостижимому Богу. В этом смысле, проповедуемый Левинасом «разрыв с порядком бытия» есть жест не трансценденталистский, а именно постонтологический: служение *Другому* как некая

«литургия», «абсолютно терпеливое действие» [4, с. 313] включает в себя момент трансцендирования, но не сводится к нему. Нетрудно видеть, что в ряде отношений этот левинасовский «разрыв» вполне сродни последующим, уже постмодернистским попыткам избавиться от «метафизики присутствия», онтологических «гранднарративов» и проч.; что его несомненно выделяет на фоне подобных попыток, так это упомянутая экзистенциальная напряженность, этическая страсть, воплощенная в нем.

С этой-то напряженностью и страстностью бытийного преодоления бытия Левинас, можно сказать, и обрушивается на хайдеггеровское (и «мерцающее» за ним традиционное новоевропейское) истолкование эстетического и художественного опыта. В отвержении мыслителем начал эстетики Модерна опять-таки легко прочитывается не внешнее ее отрицание (даже проникнутое холодной патетикой приведенных выше рассуждений Ж.-Ф.Лиотара), тем более не спекулятивный выход за ее пределы, а своего рода эстетическое преодоление эстетизиса, нечто противопоставленное эстетическому «освоению»: упорное движение к *Другому*, сжигающее за собой мосты слишком легко достигаемой гармонии с миром; безоглядный «разрыв с простодушием... пастыря бытия» [5, с.353], настырный «стук палки, колотящей по камню» [5, с.354]... Мир, каким он предстает в стихах П.Целана, анализу которых Левинас посвятил свое знаменитое эссе, – это мир, лишенный бытийной основы, словно бы убегающий от взгляда, сворачивающийся в Нигдею; все в нем эфемерно, уязвимо и вообще неизвестно откуда взялось. «...Бедные кудри, бедный колокольчик, – проникновенно цитирует мыслитель поэта, – ...бедные вы, бедные, не здесь вы выросли и зацвели, и этот июль – не июль вовсе» [5, с.353].

Трагичен ли такой взгляд на мир? О да – но только в том смысле, что сама трагедия в его поле оказывается невозможной, ибо невозможно более трагическое узнавание – онтологический возврат *к себе*. На его место приходит нечто исключаящее любую классическую форму и любые неклассические восстания против нее – саморазрушающаяся «эстетика» отнятия Бытия, расставания с бытийственностью как таковой.

Именно так, в движении самопреодоления онтологии и эстетики, нам, согласно Левинасу, только и может быть

экзистенциально открыта подлинная инаковость *Иного*, ведь для этого бесполезны любые ухищрения выразительности. *Другой* предстает перед нами как Лицо, но Лицо, лишенное пластических форм, «нагое» и «смертное» [См., напр.: 6, с.202–205; 7, с.164–166, 171, 183–186, 204–205]; его образ словно бы отслаивается от нашей сетчатки, не позволяет сфокусировать на себе объективирующую зрительную способность – хочется сказать, что он в буквальном смысле слова не-в-зрачен. Он уходит от нас, не уходя; единственный способ преодолеть эту двойственность – самому выйти из своего бытийного мира и пойти за ним, в его Нигдею, в «иначе, чем быть». И это движение, говорит Левинас, необратимо [См., напр.: 4, с.311–313]. Отворачивающееся от нас и нас призывающее лицо *Другого* словно бы исключает нас из нашего собственного бытия и – в том-то и суть! – ничего не обещает взамен. Но может ли человек примириться с тем, что в собственно бытийном измерении своего существования он обречен оставаться *один*, что отношение к Богу и Другому человеку лишено для него позитивной бытийственности? Что, следовательно, невозможна положительная, доступная для восприятия явленность *Другого*, а значит, и его эстетико-художественное постижение? Что нравственно запредельным, несовместимым с решением совести оказывается переживание бытийной целостности мира, своего – вспомним Бахтина! – подлинного *со-бытия с Другими*?

Конечно, здесь следует принять во внимание и резоны, определяющие позицию Левинаса, причем, насколько возможно, во всей их глубине. О влиянии Холокоста забыть нельзя: сам мыслитель прямо указывает на то, что в его биографии «доминирует предчувствие ужаса нацизма и воспоминание о нем» [8, с.574]. Тем не менее, если бы дело заключалось только в этом, тексты Левинаса, как и ряда других мыслителей, ангажированных событиями XX в., пришлось бы рассматривать скорее как свидетельство времени и материал для независимого осмысления, нежели как воплощение самостоятельной и ответственной философской позиции, всегда предполагающей определенное дистанцирование от потока исторического времени. Подобным же образом, существенными, но не единственно определяющими представляются в этом смысле и культурный опыт современного западного человека, и осознание общего состояния мира в эпоху его ускоряющихся трансформаций, и,

вместе с тем, приверженность Левинаса традициям иудаизма, в рамках которого заповедь о несотворении кумиров не корректируется таинством Боговоплощения и основанной на нем легитимностью образотворческой деятельности. Помимо этих безусловно значимых факторов, хотя и в естественном согласии едва ли не с каждым из них, в левинасовском выворачивании наизнанку онтологизма, эстетизма и, добавлю, феноменализма, в отвержении философом «обытийствованных», наивно-чувственных, эстетизированных моделей отношения к *Ты* или к *Другому* во вкусе Бубера либо Бахтина прочитывается, на мой взгляд, и некое постижение, касающееся априорных, трансвременных оснований самообретения человека в мире – постижение, которое символически можно было бы обозначить как *правду горечи*, сущностную непреложность человеческих крушений, потерь и разлук. Левинас утверждает неспособность Лица *Другого* быть открытым нами во всей полноте и гармонии своего со-присутствия не только потому, что был Холокост, что мы стали так недоверчивы друг к другу, что таков нынешний мир или что методологически это уяснить невозможно, но прежде всего потому, что *в этом есть своя правда*, пусть и не всегда выступающая на передний план, пусть и выглядящая порой жестокой и абсурдной – но правда. К стыду своему, не знаю, упоминал ли где-нибудь Левинас замечательные стихи М.Ю.Лермонтова, вольный перевод гейневского «*Sie liebten sich beide*» – по укорененности философа в русской литературе они, разумеется, могли быть у него на слуху, – однако в любом случае соблазн включить эти строки в общечеловеческий контекст «мысли-об-Ином» представляется мне слишком большим:

Они любили друг друга так долго и нежно,
С тоской глубокой и страстью безумно-мятежной!
Но, как враги, избегали признанья и встречи,
И были пусты и хладны их краткие речи.

Они расстались в безмолвном и гордом страданье,
И милый образ во сне лишь порою видали.
И смерть пришла: наступило за гробом свиданье...
Но в мире новом друг друга они не узнали.

И тем не менее – не является ли сама *правда* о невозможности встречи (высказанная так, как у Гейне-Лермонтова, или же так, как у Левинаса) лучшим свидетельством онтологической непреложности последней? Когда оснований для надежды нет никаких, а надежда, тем не менее, не покидает нас, когда ожидать больше нечего, а мы пребываем в ожидании (хотя бы «в ожидании Годо») – не раскрывается ли именно тогда чистый бытийный смысл и ожидания, и надежды? Когда Красота предстает невозможной, а само стремление к ней развенчивается как «китч» [1, с.73] – не осознаем ли мы яснее всего, что именно она, и ничто иное, призвана, по слову Достоевского, «спасти мир»?

Характерно, что сам Левинас в том же эссе о Целане несколькими штрихами набрасывает возможность принципиально иного представления бытия, словно бы завершающего «круговой маршрут» мысли философа: бытия, свободного от «моей тяжести»; снова ставшей родной земли, обретенной уже «не по начальным корням», а на пути к *Другому* [См.: 5, с.353]. Согласно этому наброску, если попытаться продумать его в концептуальном русле, указанном выше, бытийственность как таковая уже не ассоциируется с основанием субъект-объектных связей, ее атрибутами более не могут выступать *conatus essendi* и «давление... на самое себя» [7, с.2]. Но ведь само по себе усмотрение *Другого*, даже полагание его в качестве нашего диалогического партнера, как со всей возможной убедительностью демонстрирует тот же Левинас, еще вовсе не выводит из означенного заколдованного круга эгологического самоутверждения: быть – значит, упорствовать в собственном бытии, подчинять себе окружающее, производить захват, что вполне осуществимо и в отношении к *Другому*, и даже в наслаждении его красотой! Потому-то мыслитель из Ковно и настаивает – и с какой непреклонностью – на внебытийственном, чисто этическом характере нашего «доступа» [9, с.91-99] к Лицу *Другого*. Как же примирить принципиальную постонтологичность левинасовской «мысли-об-Ином» с перспективой возвращения к какой бы то ни было бытийственности, как вписать в сущностное развитие этой мысли только что упомянутый беглый очерк бытия-*Другого*? И, если подойти к той же проблеме иначе: каков в этом плане метафизический статус *позитивного содержания Другости*?

Идея, которую, задавшись таким вопросом, обойти, на мой взгляд, невозможно, – это идея *дара*; не случайно вокруг нее впоследствии сосредоточиваются дискуссии между людьми, пожалуй, наиболее глубоко отреагировавшими на философский вызов Левинаса – Ж.Деррида, Ж.-Л.Марионом и др.* Действительно, *Я* из средоточия собственной бытийственности не могу, не ассимилируя *Другого*, постигнуть его как бытие; но сам-то *Другой* может *даровать* мне себя, свободно и жертвенно *открыться* мне навстречу: так и, если учесть все аргументы Левинаса, *только* так в мир моего бытия могут войти, не опосредствованные интенцией захвата, *его* целостный образ, *его* позитивная явленность.

Разумеется, в арсенале современной философской методологии названная идея выглядит странновато; наиболее очевидная причина этого – глубокая укорененность упомянутой методологии в субъективистском активизме эпохи Модерна и свойственной ему «эгологии настоящего» (если использовать термин Левинаса). Явственное влияние этой же методологической инерции можно, повидимому, проследить и у самого только что названного мыслителя, в жесткости различения им того, что должно составлять предмет заботы моего *Я* – будь то даже служение *Другому*, даже смерть за него [См., напр.: 7, с.217-227] – и тем, что составляет собственное «дело» *Другого* [См.: 9, с.107].

В этой связи нелишне отметить, что один из замечательных философов позднего советского времени, Г.С.Батищев, ряд мыслей которого весьма созвучен воззрениям Левинаса, связывал утверждение подлинно гармоничных и сотворческих отношений между людьми с преодолением не только банального эгоизма и «своецентризма», но и «*онтологического недоверия*» к миру [11, с.410] и с культивированием готовности воспринимать Дар, исходящий от других субъектов, «впитывать» его «*всею познавательной, художественной, нравственной и, главное, общительской жизнью*» [11, с.431]. Развить в себе такую готовность порою гораздо труднее, чем даже одержать победу над собственным эгоизмом, выработать в себе способность деятельно

* Вдумчивый и эвристичный анализ содержания этих дискуссий, освещающий новые пути в понимании антропологии дара, см. в работе молодого харьковского исследователя К.В.Пашкова [10].

заботиться о *Других* – слишком сильно укоренено в сознании современного человека стремление «стать последовательно самостоятельным, без всяких отступлений, и распорядиться всей полнотой своей судьбы, исходя *только из самого себя*» [11, с. 324], «*все взять на себя*», в том числе и в целях «расширения.... сферы ответственности, забот, опеки, контроля» [11, с.323]. Думается, в прояснении этого аспекта отношений к *Другому* диалог двух мыслителей, Батищева и Левинаса, насколько его можно вообразить, выявил бы не только глубинное сходство и вместе с тем существенные различия во взглядах, но и некоторые – применяя термин, употребляемый ими обоими – пункты возможного взаимного «научения». Что, наверное, в ситуации подлинного, обеспокоенного истиной диалога интересной всего.

Однако пора нам возвращаться к эстетике – уже, разумеется, не в контексте наивного услаждения вкуса или же гедонистического упоения патетикой стихий, «таинственным» Швацвальдом»» [5, с.351], властью бытийственной изначальности, тонкую связь с которой замирающим сердцем чувствует наслаждающийся субъект, – а к эстетике Прекрасного, *Красоты* как вольного дара инобытия. Если бытие традиционной новоевропейской онтологии в ее глубочайшей перспективе давало о себе знать как анонимное, неназываемое и вместе с тем всевластное начало, всякий опыт приобщения к которому сводится для человеческой субъективности, согласно и Хайдеггеру, и Левинасу к безликому, лишенному формы движению самоутверждения (*Sorge, conatus essendi*), – то упомянутое инобытие постонтологического дискурса черпает свою столь же неоспоримую бытийственность из самого факта (акта) представленности: коль скоро оно *есть*, с этим уже ничего не поделаешь, а *есть* оно постольку, поскольку оно нам *дано* – представлено, явлено, целостно (вследствие интенции дара) раскрыто перед нами. Подчеркну: сама бытийственность в таком ее представлении парадоксальным, но неизбежным образом опосредуется актом свободного дарения; соответственно, нравственный смысл, несовместимый с традиционной онтологической схемой самодовлеющего бытия, в указанном случае постонтологически представленной бытийственности реализуется как ее определяющее начало. Однако явленность, целостная раскрытость подобного изнутри себя нравственно

определенного дарения, в сущности, и есть Красота; в поле ее притяжения акцентуируемый Левинасом относительно бесконечно уязвимого и неотвязного, словно призрак, Лица *Другого* императив «Не убий» – ведь *Другой*, замечает философ, «это единственное существо, которое я могу хотеть убить» [6, с. 203] – преобразуется в столь же удаленный от любых «эгологических» побуждений, но при этом неисчерпаемо содержательный этос любви.

Таким образом, в русле постонтологического философствования может быть, на мой взгляд, намечена определенная перспектива «реабилитации» философской эстетики, установления заново ее предметного поля, причем именно как эстетики Красоты, более всего потесненной в нынешнюю эпоху «возниженного». Засвидетельствованное историей духовной культуры сочетание в феномене Красоты начал гармонии, любви и творчества подлежит в этой связи осмыслению как позитивный ценностный ориентир концепции бытийственности, альтернативной по отношению к онтологии Модерна. Однако это уже тема иных размышлений.

Цитированная литература

1. Лиотар Ж.-Ф. Хайдеггер и «евреи». – СПб., 2001.
2. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
3. Исупов К.Г. Смерть «другого» // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. – СПб., 1995.
4. Левинас Э. Ракурсы // Левинас Э. Избранное. Тотальность и Бесконечное. – М.; СПб., 2000.
5. Левинас Э. От бытия к иному // Левинас Э. Избранное. Тотальность и Бесконечное. – М.; СПб., 2000.
6. Левинас Э. Тотальность и Бесконечное // Левинас Э. Избранное. Тотальность и Бесконечное. – М.; СПб., 2000.
7. Левінас Е. Між нами: Дослідження Думки-про-іншого. – К., 1999.
8. Левинас Э. Трудная свобода. Очерки по иудаизму // Левинас Э. Избранное : Трудная свобода. – М., 2004.
9. Левінас Е. Етика і Безконечність: Діалоги з Філіппом Немо. – К., 2001.

10. Пашков К.В. Дарунок та віддяка у контексті християнської та постмодерністської антропологій. Автореф. дис. ... канд.філос.н. – Харків, 2006.
11. Батищев Г.С. Введение в диалектику творчества. – СПб., 1997.

Анотація

В статті розглядаються можливості нових підходів до філософської естетики в контексті постонтологічного філософування, яке слідом за Е.Левінасом наполягає на виведенні ставлення до Іншого за межі онтології в традиційному її розумінні. Показано, що левінасівське розмежування з онтологією породжує низку труднощів, зокрема, в осягненні естетичного досвіду людини. Водночас, воно залишає місце для альтернативного представлення буття, в основі якого лежить вже не зусилля (conatus) самоутвердження, а ідея дарунку. Саме таке представлення буття в постонтологічному аспекті дозволяє, на думку автора, по-новому осмислити феномен краси і окреслити істотний вимір реабілітації філософської естетики загалом.

Annotation

The article examines some possible approaches to philosophical aesthetics in the context of post-ontological philosophy, which according to E.Levinas insists on taking the attitude to the Other outside ontology in its traditional understanding. It is demonstrated that Levinas' separation from ontology creates a number of difficulties, particularly for comprehension of human aesthetic experience. However it retains a place for the alternative representation of being, based not on the effort (conatus) of self-affirmation, but on the idea of the gift. In the author's opinion, such a representation of being under the post-ontological aspect allows to understand in a new way the phenomenon of beauty and to outline a certain essential dimension of rehabilitation of philosophical aesthetics on the whole.

Стаття надійшла до редакції 12.11.2007
Статья поступила в редакцию 12.11.2007

РАДОСТИ И ГОРЕСТИ ВЫМЫШЛЕННЫХ ЛЮДЕЙ (О ЛИТЕРАТУРНЫХ ЭМОЦИЯХ)

1. Изучение эмоций как развивающаяся область

Заглавие доклада является названием моей 220-страничной монографии, которую я кратко изложил в тезисах для нашей конференции. Здесь я не буду ограничиваться рамками книги. Я хочу рассмотреть изучение эмоций в связи с двумя проблемами, вынесенными на обсуждение организаторами конференции: 1) стиль и 2) философский статус произведения словесного искусства. В США растет интерес к изучению эмоций, и я хотел бы остановиться на сущности и направленности этих междисциплинарных изысканий. Не исключено, что у филологов-славистов возникнет ряд сомнений по этому поводу, которые смогут привести к конструктивному обсуждению. Возможно, я уменьшу ваши опасения в отношении изучения эмоций, продемонстрировав избранный мной подход.

Не так давно нейрохирурги открыли новые модели возбуждения нейронов мозга некоторых животных, в том числе и людей. Когда тестируемое животное наблюдало за другим животным, выполнявшим какое-то действие, происходило параллельное возбуждение нейронов, как будто мозг наблюдателя оценивал риск и преимущества данного действия, обнаруживая сходное колебание мозговых волн. То есть в участках мозга наблюдателя появлялась та же моторная активность, что и у исполнителя действия. В.С. Рамачандра и его коллеги из Калифорнийского университета в Сан Диего, называют это явление «зеркальными нейронами» [1]. Возбуждение этих нейронов подтверждает, что эмоции связаны с социальными отношениями, – мы это всегда знали, но никогда не соотносили с данным уровнем физиологии.

Существует отношение причинной связи между исполнителем действия и наблюдателем, однако оно представляет собой аффективную оценку, а не сознательный выбор.

Поскольку я противник распространенной идеи о том, что эмоции – это суждения, я использую термин *аффективная оценка*,

предпочитая его другим возможным философско-психологическим понятиям, таким как *интенция* или *убеждение*. Хотя эмоция тесно связана с разумом в процессе оценки ситуации, она не может быть вызвана волевым актом. В последние 15 лет такие нейро-анатомисты, как Евгению Дамассио (Eugenio Damasio) и Джозеф Леду (Joseph LeDoux) показали, что познание и эмоция – это, безусловно, различные ментальные действия – но вместе с тем у нормального человека, который не имеет умственных нарушений, аутизма, болезни Альцгеймера, эти способности возникают одновременно и помогают друг другу [2]. Итак, несмотря на столетиями создаваемые теории, ни мышление, ни чувство не является первичным во времени и превосходящим по силе, познание само по себе не может порождать эмоциональный отклик.

Стремясь понять эмоции других, мы интерпретируем их телодвижения и слова как проявления того, что М.М. Бахтин называл эмоционально-волевой интонацией. Имеет место социальное явление сложного знакового содержания. Так, мы постигаем мысли людей через физические проявления, включая голос, следовательно, познание изменяется эмоцией, и эмоция – познанием, и слово «*чтение*» хорошо выражает то, что мы делаем с обычными и литературными эмоциями. Примером этого биологически обусловленного механизма являются «зеркальные нейроны». Более высокого уровня, но столь же биологически обусловленным является механизм интерпретации лиц, превращенный в науку о мускульных изменениях Чарльзом Дарвином (1872), а также его современным американским толкователем Полем Экманом [3], который использует фотографии, чтобы показать оттенки чувств, включая довольно сложные комбинации противоположных эмоций.

Третий уровень, лежащий в области сознательного выбора, связан с тем, что люди и литературные персонажи говорят о том, что они чувствуют, включая использование таких эмоционально окрашенных слов, как «любовь», «горе», «гнев», «радость», «удивление». Если наблюдатель интерпретирует поведение другой личности, ее произвольные и непроизвольные эмоции, он есть часть театра чувств, он связан с экспрессией, приобщенный к ней. Литературное чтение о радостях и горестях вымышленных людей

невозможно было бы без уже имеющихся знаний об эмоциях обычных людей.

Если бы мы могли усовершенствовать нашу критическую практику, стоило бы изучить, как обычные эмоции переходят в описанные и как выявить их при чтении. Я предполагаю, что, изменив наш метод, мы могли бы узнать следующее:

- Что точный синоним литературного процесса есть рассказывание историй – нас захватывают истории жизни людей, и поиск эмоций в тексте – это всегда поиск рассказов, историй.

- Как мы воплощаем то, что знаем об эмоциях, когда читаем, поскольку большую роль при чтении играют автоматические коды – если бы мы могли лучше осознать, что является автоматическим, мы бы лучше осознали творческий элемент в создании произведения искусства.

- Что в начале изучения эмоций целесообразно сделать стилистику способной фиксировать изменения эмоциональных состояний в процессе рассказа, поэмы, пьесы, персональной наррации или научного труда: эмоциональные состояния – объект, подходящий для изучения, но очень сложный из-за своей вариативности.

Аристотель и стоики опасались, что эмоции будут господствовать над человеком и, как и ранние христиане в учении о «семи смертных грехах», советовали вырывать с корнем все негативные эмоции. Это делало их превосходными исследователями негативных эмоций, но в результате привело к 2000 годам «эмоциональной озабоченности» и непродуктивного противостояния разума и чувств. Новые исследования деятельности мозга расширяют наши представления и позволяют предположить, что эмоции есть отношения, звенья цепи, связывающей нас с реальностью.

2. Как мы отмечаем изменения в эмоциональных состояниях в тексте?

Займствуя выражение у В. Шкловского [4], я назову эмоции в литературных произведениях остранными, т.е. находящимися на дистанции по отношению к обычным эмоциям, но не утратившими связи с ними. Эти опосредованные эмоции вызывают в памяти яркие образы реальных эмоциональных переживаний, которые сами, как я говорил, являются интерпретацией того, что происходит в мире. Почему мы желаем переживать эти эмоции второго

порядка? Почему мы стремимся слышать, видеть, читать по 50-100 сюжетов каждый день, от телефонных разговоров, газетных некрологов до «Преступления и наказания»? Коротко можно ответить так: в течение эволюции мы обнаружили, что практика эмоций и ситуаций, порождающих эмоции, – жизненно необходима и помогает более эффективно реагировать на требования реального мира. Более развернутый ответ дан Аристотелем в «Поэтике», где сказано, что сюжет произведения не обязательно должен быть реальным, а лишь правдоподобным, а также достаточно длинным и сложным. Мы можем понять, а быть может, и изменить собственную судьбу, воспринимая правдоподобные истории.

Эти приемы остранения – образ, высказывание, место действия, синтаксис, стиль, сюжет, пунктуация, звук и другие виды эквивалентности, называемые персонажем, жанром и т.д. – обрабатываются в нашем сознании очень быстро, и мы забываем, что знаем, как перекодировать их*. Развивающееся изучение литературных эмоций может начаться с задачи «остранить» (с расстояния посмотреть на) эти приемы остранения: мы нуждаемся, я думаю, в реструктуризации иерархии кодов для выделения тех, которые наиболее эффективно передают эмоционально-волевую интонацию. В других книгах, которые я изучал, говорится о во многом не поддающихся определению единицах текста, которые разделяют литературные произведения и соединяют их в единое целое в читательском восприятии. Сначала я интересовался зарифмованными парами строк, затем – белым стихом и ритмической прозой, затем – метром и грамматикой, которые значимо ограничивают друг друга, затем высказываниями изображенных людей, принимающих участие в диалоге. Здесь, распределив по категориям все другие разнообразные части, я выявил интересующую меня категорию эмоционального состояния – это всегда то, что раскрывается в образе персонажа. Если мы будем называть эти состояния и рассказывать о них, не станут ли они для нас более осознанными?

* Быть может, возможно говорить об эмоции, основанной единственно на удовольствии, доставляемом материальными сторонами текста. Это может показаться странным, так как противоречит главному постулату русского формалистического и структуралистического литературоведения, а именно немотивированности приема как совокупности языкового материала.

Очень трудно установить, чем являются эмоциональные состояния, потому что некоторые эмоции, например, страх, очень непродолжительны по времени, хотя и интенсивны, а другие, например, любовь, могут продолжаться всю жизнь. В большинстве психологических исследований выделяется небольшой набор из 6-8 эмоций, таких как страх – любовь – злость – радость – удивление и некоторые другие, и около 130 эмоций, которые являются подвидами основных эмоций на нисходящей диаграмме. Такие эмоции, как любовь, вожделение и восхищение направлены от субъекта вовне, иные, например, зависть, направлены вовнутрь и поглощают сами себя. Воспроизведение подобных состояний в процессе письма, будь то в научных и психологических трудах или в литературных произведениях, помогает лучше уловить эти сложности.

На базовом уровне грамматики, звука и высказывания новое изучение эмоций – это старая стилистика, но с большей толерантностью к изменяющимся факторам и несколько иным набором основных приемов. Писатели фиксировали эмоции столько, сколько существует литературное письмо, и обычные читатели знают, как извлечь смысл из намеков, которые многочисленны, быстро меняются и тонко разграничивают и соединяют различные оттенки чувств. Что касается перестройки иерархии приемов, ниже есть ряд категорий, на которые следует обратить большее внимание, если мы хотим более верно выстроить стилистику эмоций. Чтобы расширить теоретические рамки упомянутого ряда, я дополню его примерами из 5 акта шекспировской трагедии «Ромео и Джульетты» (1597) [5] и пушкинского стихотворения «Осень» (1833) [6]. Эти примеры подтверждают мои аргументы о персонах, потому что в пьесе представлены независимые вымышленные характеры с историями и отношениями, а 12-строфное произведение представляет собой повествование от лица рассказчика, который не обязательно является автором, но чья естественная внутренняя речь звучит как авторская, а также в силу контраста трагического и лирического жанров.

Названия эмоций

Если в процессе чтения мы обведем слова, обозначающие эмоции, мы обнаружим, что значительная часть текста, может быть, 6%, состоит из прямых указаний на эмоции. Это дыхание авторской

интенции, так равномерно распределенной по тексту, воспринимаемой автоматически, что мы можем и вовсе не замечать ее. Шекспир в первых 40 строках 5 акта сцены 1 такие слова: «радостно», «веселье», «страстно», «любовь», «ужасный», «да будет проклята». Пушкин в строфе 1 пишет: «журча, отъездные поля ... страждут», в строфе 2: «Я не люблю весны», «скудна мне оттепель», «весной я болен», «чувства, ум тоскою стеснены», «суровою зимой я более доволен», «люблю ее снега», «пылая и дрожа» (о женщине).

Тема человеческого тела: лицо и руки

Лицо с его выразительной мимикой и движениями, руки с их многочисленными жестами, говорящими о взаимодействии, – это основные образы, связанные с телом и несущие эмоциональную нагрузку. Дети узнают это еще до того, как начинают понимать язык слов, и режиссеры используют это при съемках крупным планом и в показе одновременно нескольких участников диалога. Писатели, чьим орудием является слово, обнаружили, что использование настоящего времени в связи с этими образами – основной способ достижения выразительности. У Шекспира мы находим следующие примеры. Балтазар – Ромео: «Ваша бледность, и сумасшедший взгляд, и весь ваш вид, – все говорит о том, что быть беде». Ромео – Балтазару: «Я спускаюсь в гробницу, чтоб мельком увидеть ее лицо». Ромео сам себе: «И с поцелую я умираю». Джульетта только что после смерти Ромео: «Она целует его. Губы теплые!»

Обратимся к стихотворению Пушкина: «С подругой ... Когда под сободем, согрета и свежа, она вам руку жмет, пылая и дрожа» (строфа 2). «Нельзя ... кинуть у печей за стеклами двойными» (строфа 3). Осень – как чахоточная девушка: «Играет на лице еще багровый цвет» (строфа 6).

Образ

Александр Потебня был оппонентом Шкловского в его известном эссе «Искусство как прием» (1917). Потебня говорил, что образы – это преобладающий элемент литературного произведения, потому что они изображают знакомые явления повседневной жизни, а затем расширяют их рамки [7]. Шкловский

говорил, что литература не делает что-либо ближе, она остраниет, продлевает восприятие, деавтоматизирует.

Может быть, концепция Потепни заслуживает повторного рассмотрения, потому что образы на самом деле в большинстве литературных произведений являются наиболее часто встречающимся элементом, если не преобладающим, а также потому, что они вовлекают в текст внешний мир посредством прямых и косвенных ссылок. Судя по примерам, которые они анализируют, и Потепня, и Шкловский могли бы согласиться с моим утверждением, что образы являются носителями эмоциональной силы написанного. Вспомним слово «теплый» в рассмотренных отрывках. Прилагательное, часто самая слабая из всех грамматических форм в поэтических текстах, является активным образом-телом, который показывает передачу половых качеств от одной персоны к другой.

В связи с этим еще два примера. У Шекспира в ремарках автора сказано, что, начиная открывать могилу, Ромео обращается к ней и говорит: «Отвратительная пасть, утроба смерти, Я силой раскрою твои гнилые челюсти и напихаю в них еще еды». Это телесный образ – лицо, потому что могила – это ужасный рот, а также утроба. Так образ расширяется, связывая поедание и совокупление со смертью, и к концу этой короткой речи образ становится символом. Прекрасная 11 строфа стихотворения Пушкина говорит о мыслях, которые «волнуются в отваге», о рифмах, которые бегут навстречу им, о пальцах, которые просятся к перу, и перо – к бумаге, (другой телесный образ – руки), «стихи свободно потекут».

Сравнение с потоком вызывает удивительный финальный образ, эпическое сравнение с кораблем-громадой, который идет под парусом, когда ветер раздувает его. Пушкинский гений плывет по миру. Пушкин пишет поэму о внешних и внутренних временах, поэму, которая погружается в глубину, создаваемую «морским образом». Он празднует и демонстрирует свою собственную энергию в контексте мировой. Это редкое по глубине эмоциональное выражение радости творчества.

Высказывание

Письмо – это не речь, но письмо везде ссылается на речь и цитирует ее. Кто говорит? – это основной литературный вопрос,

всегда необходимый и всегда в итоге безответный в силу философских проблем, находящихся в центре дискурса. Этот первостепенный вопрос ведет дальше, к другим вопросам, а именно:

- о значении голоса как физического произведения звуков, или как выражения личности в целом, или как метафоры стиля;

- о субъекте говорения и его притязаниях на то, чтобы произносимое принадлежало ему, когда это может быть цитированием чьей-либо речи без указания на источник или вообще бессознательным использованием чужой речи;

- о диалоге как о значимом обмене мыслями и монологе как о предписывающей официальной речи.

Введение в речь эмоций осуществляется через последовательность слов, в большинстве случаев прямо связанных с произносящими их людьми. Определяя говорящих и адресатов в процессе письма или чтения, мы идем дальше этой идентификации к воссозданию чувства. От точности воссоздания зависит дополнительный эффект. Письмо есть любовь к говорению и боязнь его, потому что нет интенсивности в подходе к голосу и персоне, если нет шока отрицания голоса и персоны. У Шекспира проблема письма-говорения прямо ставится в акте 5, сцене 1, когда брат Лоренцо спрашивает: «Что говорит Ромео? О, что же на уме у него, дай мне его письмо». Ромео обращается к яду и закрытому склепу, будто это люди, и несколько раз обращается с речью к самому себе, делая речевой акт частью действия: «Я пью за любовь! *Он пьет яд*». Два говорящих в пьесе, хор в начале и принц в конце имеют специфический статус, потому что их высказывания оказываются ближе всего к авторской позиции «вненаходимости»; последние слова в пьесе есть суждение принца: «Нет повести печальнее на свете, чем повесть о Ромео и Джульетте». Это кажется осознанным обращением к слушателям за аплодисментами, ибо подводится итог действию: то есть принц прямо говорит о том, что перед нами – история, уже в самом конце, сообщая название рассказа и его главных действующих лиц, а также с помощью рифмы связывая Ромео и основную эмоцию этой трагедии (вое – Romeo), вое – слово елизаветинского периода для обозначения горя и печали.

Является ли автор повествователем у Пушкина? Может быть; когда он говорит, кажется, что это так, он говорит и как атлет, и как любовник, и как писатель, обращенный одновременно к деятельности и созерцанию. Повествователь может прямо обратиться к «дорогому читателю» (строка 34), тем самым располагая его к себе. Это обращение так безыскусно в его направленности за пределы произведения, что может считаться воплощением атмосферы непосредственности, создаваемой в поэме (прямая речь, обращенная к читателю в строфе 5, и доверительный тон «сказать вам откровенно» в строке 37). Альтернатива этому – сильное литературное перекручивание синтаксиса, которое чередуется с прямой последовательностью: подлежащее – сказуемое – дополнение). Так много жестов в сторону читателя, так много демонстративности и обхаживания читателя, что в конце, когда читатель приглашается закончить фрагмент (незаконченная строфа 12), создается контраст, который позволяет прийти к завершению. Так я понимаю «мы» в финальной строке «Куда ж нам плыть?», где читатель является и созерцателем пушкинского гения, и одновременно вовлекается в творческий акт, будучи частью «мы». Вопрос задан и рассказчику, и читателю. Когда в конце громадный корабль начинает свое движение и читатель пробует завершить незаконченный фрагмент, очевидным ответом на открытый вопрос является, безусловно, первая строка поэмы «Октябрь уж наступил». Таким образом, эмоция показывает себя, как всегда, в отношениях, и так фрагмент получает собственное завершение.

Сцена

Сцена – это единица средней длины, длиннее образа или высказывания и короче, чем акт. В большей степени, чем выразительные средства более короткого действия, она позволяет читателю следить за изменениями в эмоциональных состояниях. Тем не менее, она может включать лишь небольшое количество персонажей и происходить лишь в одном месте, – отсюда и изначальное значение слова «сцена». Сцена в первую очередь визуальна, подобно кадру в фильме. Но, помимо необходимой обращенности к человеческим ощущениям, внутренне сцена определяется движением смыслов. Эмоциональные состояния – это фигуры действия, лежащие в основе сцены. В дни Шекспира

опубликованные пьесы не имели номеров актов, и конец сцены отмечался завершающим двустушием, как часто происходит в «Ромео и Джульетте», или уходом всех персонажей со сцены. Нет более окончательного завершения сцены, чем смерть и ответ оставшихся в живых. У Пушкина каждое восьмистишие есть одна сцена, которая может делиться на две или три сцены поменьше. «Осень» – это сложное лирическое произведение, разделенное на строфы и написанное пятистопным и шестистопным ямбом, соотносимым с эпосом и представляющим лирику в эпосе (стихотворение имеет 12 частей, подобно традиционным 12 книгам более ранних эпических произведений). Это не просто аналог книг эпического произведения, это еще и 12 месяцев, 12 часов света и темноты. Цель здесь, очевидно, – придать лиризм эпосу, времени года, дню и наделить их личностными качествами. Строфа позволяет включить множество конкретных деталей, и также создает возможность для рассказа, личных комментариев, шуток, развития действия, быстрых переходов – и, в конце концов, неожиданного финала, завершения на многоточии, подобно полотну, от которого художник едва оторвал кисть, сделав последний мазок.

3. Роль литературы

Радости и горести вымышленных людей – это сценарии для актеров, нас самих, всех тех, кто стремится общаться, сочувствовать и управлять своей жизнью в этом мире. Литература вносит вклад в изучение эмоций, щедро наделяя нас своими дарами, накопленными в течение 2000 лет примерами; это сокровищница эмоциональных состояний, заключенных в сюжеты произведений. Однако литература может сейчас играть более непосредственную роль в этой области, благодаря своему действию. Как постоянное напоминание о необходимости внимания к эмоциям перед написанием литературного произведения, в процессе и по окончании его, художественная литература может дать силу для развития подобных тенденций в других областях. Действие и статус литературы выступит поддержкой всего того, что опровергает взгляд на эмоцию как на суждение, всего того, что связано с взаимоотношениями людей, того, что ведет от языка к миру.

Цитированная литература

1. Ramachandran, V.S. Mirror Neurons and the Brain in the Vat, in Edge [Edge Foundation, Inc.], on-line communication from 1.10.06: http://www.edge.org/3rd_culture/ramachandran06/ramachandran06_index.html
2. Damasio, Eugenio. Descartes' Error. – New York, 1995.
3. Ekman, Paul (editor). Darwin and Facial Expression: A Century of Research in Review. – New York, 1973.
4. Shklovsky, Viktor. "Iskusstvo, kak priyom" [Art as Technique], Sborniki II (1917).
5. Shakespeare. Romeo and Juliet, edited by T. J. B. Spencer. – Harmondsworth, Middlesex, 1967.
6. Pushkin, "Osen" [Autumn], Russian text and English translation from The Heritage of Russian Verse, edited by Dmitri Obolensky. – Bloomington and London, 1976.
7. Potebnya, Aleksandr. Iz zapisok po teorii slovesnosti [Lectures on the Theory of Language]. – Kharkov, 1905.
8. _____, with Wallace V. Friesen. Unmasking the Face: A Guide to Recognizing Emotions from Facial Cues. – Englewood Cliffs, New Jersey, 1975.

Анотація

For my presentation at the conference, I shall quickly summarize the main arguments of my manuscript book on literary emotions. Literary stories are about the emotions of imaginary persons, and when we become skilled at writing and reading these, we can account for the codes that change ordinary named emotions into written emotions. Emotion-theory, like emotions themselves, must be lived and thought through as a skein of relationships—each of which is itself a record of changes in emotional-volitional tone.

Анотація

У доповіді на конференції автор коротко підсумовує основні аргументи своєї монографії про літературні емоції. Література оповідає про емоції вигаданих людей, і коли ми заглиблюємось у те, що написано та прочитане, ми оволодіваємо кодом, що перетворює звичайні емоції на емоції, що описуються. Теорія

емоцій мислиться як моток пряжі, кожна нитка якої є записом змін емоційно-вольових станів.

Стаття надійшла до редакції 12.11.2006

Статья поступила в редакцию 12.11.2006

УДК 82.0

Кораблев А.А.

ДОНЕЦКАЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКАЯ ИДЕЯ

1.

Прежде чем размышлять о сущности, задумаемся о бытии. Ведь может статься, что предмет, о котором мы намерены размышлять, вообще не существует.

Если, желая получить предварительную информацию о *Донецкой филологической школе*, мы обратимся к справочной литературе, то обнаружим, что о такой школе ни слова не сказано не только в Британской энциклопедии, но и в тех изданиях, где, судя по их названиям, должен быть о ней если не раздел, то хотя бы упоминание: «Історія українського літературознавства» [1], глава «Українське літературознавство ХХ ст.: здобутки та втрати» [2, с.46-51] и др.

Вспоминается, как на одной защите, где обильно цитировались работы М.М.Гиршмана, В.В.Федорова, В.Э.Просцевичуса и других донецких филологов, было высказано замечание, что в диссертации отсутствуют ссылки на украинских литературоведов. И хотя диссертант невозмутимо ответил, что цитируемые им авторы являются именно украинскими литературоведами, поскольку живут и работают в Украине, такая аргументация вызвала улыбки. В самом деле, по этой логике выходит, к примеру, что Ю.М.Лотман, живший и работавший в городе Тарту, – эстонский литературовед. Если же считать, что «тартуская школа» – явление русской науки, тогда, по-видимому, так же следует рассматривать и «донецкую школу», которая располагается на территории Украины, подобно Черноморскому флоту, с той лишь разницей, что она не признается, не поддерживается и не финансируется Россией. Правда, такой ход мысли вызывает уже не улыбку, а смех.

Отсутствие предмета, конечно, вовсе не причина, чтобы об этом не размышлять, особенно для филолога, и уж тем более – для донецкого филолога, который время от времени слышит призыв к беспредметности мышления. К тому же, отсутствие может быть формой присутствия, как и наоборот. Куда сложнее, когда предмет одновременно и отсутствует, и присутствует. Несуществующая Донецкая филологическая школа не просто не существует – она не существует таким образом, что электронная Википедия назвала ее «самой сильной филологической школой на Украине» [3], а киевская газета «Столичные новости» написала, что это – «наше национальное достояние, ничуть не меньше, чем «Криворожсталь», Шевченко или братья Кличко» [4].

Конечно, значимость научной школы определяется не тем, что о ней пишут в газетах, – решающим для ее репутации могут оказаться одно-два авторитетных мнения.

Но о донецкой школе имеется намного больше мнений, чем одно-два, а среди тех, кто о ней высказался утвердительно: Б.Ф.Егоров (Санкт-Петербург), Г.В.Краснов (Коломна), В.С.Баевский (Смоленск)*, Н.Т.Рымарь (Самара), С.Н.Бройтман (Москва), Н.Д.Тамарченко (Москва), В.И.Тюпа (Москва): А.Э.Еремеев (Омск), В.Я.Звиняцкий (Киев), А.Т.Хамраев (Алматы), О.В.Зырянов (Екатеринбург), Ю.В.Шатин (Новосибирск), С.Б.Бураго (Киев), Л.В.Чернец (Москва), В.В.Максимов (Москва), а также, разумеется, те, кто сознает себя причастными к этому сообществу – К.Г.Исупов (Санкт-Петербург), Б.П.Иванюк (Черновцы-Елец), Ю.Б.Орлицкий (Москва), Н.А.Петрова (Пермь), Е.Г.Бегалиева (Тараз) и др. [5, с.5-21; 6, с.4-13].

Еще двадцать лет назад, обсуждая современное состояние филологии, А.В.Михайлов отметил:

«У нас есть отдельные люди, которые работают, как целые институты – по качеству и по производительности своего труда... <...> Есть многочленные коллективы, которые не дают ничего общезначимого и общеинтересного. У нас есть замечательные центры развития теории литературы – назову Донецк, где работают

* В интервью В.С.Баевский на вопрос о существовании Донецкой филологической школы ответил сдержанно («...я думаю, пусть время, а не я, ответит на этот вопрос»), но вскоре прислал свою книгу с такой надписью: «Донецкой филологической школе с дружескими чувствами. 3 июня 1999, Смоленск».

М.Гиршман и В.Федоров... Зато есть университеты, которым недостает теоретиков литературы, и есть профессора, которые десятилетиями только популяризуют чужие знания и никогда не писали научных трудов в строгом смысле слова» [7, с. 60-61].

Можно заглянуть еще дальше назад. Киевлянка Т.Г.Свербилова вспоминает, что уже в начале 70-х годов, на студенческой конференции в Тартуском университете разгорались нешуточные дискуссии между тартусцами и донецкими, которые уже тогда воспринимались как сплоченная группа, имеющая свою литературоведческую позицию, отличную от структуралистской*. Поразительно, но к тому времени кафедра теории литературы существовала всего 5-6 лет.

В 70-е годы донецкие студенты, бывая на студенческих конференциях в Тарту, Даугавпилсе, Москве, Ленинграде, Пскове, Ростове-на-Дону, Новосибирске и т.д., всенепременно привозили на родную кафедру грамоты за призовые места, но главное – увозили ощущение собственной особенности, отличительности – ощущение школы.

После памятной конференции 1977 года, необычайной и по количеству, и по составу участников, для кафедры наступили тяжелые времена: разнообразные запреты и ограничения. В 80-е годы, лишенная права издавать свои научные сборники, кафедра их депонировала – всего один раз в два года (1984, 1986, 1988). Но именно в 80-е годы в Москве выходят монографии М.М.Гиршмана и В.В.Федорова, обозначившие и контуры школы, и полюса ее внутренней напряженности. В эти же годы активно пишутся и защищаются диссертации (в основном под руководством М.М.Гиршмана): школа пускает корни, но также и побеги.

Пользуясь толерантностью своих учителей, ученики организуют в 1988 году семинар с участием коллег из Кемерово (впоследствии москвичей – В.И.Тюпы, И.А.Есаулова, Д.П.Бака и др.), на котором заявляют о необходимости «новой филологии».

Примечательна неудача этого замысла. Несмотря на общие ориентиры, интенции и даже терминологию, Кемерово и Донецк оказались ощутимо разными, да и среди самих организаторов сходство оказалось не настолько сильным, чтобы выразиться в декларациях или программах. Достаточно сказать, что

* Из личной беседы в марте 2006 г.

предложенное В.И.Тюпой определение нового направления – «историческая эстетика» – В.В.Федоров охарактеризовал как «сапоги всмятку».

В 90-е годы, с распадом Советского Союза, филологический Донецк оказывается в интеллектуальной изоляции. Хотя личное общение продолжается, но кафедральные контакты затруднены. Ослабление традиционных научных связей Донецка с Москвой и отсутствие такой традиции в отношениях с Киевом предустановило, как сказал бы Бахтин, внеаходимость донецкой гуманитарной науки.

Зато начинают выходить выпуски «Донецкая филологическая школа» (1997, 1999, 2000, 2006) – опыты научной и «инонаучной» саморефлексии, а также кафедральные научные издания: «Литературоведческий сборник» (под ред. М.М.Гиршмана), «Филологические исследования» (под ред. В.В.Федорова), выходят научные монографии, проводятся семинары, на которых проясняются позиции школы*.

В 2002 году в Киевском университете был проведен Круглый стол, посвященный Донецкой филологической школе, в котором приняли участие известные украинские литературоведы Н.В.Сподарец (Одесса), П.В.Михед (Нежин), В.Я.Звиняцковский (Киев), М.М.Красиков (Харьков), Т.А.Пахарева (Киев), А.Ю.Мережинская (Киев). Как оказалось, в Киеве эта тема не только дискуссионна, но и болезненна [9, с.5-12].

Постепенно вопрос о существовании «Донецкой филологической школы» сам собой снимается: это словосочетание случается все чаще слышать и на научных конференциях, и на защитах диссертаций, и в частных беседах.

Наконец, эта юбилейная конференция, посвященная 40-летию кафедры теории литературы Донецкого университета, казалось бы, должна поставить последнюю точку в этой дискуссии. Так обычно завершается формирование имиджа и устанавливается статус научной школы. Но только не в Донецке.

Если кто и сомневается в существовании Донецкой филологической школы, так это сами дончане да еще

* Например, памятная «Битва титанов» (1994), где прояснялось соотношение теоретических позиций М.М.Гиршмана и В.В.Федорова [8, с.37-104].

проживающий в относительной близости к Донецку Л.Г.Фризман (Харьков) [6, с.5-6].

Наверное, это закономерные расхождения: издали лучше видится общее, изнутри – яснее различия. Но вопрос остается: что именно объединяет эти различия? Имеется ли у них общее онтологическое основание, или их единство – оптическая иллюзия?

2.

На прямой вопрос: «Существует ли Донецкая филологическая школа?» донецкие филологи ответили по-разному [8, с.5-20]. Утвердительно – только треть опрошенных (И.И.Стебун, В.В.Федоров, Л.С.Дмитриева, Л.А.Мироненко, И.А.Попова-Бондаренко, В.В.Медведева-Гнатко).

И.И.Стебун: «...такая школа и существует, и продолжает развиваться. Она давно перестала быть кафедральным явлением. У нее есть сторонники далеко за пределами рубежей...» [8, с.5];

В.В.Федоров: «...во-первых, внешние данные впечатляющи – сколько защитившихся... Во-вторых, сборники, которые мы готовим, дают основание говорить о том, что в Донецке разработана теория целостности художественного образа, у которой есть adeпты по всей территории нашей бывшей необъятной Родины» [8, с.5];

В.В.Медведева-Гнатко: «*Есть* общий метод познания, который можно определить как существенно *диалогический*, чуждый «роковому теоретизму», направленный прежде всего на *понимание* (прояснение, адекватное воссоздание) авторской концепции и побуждающий читателя-исследователя-преподавателя к активному сотворчеству. *Есть* вырабатываемый годами принципиальный подход к литературному произведению как к обладающей суверенитетом целостной эстетической индивидуальности, которая требует целостного, т.е., в конечном счете, оживляющего анализа. *Есть* базовые, находящиеся в постоянной работе, категории: литературное произведение – автор – герой – читатель – стиль. *Есть* авторитетная (но не авторитарная!) инстанция – эстетика словесного творчества и, в целом, «нравственная философия» М.М.Бахтина. *Есть* преемственность поколений и организующий центр – кафедра теории литературы» [8, с.9].

Остальные ответы были исполнены сомнений (М.М.Гиршман, С.В.Медовников, Л.А.Бахаева, Ю.Ю.Гаврилова, В.И.Борисенко, О.А.Орлова, А.В.Домашенко, Л.П.Квашина, А.О.Панич, Э.М.Свенцицкая, В.Э.Просцевичус). Соглашаясь, что в Донецке существует некое научное сообщество, коллеги отмечали, что это не «школа» в привычном значении этого слова, а нечто иное: единство индивидуальностей (М.М.Гиршман, Л.П.Квашина), среда (А.В.Домашенко), ответвление какой-то другой школы (Л.А.Бахаева, Ю.Ю.Гаврилова) и др.

Л.П.Квашина: «Мне кажется, что о школе в обычном понимании говорить все-таки нельзя, потому что слишком мы все разные. Даже лидеры этой «школы», М.М.Гиршман и В.В.Федоров, представляющие собой что-то оригинальное, работают не вполне в одном направлении. Тем не менее, не раз мне приходилось слышать: «это донецкая школа» или «это гиршмановско-федоровское направление». Видимо, то, что изнутри нам предстает как разное, извне предстает общим. Мне вообще кажется, что определение «донецкая школа» – не самоопределение, а определение извне» [8, с.7].

Э.М.Свенцицкая: «Я думаю, что школа в смысле определенной методологии литературоведческого исследования, школа как направление, школа как символ веры в Донецке вряд ли существует. Но если иметь в виду сформировавшиеся и применяемые уже двумя или тремя поколениями филологов принципы подхода к исследованию (соединение концепции целостного анализа с достижениями структуральной школы, безусловное влияние наследия Бахтина, идей Аверинцева, Мелетинского), то школа, безусловно, наличествует. Тем более, что исследователи этой школы, работая над разными проблемами, постоянно пересекаются в каких-то базовых, кардинальных моментах» [8, с.8].

А.В.Домашенко: «Я считаю, что донецкой школы как таковой нет, но я думаю, что есть кое-что получше, чем школа. Школа – по моему представлению – это когда один какой-то человек подумал, что-то придумал, а потом начинает действовать инерция, когда думать уже не обязательно. А у нас есть, как мне кажется, среда, в которой возможно рождение мысли. Это поинтереснее, чем школа.

Ну, а родится мысль или нет – это уже зависит от каждого человека, который причастен к этой среде» [8, с.7].

М.М.Гиршман: «Мне бы хотелось думать, что в Донецке существует определенное исследовательское направление, и в этом направлении существуют как бы два условия жизни: во-первых, есть некое фундаментальное единство, содержащее в себе смысловую перспективу, реальный источник движения, систему постоянно возникающих вопросов... И, во-вторых, – так сложилось, повезло, получилось, – существование людей в пределах этого единства представляет не просто даже различие, а, так сказать, фундаментальное индивидуальное своеобразие. Есть люди, представляющие собой определенные самостоятельные, если можно так сказать, *личности-концепции*. Вот эти моменты – единство, внутреннее противостояние личностей-концепций и их общение друг с другом – дают, как мне кажется, возможность говорить о каком-то явлении в развитии теории литературы в Донецке» [8, с.5].

Наиболее резко суть этой проблемы сформулировал **В.И.Борисенко:** «...чтобы ответить на вопрос, существует ли донецкая школа, необходимо уточнить, есть ли у этой «донецкой школы» *своя идея*, которой ни у кого больше нет. До тех пор, пока мы не выясним, есть ли такая «донецкая» идея (то есть идея, которая родилась в Донецке, которая живет в Донецке и завоевывает мир), мы не можем ответить положительно на этот вопрос» [8, с.5-6].

В самом деле, аналогично тому, как поэтическая идея определяет собой то или иное поэтическое направление (будь то символизм, акмеизм, футуризм и т.д.), такой же объединяющей и стимулирующей силой является научная идея. Идея предопределяет направление, т.е. направленность к ее постижению и осуществлению. Направление осуществляется во времени и имеет очевидные черты стадильности: оно возникает, развивается, достигает классических форм, после чего угасает, уступая авансцену другим направлениям. В пределах направления могут возникать школы – пространственные проявления идеи, обладающие функцией ее репродуцирования, воспроизведения. Если такая идея есть, она должна выражаться во всей совокупной деятельности школы и соответствовать ее имени. Так ли это?

Попробуем рассмотреть гипотетическую донецкую филологическую идею в единстве трех концептов: «Донецкая – филологическая – школа».

ДОНЕЦКАЯ

Определение «донецкая» является в значительной степени условным. Не всякий филолог, работающий в Донецке, принадлежит «Донецкой филологической школе», хотя, вообще говоря, сейчас уже трудно представить донецкого филолога, который бы не прошел выучку Гиршмана и Федорова или их учеников и который бы, так или иначе, не испытал их влияния.

С другой стороны, чтобы принадлежать ДФС, не обязательно жить в Донецке. Среди тех, кто остается «донецким», живя в других городах и странах, – К.Г.Исупов, Ю.Б.Орлицкий, Б.П.Иванюк, Р.В.Мних, Е.Г.Бегалиева (Михеева), Е.Я.Римон (Константиновская), В.Ф.Сомофф (Нестеренко) и др.

Таким образом, принадлежность или непринадлежность школе определяется не локусом существования, а фокусом научной деятельности. Что же находится в фокусе Донецкой филологической школы? Если судить по ее имени, то – сама филология.

ФИЛОЛОГИЧЕСКАЯ

Если бы вопрос об основной идее, а значит, и о предметно-методической определенности Донецкой филологической школы был задан лет двадцать или тридцать назад, ответ на него был бы нетрудным и однозначным: конечно, целостность. Это и тематические сборники, и темы диссертаций, и методология целостного анализа. Но когда частота употребления понятия «целостность» достигло критического значения, на одном из донецких семинаров (в 1994 году) прозвучало предложение (М.М.Красикова) объявить мораторий на употребление этого слова [8, с.89].

Конечно, целостность осталась подразумеваемым, базовым, может быть, по-прежнему объединяющим понятием, но

теоретические интересы ведущих представителей «школы» сместились:

М.М.Гиршман: философия и филология диалога;

В.В.Федоров: оправдание филологии;

А.А.Кораблев: «инонаучная» филология;

А.В.Домашенко: «новая» филология;

А.О.Панич: филология и философия;

В.Э.Просцевичус: филология и эстетика и т.д.

Как видим, филология действительно стала в последние годы основным предметом теоретических размышлений в Донецке, причем в ее *онтологической* проблематике: проблемы поэтического бытия, существования, поступка, преодоления, превозможения, превращения, саморазвития, диалогичности, гармонии и т.д.

ШКОЛА

Если Донецкая филологическая школа – «школа бытия», тогда объясняется ее внутренняя и внешняя нерегламентированность. То, что в других школах, ориентированных на новокритическую традицию, является основным предметом – форма, структура и т.д., донецкими филологами, конечно, тоже изучается, но основной исследовательский интерес все-таки направлен в запредметную и, стало быть, внеметодологическую сферу. Можно научить, что должен знать филолог, но возможна ли методика, обучающая тому, как быть филологом? Таких учебников в Донецке нет. Но есть Гиршман, есть Федоров, есть другие, кто своим бытием в филологии утверждает, что это значит – быть филологом.

Поэтому, когда говорят о Донецкой филологической школе, говорят о личностях. Почти так же, как и говоря о Йельской школе. Ее статус в ученом мире вроде бы не вызывает сомнений ни у кого, но стоит вспомнить, как она начиналась. Возможно, это местная легенда, но очень похожая на правду, потому что примерно так начиналось самоопределение и Донецкой школы. Об этом рассказал нам в Донецке бакалавр Йельской школы Грегор Уорнер:

«Стояли как-то де Мэн, Блум и Хартман, вдруг прибежал Миллер и сказал: мы все вместе, в одной группе. Ему сказали: ну хорошо, ладно...» [9, с.247].

Цитированная литература

1. Наенко М. Історія українського літературознавства. – К., 2001.
2. Галич О.А., В.М.Назарець, Є.М.Васильєв. Загальне літературознавство. – Рівне, 1997.
3. <http://ru.wikipedia.org/wiki>
4. Рыбакова Е. Донецкие, которых я выбираю // Столичные новости. – К., 2005. – 18-24 января.
5. Кораблев А.А. Донецкая филологическая школа: Пушкинский выпуск. – Вып.2. – Донецк, 1999.
6. Кораблев А.А. Донецкая филологическая школа: Традиции и рефлексии. – Вып.3. – Донецк, 2000.
7. Михайлов А.В. Новые задачи, большие надежды // Вопросы литературы. – 1987. – №12.
8. Кораблев А.А. Донецкая филологическая школа. Опыт полифонического осмысления. – [Вып.1]. – Донецк, 1997.
9. Кораблев А.А. Донецкая филологическая школа: Контакты и контексты. – [Вып.4]. – Горловка, 2006.

Анотація

Стаття подає стисло історію та основні ідеї Донецької філологічної школи.

Annotation

The article represents a brief history and basic ideas of Donetsk philological school.

Стаття надійшла до редакції 18.11.2006
Статья поступила в редакцию 18.11.2006

**ДЕКОНСТРУКЦИЯ ЦЕЛОСТНОСТИ:
ДОНЕЦКАЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКАЯ ШКОЛА В КОНТЕКСТЕ
ГУМАНИТАРНОГО ЗНАНИЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ
XX ВЕКА**

1. Аналитический подход, установка на системность, рассмотрение объекта в полностью рационализированной форме, сформулированные в рамках структуралистской методологии, положили, казалось бы, конец зависимости, в которой литературоведение находилось по отношению к истории литературы, с одной стороны, и к той или иной философской, социологической и т.д. теории, с другой. Но неспособность существующей филологической среды поддерживать аналитический аппарат и использовать соответствующий инструментарий, разработанные в рамках структурализма, а также некоторые вненаучные факторы привели к тому, что возобладали регрессивные тенденции. Причем отказ от методологических возможностей структурализма обосновывается в рамках некоторых научных направлений тезисом, согласно которому якобы существуют вещи, которые не поддаются анализу. Подобного же рода интенцию воспроизводит и ДФС, постулируя, что структура литературного произведения не может быть представлена как конструируемая из заранее готовых элементов.

Значение структурализма однако заключается вовсе не в формулировке очередной теории в череде других. Речь идет, фактически, о процессе преобразования гуманитарных наук, суть которого, по Фуко, не столько в анализе структур, сколько в выработке объективного, «неантропологического» метода. Структурализм есть, таким образом, этап в переводе гуманитарных наук с эмпирико-описательного на абстрактно-теоретический уровень. По факту такой трансформации, поставившей под вопрос научный статус филологии как таковой, естественным образом следовало ожидать появление противоположных тенденций, обнаруживающих по отношению к этому событию в своем роде «регрессию в стадию инфантильности». Наиболее характерным

явлением подобного рода стало возникновение во второй половине 20 века герменевтики, выступившей вовсе не с формулировкой нового метода, но с теоретическим обоснованием основного метода филологии вообще. В ситуации, когда безотчетное культивирование филологического подхода являлось уже проблематичным, понадобилось теоретическое обоснование его исходных принципов. Именно в этом же русле действовала и ДФШ, разрабатывавшая основную установку филологии на целостность. Без пресуппозиции целостности герменевтический круг не может быть замкнут. Таким образом, позицию ДФШ можно обозначить как регрессивную по отношению к тому эпистемному перевороту в гуманитарном знании, который был инициирован появлением структурной лингвистики, формализма, и нашел максимальное воплощение в формулировке доктрины структурализма.

2. Когда Ж. Лакан, в противовес традиционной в лингвистике оппозиции означающее/означаемое, постулировал связь означающих, а Деррида по факту этого события осуществил упразднение фикции означаемого, девальвации подверглись одновременно и все его, означаемого, трансцендентальные варианты, в лице прежде всего метафизики. Тем самым была поставлена точка в теоретическом обосновании критики метафизики, традиция которой насчитывала уже около века: начиная с Ницше, прагматизма и позитивизма, кончая аналитической философией и постструктурализмом. Отсюда уже со второй половины 20 века всякая попытка формулировки метафизической концепции выглядит анахронизмом. Однако в рамках теории Федорова происходит соединение философии и филологии на почве метафизики. Подобное сращение, возникающее в поле, границы которого очерчиваются понятием целостности, имеет вполне конкретный источник. Не обязательно при этом доставать из шкафа скелет Гегеля или Гумбольдта. Достаточно вспомнить Хайдеггера, а именно в той части его философии, где говорится о том, что бытие сказывается в языке. Собственно говоря, именно эта герменевтика присутствия и ложится в основание герменевтики Гадамера. С другой стороны распространенность этой идеи Хайдеггера заставляла структуралистов (напр., Р.Якобсона) не раз специально оговаривать свою непричастность к ней. В частности Ж.Лакан подчеркивал, что

принадлежащий ему тезис, согласно которому бессознательное структурировано как язык, не имеет ничего общего с хайдеггеровской формулировкой. Действительно, в рамках структуралистской установки на восприятие мира как текста символическая сетка языка покрывает всю реальность, тем самым задавая сам способ её полагания, но это не приводит к гипостазированию самого текста. Федоров же наделяет слово презумпцией онтологического статуса, по факту чего и уличается в логоцентризме.

3. Известно, что особое непонимание и непринятие в филологической среде вызывает так называемая концепция «смерти автора». В связи с этим возникают обычно недоумения, как это возможно, что автор умер и умер ли он вообще. В действительности, эта идея является всего лишь следствием более фундаментального события, масштаб которого еще не получил свою оценку. Речь идет о формулировке некартезианской модели субъекта. Именно эта наличная модель и лежит в основании практики модернизма, найдя характерное выражение в сюрреализме и творчестве Джойса. Теоретическое же обоснование некартезианская модель субъекта получила в теории Лакана о стадии зеркала, согласно которой интеграция Я происходит в форме Другого. В качестве экспликаций из этой теории и возникают чисто постструктуралистские понятия децентрации, деперсонализации, распада субъекта, интертекстуальности и т.д. Собственно, введенное Бахтиным, на интерпретации которого, кстати, ДФС построила свою теорию, понятие полифонизма, как раз и фиксирует ситуацию распада картезианского субъекта. Целостность же является безусловно пресуппозицией формирования картезианского субъекта. В условиях же некартезианской модели целостность разоблачается как интенциональное заблуждение.

Анотація

Позиція Донецької філологічної школи визначається автором як регресивна стосовно того епістемного перевороту в гуманітарному знанні, що знайшов максимальне втілення у

формулюванні доктрини структуралізму. В умовах некартезіанської моделі суб'єкта цілісність викривається як інтенційна омана.

Annotation

It is defined by the author as regressive concerning that epistemic revolution in humanitarian knowledge which has found the maximal embodiment in a formulation of the doctrine of structuralism. A non-Cartesian model of the subject wholeness is convicted of conditions as intentional error.

Стаття надійшла до редакції 1.12.2006

Статья поступила в редакцию 1.12.2006

ЕСТЬ ТАКАЯ ШКОЛА

***Международная научная конференция,
посвященная 40-летию кафедры теории литературы
и художественной культуры
«Донецкая филологическая школа:
итоги и перспективы»***

10-12 ноября 2006 года

ПРИВЕТСТВИЕ ИЗ КАЗАХСТАНА:

Дорогие юбиляры всех поколений и отношений с любимой кафедрой!

Издали, но всем сердцем поздравляю близких мне людей.

Не обойтись без праздничных банальностей, – но – Донецкая филологическая школа еще раз доказала, что история не вообще предлагает свои возможности, а – персонам, создающим среду, благоприятную для размножения идей, мнений и свободных людей.

Светлая память Илье Исааковичу. Долгих лет жизни Михаилу Моисеевичу, Лилии Степановне, Владимиру Викторовичу, Александру Александровичу, Алексею Олеговичу, Станиславу Васильевичу. Каждый из Вас – отдельная песнь, рифмующаяся с целостностью, цельностью, Достоевским, поэтическим миром, Булгаковым, рецептивностью – и далее до бесконечности.

Теоретики всех школ ушедшей эпохи вырастали на частушке Никитиных: "Мама, я теоретика люблю, / Мама, я за теоретика пойду. / Жизни он совсем не знает" – и по тексту у каждого свое незнание. Донецкие теоретики завершили не завершенное, определили не определенное; знают свет, гармонию и любовь.

С уважением – всегда Ваша Елена Бегалиева.

ПРИВЕТСТВИЕ ИЗ ГЕРМАНИИ:

Поздравляю кафедру с 40-летием!

Успехов ей и вам всем, взаимной любви.

Владимир Авкен

ПРИВЕТСТВИЕ ИЗ КИЕВА:

Пользуясь случаем, передаю привет и пожелания успешной работы участникам конференции от себя и от имени Института литературы им. Т.Г.Шевченко НАН Украины. Считаю, что совместными усилиями удастся разрушить имидж Донецка как колыбели анти-культуры, и в будущих поколениях имя этого города будет потомками связываться не с политической мафией, а с научными достижениями знаменитой Донецкой Филологической Школы.

С огромной симпатией к Донецку
Ваша Т. Свербилова.

ПРИВЕТСТВИЕ ИЗ ДОНЕЦКА:

Вельмишановні колеги!

Від імені професорсько-викладацького колективу Донецького інституту соціальної освіти прийміть найщиріші вітання з нагоди **40-річчя** заснування у нашому місті кафедри теорії літератури і художньої культури.

Донецька філологічна школа нині по праву є флагманом науки, ініціатором багатьох плідних починань та духовно-інтелектуальних звершень, якими пишається не лише Україна, а й учені далекого та близького зарубіжжя. За цим стоїть ретельна праця усього колективу, який не одне десятиліття поспіль очолювала високоповажна у науці особистість, великодушна людина, засновник нашого інституту – професор Гіршман Михайло Мойсейович. Низький уклін Вам, щира подяка і глибока шана!

Можна з упевненістю сказати, що усе краще, що досягнуте сьогодні кафедрою філології ДІСО, створене на давніх традиціях, своєрідному генетичному коді Донецької філологічної школи. І зараз на її базі продовжують навчання, ставши аспірантами та здобувачами наукових ступенів, викладачі нашого інституту. Як відомо з історії, найвеличніші відкриття здійснювалися дослідниками саме у молодому віці.

Давні філософи мали рацію, стверджуючи, що учений мусить бути Лицарем істини, яка виборюється драмою ідей та, почасти,

стражданням. Без перебільшення стверджуємо, що науковці Вашої кафедри – це справжні Лицарі істини, Корифеї своєї справи.

У цю величну мить хочемо побажати колективу, перш за все, ЛЮБОВІ, бо це Богом дана привілеія, яка пронизує наскрізь наше життя.

Сердечно вітаємо Вас з ювілеєм і зичимо світлої долі, променистого щастя, безмежної віри, злагоди, успіхів та творчої наснаги.

Висловлюємо надію, що наша співпраця буде й надалі ж такою плідною.

*Осінньою порою й навесні,
серед зими і серед літа -
Нехай бринять у серці струни чарівні
і квітнуть у душі барвисті квіти!*

З повагою, перший проректор ДІСО,
заслужений працівник освіти, доц. Гладчук О.О.

ПЛЕНАРНЫЕ ЗАСЕДАНИЯ

*Гиришман Михаил Моисеевич (Донецк, Украина).
Иванюк Борис Павлович (Елец, Россия).
Юдин Александр Анатольевич (Киев, Украина).
Петрова Наталья Александровна (Пермь, Россия).
Орлицкий Юрий Борисович (Москва, Россия).
Жук Игорь Васильевич (Гродно, Беларусь).
Федоров Владимир Викторович (Донецк, Украина).
Рымарь Николай Тимофеевич (Самара, Россия).
Малахов Виктор Аронович (Киев, Украина).
Уэслинг Дональд (Калифорния, США).
Мироненко Людмила Андреевна (Днепропетровск, Украина).
Кораблев Александр Александрович (Донецк, Украина).
Урусов Дмитрий Сергеевич (Елец, Россия).*

СЕКЦИОННЫЕ ЗАСЕДАНИЯ

СЕКЦИЯ № 1. Целостность литературного произведения.

Творческое бытие и природа поэтического слова.

Руководители: С.Н. Руссова, В.А. Просалова

Куралех Алексей Владимирович (Донецк). Христианская картина мира и целостность художественного произведения.

Силантьева Валентина Ивановна (Одесса). Фактор стабильности в произведениях нестабильного времени.

Астрахан Наталья Ивановна (Житомир). Интерпретация как динамическая модель литературного произведения.

Балашова Ирина Александровна (Ростов-на-Дону, Россия). О пьесе А.С. Пушкина «Каменный гость».

Горобец Ирина Владимировна (Донецк). К вопросу о пространственной организации поэмы А.С. Пушкина «Медный всадник».

Ребель Галина Михайловна (Пермь, Россия). Князь Мышкин в литературно-критическом дискурсе и в рамках художественного целого романа Ф.М. Достоевского «Идиот».

Мироненко Марина Николаевна (Ростов-на-Дону, Россия). Мифологическое в цикле М.Е. Салтыкова-Щедрина «Помпадуры и помпадурши».

Просалова Віра Андріївна (Донецьк). Цілісність ліричного циклу.

Вчерашняя Анна Викторовна (Донецк). «Литература» и «словесность» в стихотворении Б. Кенжеева «Словно тетерев песней победной...».

Руссова Светлана Николаевна (Берлин, Германия). Рецепция поэтического творчества и феномен «автора-изгоя».

Свенцицкая Элина Михайловна (Донецк). К проблеме специфики художественного слова (на материале современного ее изучения).

Суходуб Татьяна Дмитриевна (Киев). Учение о слове С.Н. Булгакова.

Теркулов Вячеслав Исаевич (Горловка). О словотворчестве русских футуристов (к анализу «Смехачей» В. Хлебникова – взгляд лингвиста).

Кочетова Светлана Александровна (Горловка). Художественные произведения писателя как предтекст его литературно-критического творчества (на материале статей М.А.Цветаевой).

СЕКЦИЯ № 2. Онтология – эстетика – поэтика: проблемы взаимосвязи.

Руководители: Н.В. Сподарец, О.А. Кравченко

Кравченко Оксана Анатольевна (Донецк). Эстетическая иллюзия и эстетическая реальность.

Домашенко Александр Владимирович (Донецк). О мышлении, руководимом инстинктами: Тютчев.

Ревяков Иван Сергеевич (Донецк). Игра как онтологическое основание поэтической реальности.

Сподарец Надежда Викторовна (Одесса). К проблеме модернизации поэтического сознания Серебряного века.

Кораблева Наталья Васильевна (Горловка). Словарь в художественном сознании А. Битова.

Рогожкин Александр Владимирович (Донецк). Литература и политика (Опыт целостного подхода к анализу историко-литературных фактов).

Шкурпат Марина Юрьевна (Артемовск). Иконичность как понятие теории литературы.

Шестакова Элеонора Георгиевна (Донецк). К проблеме специфики эстетической реальности различных типов словесности.

Пыненко Ольга Юрьевна (Донецк). «Мир поэта» как проблема.

Мусий Валентина Борисовна (Одесса). О фантастическом в литературе предромантизма.

Гайдук Світлана (Дрогобич). Символіка коня у європейському романтизмі.

Маркова Мар'яна (Дрогобич). Поетична натурфілософія Тараса Шевченка.

Росінська Олена Анатоліївна (Донецьк). Символічні часові категорії в поезії Василя Стуса.

Дубовая Наталья Анатольевна (Донецк). Пространство сна. К вопросу о пространственно-временной организации фантастической повести 20-30-х гг. XIX в.

Омори Масако (Токио, Япония). «Мастер и Маргарита» М. Булгакова и «Краткая повесть об Антихристе» Вл. Соловьева (К вопросу об образе Воланда и апокалипсисе).

СЕКЦИЯ № 3. Диалог и коммуникация.

Руководители: В.А. Малахов, И.А. Попова-Бондаренко

Чайка Татьяна Алексеевна (Киев). Свидетельство. Диалог. Правда. (К диалогическому осмыслению феномена свидетельства).

Дьяченко Галина Викторовна (Краснодон). Коммуникативная герменевтика экзистенциально-смыслового кода.

Иванова Елена Андреевна (Одесса). Информационная культура как архиватор памяти о природе вербального произведения.

Сахарова Ольга Викторовна (Киев). Реализация языковой личности в статусно ориентированном диалоге.

Тараненко Елена Валерьевна (Донецк). Мифологема поглощения в современной массовой культуре (литература и кинематограф).

Горлач Ксения Витальевна (Донецк). Диалогическое общение в «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского.

Островська Алла Степанівна (Донецьк). Діалогічність як особлива форма співіснування рівнодостойних свідомостей (на матеріалі творчості В. Стефаника).

Филянина Неля Николаевна (Харьков). Твардовский и Солженицын – диалог мемуаров.

Попова-Бондаренко Ирина Анатольевна (Донецк). Особенности художественной коммуникации в романе П. Зюскинда «Парфюмер».

Кадубина Маргарита Константиновна (Донецк). Трагическая ситуация в «Контрабасе» П. Зюскинда.

Ройтберг Наталья Владимировна (Донецк). Диалог в рок-культуре как проявление трансгрессии.

Запорожченко Юлия Александровна (Одесса). Концептосфера в контексте концептуального перевода.

Дячок Іванка (Дрогобич). Іманентна поетика Еміля Кайзера як проблема українського літературознавства.

Блашків Оксана (Дрогобич). Філософське літературознавство Дмитра Чижевського (Празький період).

Калініченко Наталя (Дрогобич). Рецептивна естетика Гадамера як літературознавча проблема.

Сокрута Катерина Юрьевна (Донецьк). К проблеме автопоэтики.

СЕКЦИЯ № 4. Теория литературных родов и жанров. Литературная традиция.

Руководители: С.В. Медовников, Е.М. Васильев

Просцевичус Владислав Эдуардович (Донецьк). Роды и жанры: новый взгляд.

Марченко Татьяна Михайловна (Горловка). Художественная историография в русском литературном процессе первой половины XIX в.: к проблеме неканонических жанров.

Квашина Людмила Павловна (Донецьк). Жанровая природа «Песни о вещем Олеге» А.С. Пушкина.

Постовая Надежда Серафимовна (Донецьк). Жанровая память трагедии классицизма в романе Альфреда де Виньи «Сен-Мар».

Попова Анна Валентиновна (Донецьк). «Театр истории» в «Замогильных записках» Ф.- Р. де Шатобриана.

Гавришева Галина Павлівна (Симферополь). Категорія часу в автобіографічних творах Шатобріана та Стендаля: компаративний аспект.

Логвинова Ирина Владимировна (Донецьк). Драматическое произведение в литературной теории иенского романтизма.

Білокінь Світлана Олександрівна (Донецьк). Український інтелектуальний роман 20-х років XX століття: особливості хронотопу.

Киченко Александр Семенович (Черкаскы). Современный литературный процесс: перспектива повествовательного жанра.

Киричок Григорий Анатольевич (Нежин). Метажанр и смысл или метажанр как смысл?

Зусева Вероника Борисовна (Москва, Россия). Поэтика метаромана: проблема инвариантной структуры.

Назаренко Ірина Олександрівна (Донецьк). Роман про митця як «роман-творіння» (до питання про типологію роману).

Веретеннікова Інга Вікторівна (Донецьк). Особливості мовної організації твору Л. Костенко «Берестечко» у світлі проблеми жанру роману у віршах.

Шульгун Мадлен Едуардовна (Горловка). Епіграмми і надписи як жанри поезії А.Н. Нахимова.

Васильєв Евгений Михайлович (Ровно). Жанрові новачки в російській постмодерністській драматургії.

Медовников Станіслав Васильєвич (Донецьк). Аспекти актуальної п'єси.

Фризман Леонід Генрихович (Харьков). Об одній державинській традиції в російській поезії ХХ століття.

СЕКЦИЯ № 5. Теория стиля. Проблемы стиховедения.

Ритмика стиха и прозы.

Руководители: И.В. Жук, Л.Т. Сенчина.

Радченко Олег (Дрогобич). Концепція стилю у Еміля Штайгера.

Шевців Галина (Дрогобич). «Поезія і правда» Гете: автобіографічний дискурс і проблема жанрово-стильової єдності.

Рябова Ірина В. (Донецьк). Наррація як проблема стилю.

Шуба Юлія Володимирівна (Черкаси). Структурно-стильові особливості модерністського і постмодерністського роману.

Маринкевич Світлана Михайлівна (Дніпропетровськ). Проблема стилю у вітчизняному літературознавстві.

Сироткина Татьяна Александровна (Пермь, Россия). Концепт «етнос» в стихотворном тексте.

Климова Елена Викторовна (Киев). Н. Гумилев як інтегральна людина.

Калюжний Владимир Николаевич (Харьков). Внутрішній світ художественного твору (по Д.С. Лихачеву): спроба деконструкції.

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНАЯ ДИСКУССИЯ:

Медовников Станіслав Васильєвич (Донецьк).

*Панич Алексей Олегович (Донецк).
Малахов Виктор Аронович (Киев).
Урусиков Дмитрий Сергеевич (Елец).
Дубовая Наталья Анатольевна (Донецк).
Фризман Леонид Генрихович (Харьков).
Сокрута Екатерина Юрьевна (Донецк).
Ройтберг Наталья Владимировна (Донецк).
Просцевичус Владислав Эдуардович (Донецк).
Балашова Ирина Александровна (Ростов-на-Дону).
Чайка Татьяна Алексеевна (Киев).
Юдин Александр Анатольевич (Киев).
Петрова Наталья Александровна (Пермь).
Кораблев Александр Александрович (Донецк).
Гишман Михаил Моисеевич (Донецк).*

ВОПРОСЫ И ВОЗРАЖЕНИЯ:

Профессора и доценты:

*Астрахан Н.И., Балашова И.А., Васильев Е.М.,
Гишман М.М., Иванюк Б.П., Калинин В.М., Калюжный В.Н.,
Кораблев А.А., Кравченко О.А., Петрова Н.А., Попова-
Бондаренко И.А., Рогожкин А.В., Свенцицкая Э.М.,
Сподарец Н.В., Федоров В.В., Чайка Т.А., Червинская О.В.,
Юдин А.А.*

Аспиранты:

*Вчерашняя А.В., Газизов М.М., Дубовая Н.А., Пыпенко О.Ю.,
Реваков И.С., Ройтберг Н.В., Сокрута Е.Ю., Урусиков Д.С.*

Студенты:

Голдфаст Т., Кошин Е., Миннуллин О., Панчехина М.

**ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ:
1-е пленарное заседание**

Председатель – А.А. Кораблев

А.А.Кораблев. Уважаемые коллеги! Дорогие гости! Мы открываем нашу конференцию, посвященную 40-летию кафедры теории литературы Донецкого университета.

40 лет – особый срок, исполненный сакраментального смысла.

40 лет Моисей вел свой народ к Земле Обетованной.

40 лет донецкий филологический народ под предводительством Михаила Моисеевича Гиршмана идет куда-то в поисках какой-то целостности.

40 лет – это время задуматься: где мы? кто мы? куда идем?

Оглядываясь назад, мы видим много сделанного и пережитого. Как любит говорить Михаил Моисеевич, нам есть что вспомнить и почти ничего не нужно забывать. Давайте в этот день вспомним тех, кого уже нет с нами: основателя кафедры Илью Исааковича Стебуна, преподавателей Евгения Ефимовича Сокрутенко, Оксану Андреевну Орлову, Викторию Вадимовну Медведеву-Гнатко, талантливых аспирантов и соискателей Валерия Кормачева, Олега Стаховского, Евгения Орлова...

Но мы собрались не только затем, чтобы подвести итоги, но и чтобы увидеть перспективы нашей общей филологической жизни.

Будем надеяться, что и первое, и второе нам удастся.

**М.М.ГИРШМАН (Донецк, УКРАИНА):
Литературное произведение в свете философии и
филологии диалога**

Одним из важных событий второй половины XX и начала XXI веков, является, на мой взгляд, встреча развивающейся в это время теории литературного произведения и философии диалога. Этот процесс позволил философии диалога проявиться в качестве одного из возможных языков описания и осмысления специфики словесно-художественного произведения. Говоря о таком функционировании диалогических идей, я в первую очередь имею в виду доказавшее

свою плодотворность персоналистски-онтологическое понимание диалога. Оно основано на утверждении онтологической первичности отношения-общения и разработано, прежде всего, в трудах М.Бубера, Ф.Розенцвейга, О.Розенштока-Хюсси и М.Бах-тина, утверждавших, что «вначале было отношение», что «первичен опыт взаимоотношений», что «само бытие человека... есть глубочайшее общение» и что «общение между смертными бессмертно»...

Д.С.Урусиков. Можно ли считать нарратологию структуралистской версией диалогизма?

М.М.Гиршман. Я в этом сомневаюсь, потому что в структуралистской трактовке доминируют все-таки субъект-объектные отношения, а диалогизм выдвигает на первый план отношения субъект-субъектные и, в частности, отношения субъектов события, о котором рассказывается, и события рассказа. Большой теоретический интерес в этом смысле представляет, например, чеховское повествование «в тоне и духе героя».

А.В.Вчерашняя. Почему для Вас так важно подчеркнуть вменяемость субъективности?

М.М.Гиршман. Потому что бытие-общение реальной общественно-исторической действительности и эстетической реальности требует, по-моему, сознательного и ответственного участия субъекта, причастного и к жизненному существованию, и к художественному творчеству, и к осуществлению их разграничения и взаимосвязей. Есть опасность, о которой писал М.М.Бахтин, – спутать поэтическое вдохновение с одержанием, «когда о честности высокой говорит, каким-то демоном внушаем». Вменяемая субъективность противостоит этой угрозе: «послушная божьему велению», она совершает сознательный и ответственный поступок художественного созидания, формируя и здесь возможность диалога – «натянутые струны между небом и землей».

А.В.Вчерашняя. А не сочтем ли мы при этом невменяемой любую лошадь, с точки зрения верблюда, вспоминая животных из цитируемого вами стихотворения В.Маяковского?

М.М.Гиршман. Конечно, как есть угроза не узнавать «животных разной породы», так и невменяемость можно адресовать всякому другому, иначе, чем я, чувствующему и думающему. Диалогизм и здесь противостоит эгологии и помогает

отказаться и от одержимой невменяемости, и от вменения невменяемости другому.

А.А.Кораблев. Можете ли вы сказать что-нибудь хорошее о монологическом мышлении?

В.В.Федоров (*в сторону*). Самое хорошее в монологе то, что его нет.

М.М.Гиршман. С удовольствием. Монолог и диалог – это теоретические полюса, реальность же представляет собою их постоянную взаимообращенность друг к другу в процессе бытия-общения. И диалогические отношения могут включаться в монолог, становясь осложняющими его элементами, и монолог может вступать в диалогические взаимосвязи с другими монологами. Тип целого определяется диалогической или монологической доминантой, а монолог и диалог образуют художественно-речевую целостность, т.е. единство, разделение и общение друг с другом высказываний и высказывающихся.

Б.П.ИВАНЮК (*Елец, РОССИЯ*):

О «двойном бытии» целостности художественного произведения

Начну с очевидного. Восприятие произведения различает в нем две умозрительные ипостаси, миметизирующие «единство» и «множественность» мира... Наличие этих ипостасей обуславливает и две тенденции в поведении практикующего сознания, при мысленном их упрощении: «центростремительную» – от «периферии», от «абсолютно внешнего» (Ж.Делез и Ф.Гаттари) к «центру», к эйдосу, и обратную, «центробежную». Две эти взаимосвязанные процедуры неизбежны и обязательны для предварительной верификации целостности художественного произведения. Но в этом «маятниковом» движении можно предвидеть гносеологическую обреченность и самого произведения, и его соучастника...

Е.Ю.Сокрута. Что приобретет филолог, «преодолевший» в себе литературоведа?

Б.П.Иванюк. На этот лукавый вопрос отвечу так. В одной из своих работ Георгий Дмитриевич Гачев говорит о

«жизнелитературе», я сейчас – о «жизнелитературоведении». Без этого единства и литература, и литературоведение останутся ремеслом. Но речь идет не о биографической причастности науке, без которой не может состояться ни отдельный литературовед, ни научная школа, в том числе Донецкая, отличающаяся от научного направления как раз этой экзистенциальной приверженностью общему делу. И в этом плане вряд ли стоит соглашаться с суждением Р.-М.Рильке о том, что «есть между жизнью и большой работой старинная какая-то вражда». Речь идет о персонифицированности литературоведческой рефлексии, о том, что сама процедура общения с текстом предполагает осмысление и себя в нем и его в себе. Такой релятивистский подход, как мне кажется, свидетельствует о зрелости целостного метода, исповедуемого Донецкой школой. Филолог, способный к личностному транскрибированию текста, приобретает и свободную ответственность анализа, и ответственную свободу интерпретации художественного текста, а сам текст – перманентную диалогичность и, следовательно, актуальность. Так что и литературовед, и текст становятся обретенными.

Е.Ю.Сокрута. Возможно ли «двойное бытие» для начинающего исследователя?

Б.П.Иванюк. Вопрос сразу же вызывает представление о двух, не всегда, конечно же, возрастных, векторах практического поведения литературоведа в отношении к тексту: послушничество и своеволие. Первый предполагает «жертвенный» отказ от себя, самообезличивание ради оптимального воспроизведения структурированного смысла текста, а второй – отказ от аналитического вживания в текст и использование его в роли опорного повода для экспликации собственного сознания. Оба эти вектора вполне реализуются в современной литературоведческой практике. И то, и другое – приемлемо, и каждый вправе выбрать или отыскать свою жердочку балансирования между этими двумя соблазнами. Поэтому вопрос не в том, возможно ли «двойное бытие» для начинающего исследователя, возможно ли быть и «в себе», и «не в себе» одновременно, а в том, чтобы в авторской игре проявить авторскую исповедь.

А.А. ЮДИН (Киев, УКРАИНА):

Метафизические и культурные предпосылки понятия о целостности литературного произведения

Нижеизложенное – не столько исследование, сколько размышления, так как речь пойдет о фактах более-менее известных. Это – попытка сместить, возможно, угол зрения по отношению к ним. На эти размышления меня натолкнул Орасио Оливейра, герой романа Хулио Кортасара «Игра в классики». Его слова могут послужить своего рода эпиграфом:

«Проблема состояла в том, чтобы понять собственную целостность, даже не будучи героем, не будучи святым, преступником, чемпионом по боксу, знаменитостью или духовным наставником. Понять целостность во всей ее многогранности, в то время как эта целостность еще подобна закручивающемуся вихрю, а не осевшему, остывшему, спитому мате...»...

Д.С. Урусиков. Как соотносятся высказанные вами идеи с критикой Антоненом Арто вербального буржуазного театра и концепцией шизоанализа, развиваемой Делезом, Гваттари в книге «Капитализм и шизофрения».

А.А. Юдин. Я не вижу никакой существенной связи.

О.Ю. Пыпенко. Какая связь между понятием целого у Гердера и понятием художественной целостности у романтиков?

А.А. Юдин. Генетическая. Если в предромантической эстетике понятие целого было коррелятом гения, то у романтиков ей на смену пришла пара «индивидуальность – целостность».

Н.А. ПЕТРОВА (Пермь, РОССИЯ):

Природа целостности «двойчаток» О. Мандельштама

Понятие «органической целостности художественного произведения», подробно разработанное М.М. Гиршманом, адекватно «органической поэтике» Мандельштама: наращиванию объема первой книги под тем же названием; «ветвлению» ассоциаций; «отпочкованию» новых стихов в процессе композиционного уплотнения; «двойчаткам» и «тройчаткам»; образным повторам – проявлению того, что П. Флоренский назвал

парменидовским «круглым мышлением». Сам Мандельштам говорил о «целокупности», возникающей «в результате единого дифференцирующего порыва»...

Ю.Б.ОРЛИЦКИЙ (Москва, РОССИЯ):

**Стиховедческий взгляд на прозу: варианты моделирования
стихотворной строки в прозаическом тексте**

С течением времени в нашей науке, к огромному сожалению, заметно понизился (уверен, что лишь временно) интерес к комплексу идей и результатов, полученных М. Гиршманом в ходе работы над докторской диссертацией о ритме русской художественной прозы и нашедших своего итоговое выражение в знаменитой книге ученого «Ритм художественной прозы» (М., 1982). Это и понятно: с одной стороны, в отечественном литературоведении последних лет значительно вообще снизился интерес к точному знанию, на смену которому пришли изыскания в духе философской эстетики различного толка; с другой стороны, отчасти в названном явлении «повинен» и сам Михаил Моисеевич, научные интересы которого сместились – тоже, надеюсь, не навсегда, – в сторону собственно методологических, философско-эстетических проблем...

А.А.Кораблев. Юрий Борисович, а Вы не пробовали собственные доклады просчитывать?

Ю.Б.Орлицкий. Это интересная проблема. В общем виде я сказал бы так: ритмическая поэтика научного текста. Мне уже приходилось говорить о некоторых ее аспектах относительно Веселовского и Потебни, научных текстов Белого, еретических статей Пушкина, Блока, фантазийной науки Хлебникова; в этом году собираюсь говорить еще о статьях Гаспарова. Несколько лет назад об этом начал писать Баевский. А насчет собственных работ – пусть считают другие. Только подождите, пока умру...

В.Н.Калужный. Какую структурную и какую смысловую нагрузку несут стихотворные вкрапления в прозаический текст?

Ю.Б.Орлицкий. Структурную – если коротко – гармонизирующую, сближающую прозу с идеальным в традиционных представлениях стихотворным текстом; смысловую

– в каждом случае свою, тут разброс велик: это и отсылка к конкретному стихотворению или их группе, и контрастное противопоставление метрических «художественных» фрагментов неметрическим и нехудожественным, и разные виды цитации... масса есть реальных вариантов.

И.В.ЖУК (Гродно, БЕЛАРУСЬ):
Об акцентной двухдольности колона

Есть достаточно оснований утверждать колон прозаического текста своеобразным эстетическим «атомом», одним сложным словом. Эту структурную текстовую единицу, как исторически ослабленное проявление стихотворной строки, видимо, более целесообразно рассматривать и соотносить со стихом, нежели с лингвистическим представлением синтагмы. Тем более, что функциональное ритмическое тождество стиха и колона – держать «дыхание» фразы – очевидно, как очевидно и то, что колон с энергией, равновеликой энергии стихотворной строки, стремится к внутренней неразложимости...

Е.Ю.Сокрута. Нужно ли «учить колону» как в школе учат правильной расстановке ударений при чтении стихов?

И.В.Жук. Ритм архетипичен. Никто чувству ритма, в том числе и прозаического, специально не научает. Оно дается как бы с рождения и, однажды проснувшись, уже не угасает. Это как чувство равновесия: никто ведь не учит ему специально, учат как раз производному – делать первый шаг. И наша первая встреча с колоном проходит вроде бы совершенно незаметно: упражняясь в школьных диктантах, ни учитель словесник, ни тем более ученики не задумываются о сложнейших механизмах возникновения таких, казалось бы, очевидных условий для извлечения из текста некоторой системы пауз. Система работает автоматически, но «первый шаг» уже сделан, пространство текста разорвано, и человек уже никогда не сможет воспринимать его сплошной недифференцированной средой.

Но Ваш вопрос имеет, как я понимаю, другой оттенок: следует ли *специализированно* «учиться колону»? Если мы придем к такому убеждению, что колон как единица ритма имеет столь же

системное эстетическое значение, как и другие морфологические признаки стиля, то – вне всякого сомнения! – да.

Е.Ю.Сокрута. Возможны ли «правильное» и «неправильное» употребление пауз в речи или это сугубо индивидуально?

И.В.Жук. Колоны – явление речи *художественной*. Их «правильность» или «неправильность» обуславливается определенным художественным заданием. В большинстве случаев они контекстуальны: границы колонов создаются не только эспираторными физиологическими законами (пишем, как дышим), но и смыслообразующими тенденциями. Вся сложность «правильности» узнавания колоновых границ в первую голову и обращена к тонкости образования смыслов в тексте, к тому, чтобы «просчитать» их эфемерную неуловимость, и сделать это достаточно точно. Впрочем, я знаю один клинический случай абсолютно произвольного распределения пауз в связном сообщении. Есть в Беларуси журналист, который даже аббревиатуру АТН (Агентство телевизионных новостей) умудряется расчленить паузой на две части: А//ТН. Так что возможно все... А журналист, кстати, очень интересный, талантливый журналист.

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ: **2-е пленарное заседание**

Председатель: В.В. Федоров

В.В.ФЕДОРОВ (Донецк, УКРАИНА): **Проблема границы**

На значение границы как необходимого и «незаместимого» компонента сферы культуры впервые в русском литературоведении указал М. Бахтин: «Проблема той или иной культурной области в ее целом – познания, нравственности, искусства – может быть понята как проблема границ этой области». В этом утверждении «культурный факт» мыслится как пребывающий в сфере культуры. Правда, эта сфера мыслится весьма нетрадиционно...

Н.А.Балашова. Владимир Викторович, скажите, как быть нам, если мы, руководствуемся вашей теорией в случаях переходных – в пределах жанров (например, в лиро-эпосе) или даже родовые переходы (стихотворения в прозе), как там определить автора, персонажа?

В.В.Федоров. Печорин является одинаковым во всех повестях, составляющих «Героя нашего времени», и как бы равен самому себе. Но как эпический герой он зависит от того типа высказывания, автором которого является в данном случае Лермонтов. В одном случае – это светская повесть, в другом – это философская новелла. И как драматический герой Печорин весьма существенно отличается от фабульного персонажа. Я думаю, что предложенная здесь схема подчеркивает эстетичность автора, потому что фабульная действительность ее закрывает. Печорина мы мыслим как субъекта жизненного существования, который равен себе во всех ситуациях. Печорин как эстетический субъект не совпадает в «Фаталисте», в «Тамани» и так далее. Я думаю, этим самым мы улавливаем вот эту эстетическую составляющую и можем уже оперировать эстетическими категориями. Не делать вид, что Печорин как фабульный персонаж является одновременно и эстетическим персонажем, а подводить под это вот такое специальное основание.

Дело в том, что у той концепции, которую я представляю, есть определенная перспектива, и сейчас она находится в эмбриональном состоянии. По мере того, как она будет разворачивать свои потенциальные возможности, мы будем иметь возможность все более утончать свои исследования. Сейчас просматриваются самые грубые формы, т.е. мы можем уловить самые явные формы существования. Но, тем не менее, они улавливаются.

Э.М.Свенцицкая. Владимир Викторович, скажите нам, как быть в вашей логике с контекстами – с тем, что называется литературной традицией? Скажем, если вы говорите о Евгении Онегине, то как быть с Байроном, с байронизмом, с Чайльд-Гарольдом, с которым соотносятся и Пушкин как субъект словесного бытия, и Онегин как субъект фабульного бытия.

В.В.Федоров. Конечно, литературоведческая проблематика остается, и мы просто должны отдавать себе отчет в том, что когда

мы сравниваем Онегина и Чайльд-Гарольда, например, мы переходим в совершенно другую плоскость. Мы сравниваем их по другому основанию. Здесь мы переходим в более или менее традиционную, в классическую для нас сферу мышления... Одно другому не мешает. Просто мы не должны все это смешивать. Когда надо отдать должное Пушкину, который, наверное, недаром сказал о поэте: «Ты царь – живи один...» И для Пушкина как поэта нет ни Байрона, ни Гете – никого из всех великих. Но когда мы переходим в литературную плоскость, здесь нас ожидает вся та проблематика сравнительного литературоведения и т.д., которой мы уже более или менее владеем и чувствуем себя в своей тарелке...

Э.М.Свенцикая. Простите, все-таки Байрон в тексте присутствует... Т.е., говоря вашим языком, это тоже образ вообразившегося, может быть, автора, который где-то существует, и есть граница между ним и Евгением Онегиным?

В.В.Федоров. Конечно, здесь есть проблема. Если мы называем Байрона, его Дон Жуана, то мы должны поставить себе вопрос: на каком основании мы, во-первых, можем говорить о Дон Жуане как о некоторой онтологической величине? На каком основании мы можем говорить об Онегине как об онтологической величине? И мы должны честно признаться, что литература как вид искусства такого основания не знает. Потому что литературоведение имеет дело не с такими разными величинами, как Онегин и Чайльд-Гарольд или Дон Жуан... А такое основание может дать представление о поэте как субъекте бытия. Но мы можем отвлечься от этого субъекта (от автора), оставить персонажа в онтологическом статусе и, сопоставляя их непосредственно между собой, ставить такие литературоведческие вопросы, но постоянно помнить об их условности. Если мы во главу угла поставим поэта как субъекта поэтического бытия, то ни о каком сравнении между ними речи быть не может. Даже о сравнении между Пушкиным и Байроном. Пушкин, как и Байрон является одним, просто наше традиционное сознание не позволяет нам вообразить: как это Пушкин может быть единственным субъектом бытия? А как же быть с Байроном, с Данте и т.д.? Т.е. здесь совсем другая система координат, и в ней тоже нужно вести себя соответственно. А традиционную проблематику мы можем снова обрести, когда снова упадаем до литературоведения.

Т.Голдфаст. Владимир Викторович, в вашем докладе граница является актуальной между творцом и творением. Но вы также убеждаете, что она проходит между воображающим и воображаемым. Следовательно, она существует также между читателем и произведением. Мой вопрос заключается в следующем: это такая же граница, как между творцом и творимым, или это граница иного качества.

В.В.Федоров. Здесь мы опять-таки оказываемся в ситуации, в общем-то, непривычной для нас, традиционно мыслящих людей. Вот Бахтин, с одной стороны, говорит о том, что культурный факт существует на границе, и эти границы проходят всюду. Значит, множество границ существует. Как можно себе представить всюду существующие границы? С другой стороны, такое же положение, но обратное бахтинскому, я могу выставить сейчас и сказать, что существует одна-единственная граница: граница, отделяющая читателя от произведения, читателя от автора, от персонажа и т.д. Это не множество разных границ, а это одна и та же граница. Та граница, которая проходит «по Онегину», отделяя фабульного персонажа от эпического героя, та же самая граница становится компонентом нашего зрения, когда мы видим то, чего не существует в нашей действительности. В нашей действительности есть внешние произведения («Евгений Онегин» как внешнее произведение), а Онегин как персонаж является существом, пребывающим в фабульной действительности. И вот это существо мы видим только при помощи такого пограничного зрения. А естественное зрение, естественно, видит то, что есть в нашей действительности.

Т.А.Чайка. Как работает ваша модель в случае неклассической драматургии, неклассической словесности. В данном случае, я имею в виду драматургию Евгения Шварца (в частности, «Король-Олень»), где автор и герой просто меняются местами. А, с другой стороны, современная компьютерная ситуация, когда выбирается известный литературный герой (скажем, Питер Пэн), делается компьютерная программа и дальше пользователь, используя вложенные в программу черты Питера Пэна, может помещать его в разные ситуации. Т.е., он как бы творит новую композицию с тем же самым героем. Кто тут автор, кто тут герой, и как вообще здесь работает ситуация границы, и работает ли она?

В.В.Федоров. Я могу сказать несколько «диктаторски», что если граница в каких-то случаях не работает, то тем хуже для этого случая. Дело в том, что, мне кажется, для поэта как субъекта эстетического бытия есть только один критерий распознавания его как субъекта поэтического бытия – это словесность. Т.е., он является субъектом такого бытия, которое мы можем определить как бытие словесное, т.е. как такое бытие, которое типологически сходно с бытием первичного и, в определенном смысле, единственного субъекта бытия – Слова.

Что касается Шварца, то я считаю, что в той ситуации, о которой вы говорите, Шварц, мне кажется, опускается до некоторой литературной игры. Это своего рода уловка, которая может способствовать достижению его цели, но мне кажется это снижением этого первоначально заданного, или принятого, или достигнутого им поэтического статуса.

Что касается компьютерных игр, то мне кажется, тут мы вообще не имеем дело с таким словесным статусом автора, поэтому все те манипуляции, на которые способен компьютер, конечно, они являются предметом какого-то... ну, онтологического озорства..., это если это сравнение корректно: например, эти три мушкетера приключаются очень интересно и т.д. Но с самим Дюма как с автором, как с поэтом – ничего не происходит. Он как был, так и остался на той точке, которую он занял в самом начале. Так вот, в этих компьютерных играх то, что позволяет игроку изъять персонажа из его литературного или онтологического контекста и превратить его во что-то другое, мне кажется, такую процедуру позволяет и с ним – т.е., он является как бы не способным на онтологическое сопротивление, он позволяет делать из себя все то, что автор хочет. Но только благодаря тому, что это его онтологическое сопротивление как бы совершенно изъято, элиминировано, редуцировано до предела.

Т.А.Чайка. И это явный негатив...

В.В.Федоров. Простите?

Т.А.Чайка. Правильно ли я вас поняла, что такого рода ситуации, начиная со Шварца, а может быть, и с Льва Толстого, который говорил, что он совсем не хотел убивать Анну Каренину, но его герои сами делали то, что хотели, автор должен был следовать той правде, которую сам и создал. Правильно ли я Вас поняла,

ситуация Шварца, ситуация компьютерных игр, которые включают в себя литературу, находятся на той ступени, которая не позволяет производить над ними литературоведческий или эстетический анализ? Т.е., выходят за сферу литературоведения и эстетики?

В.В.Федоров. Я думаю, что, может быть, литературоведческий анализ они и позволяют производить, может быть, даже более охотно, чем обычные литературные герои, которых мы знаем из классики, но я не думаю, что эта возможность является как-то уж ценной и значимой...

О.В.Червинська. По-перше, я хочу вибачитись перед вами, що я не мала нагоди прослухати вашу доповідь, але я читала ваші роботи, і в мене таке маленьке питання: мені цікаво, чи ви розглядаєте феномен семантичної стратифікації?

В.В.Федоров. Можно, я подумаю? К этому вопросу я не был готов.

В.Н.Калюжный. Поскольку я воспринимаю на слух еще хуже, чем письменный текст, я вынужден начать с уточняющих вопросов. Прозвучала фраза, что архитектоника включает в себя словесный уровень. Мне казалось, что архитектоника имеет идеальную природу, а словесный уровень все-таки материальный. Как может идеальное включаться в материальное?

В.В.Федоров. Дело в том, что я употребляю термин архитектоника несколько традиционным образом, как бы отличающимся от синонимичного ему понятия архитектура. Этот термин ввел Христиансен, его подхватил Бахтин, который считал, что архитектоника – это тот способ организации, который свойственен эстетическому объекту, в противоположность внешнему произведению.

В.Н.Калюжный. Но если это способ организации – он идеален!

В.В.Федоров. Конечно, идеален.

В.Н.Калюжный. А словесная материя – материальна!

В.В.Федоров. Словесной материи нет.

В.Н.Калюжный. Она тоже идеальна?

В.В.Федоров. Конечно. Когда мы говорим о материи, мы имеем в виду звук, например, или красочные мазки и т.д., а слово, оно, конечно, обладает звуком, но дело не в том, что у слова есть материальные формы, материальный носитель и т.д. Слово вообще

внетелесная и внежизненная величина, а жизненная и телесная величина появляется только вследствие неблагополучного, превращенного существования Слова.

В.Н.Калюжный. Вы говорили о двух измерениях – вертикальном и горизонтальном. Я так понял, что граница связывается только с одним из них.

В.В.Федоров. Да...

В.Н.Калюжный. А не было ли потребности в корреляте границы по другому измерению. И не подошла бы такая штука, как «разрыв»? Разрыв – это не совсем граница...

В.В.Федоров. Надо подумать...

В.Н.Калюжный. И последний вопрос – о любви. Вы сказали, что она имеет словесную форму. А я почему-то всегда считал, что деятельность... «Словесный сор из сердца вытрясть...»

В.В.Федоров. Слово и любовь как ценность соотнесены между собой как форма и содержание. Любовь может быть содержанием Слова, а Слово – в своем правильном существовании, т.е. не в превращенном, является такой формой, которая способна осуществлять любовь. Но поскольку форма именно Слова сейчас находится в недолжном состоянии, т.е. в превращенном, то и любовь также находится в недолжном состоянии, в том числе и те чувства и те состояния, которые мы склонны воспринимать как любовь в прямом, в точном значении этого слова. Т.е., пользуясь французской пословицей, есть любовь и любовь. Любовь как содержание правильно осуществляющего себя Слова – это и есть та любовь, согласно которой Бог есть Любовь, Слово есть Любовь.

А.А.Кораблев Целостность обладает границей?

В.В.Федоров. (*Пауза.*) Я думаю, что целостность – это такое понятие, которое схватывает то, что Бахтин называет эстетическим объектом и то, что я, извините за выражение, называю поэтом, как бы в его недолжном состоянии. Вот как только поэт преодолевает свою превращенность и перестает быть поэтом, он перестает быть таким субъектом, бытие которого осуществляется через другие формы, опосредовано. А когда это бытие осуществляется опосредованным образом, то только поэт достигает непосредственной формы своего словесного бытия, т.е. перестает быть поэтом, надобность в подобном термине (целостность) отпадает.

Н.Т.РЫМАРЬ (Самара, РОССИЯ):
Слово как граница архитектонической формы

Слово можно считать первым способом различения реальности в сознании человека: слово – это действие, акт называния, которые есть и акт творения, потому что до события номинации в сознании ничего нет – до него все есть лишь неразличимость, нерасчлененность, неопределенность, – Ничто. Это значит, что в нашем сознании еще нет ничего конкретного, ничего, что имеет границы, от чего-то отличается и с чем-то соотносится, и поэтому обладает для нас какой-то сущностью и каким-то смыслом. Слово вносит первое различие, оно нечто выделяет из неразличимости, из аморфности. Поэтому до слова ничего нет...

Т.Голдфаст. Каковы предпосылки самости слова?

Н.Т.Рымарь. Если вопрос заключается в том, при каких условиях слово может приобрести самоценность, то ответ мог бы быть таким: Эстетическое отношение к слову, то есть слову не как к вспомогательному материалу, знаку, функция которого заключается только в том, чтобы указывать на что-то вне себя, а как к слову, представляющему самостоятельную ценность, позволяет видеть слово в его целостности, в его полноте, как физической, так и внутренней, то есть в полноте его семантического потенциала – его семного состава, коннотативных аспектов, стилистической окраски. Можно сказать и так: чтобы слово явилось перед нами в своей самостоятельности, чтобы оно указывало само на себя, у нас должна быть по отношению к этому слову позиция внеаходимости – то есть, в данном случае, мы должны смотреть на него как на самостоятельный предмет, как на автономное произведение, обладающее своей внутренней жизнью, своим творческим потенциалом.

Т.Голдфаст. Еще хотела уточнить: что вы называете «непрозрачным» словом?

Н.Т.Рымарь. Это понятие, по сути восходящее к теории русского формализма, который говорил об осязательности, самоценности слова в эстетической функции. Ортега-и-Гассет употребляет его в буквальном значении, когда, давая свое объяснение специфике эстетического восприятия, приводит

широко известный пример с оконным стеклом. Можно смотреть через стекло в сад и видеть цветы и листья, а можно сфокусировать свое зрение на самом стекле, и тогда сад исчезнет из поля зрения. В одном случае стекло как материальная среда будет прозрачным, мы его не замечаем, в другом – мы интересуемся именно стеклом, например, его качеством, способностью пропускать свет и т.д. В таком случае оно оказывается для нас непрозрачным. Соответственно портрет Карла нас может интересовать постольку, поскольку нам интересно это историческое лицо, и тогда мы не видим портрета как произведения искусства – или наоборот, можно сфокусировать свое внимание на искусстве Тициана, а исторический Карл V будет лишь персонажем его произведения, художественным образом. «Прозрачное» слово – это слово, которое является просто знаком, указывающим на некий предмет. Мы самого слова как бы не слышим, мы воспринимаем только то, что оно обозначает. Означающее не улавливается, не входит в наше сознание. «Непрозрачное» слово – это когда само слово интересует нас как драгоценный материал искусства. Здесь слово предстает в своей самоценности, как удивительная вещь, как нечто, обладающее автономным существованием и собственной творческой силой.

Т.Голдфаст. И последний вопрос – о воскрешаемом слове: ведь для того, чтобы стать воскрешаемым, оно должно вначале умереть? В каких формах это происходит?

Н.Т.Рымарь. Да, оно все время умирает, в нашем ежедневном нетворческом общении, потому что мы не воспринимаем слово как целое, как живое творческое целое.

О.Миннуллин. У меня вопрос о словотворчестве. Изначально слово, когда оно только рождается, уже поэтично, или оно сначала рождается в каком-то бытовом контексте и только потом приобретает поэтические свойства?

Н.Т.Рымарь. Это, конечно, философский вопрос... Я думаю, изначально слово имеет живой, поэтический характер... «Вначале было Слово». Слово, творящее мир. Я полагаю, что это и есть истинная поэзия. Изначальная поэзия. Но затем оно перестает быть поэтическим, а просто служит практическим интересам. Тогда приходит художник слова, чтобы увидеть красоту этого слова, вернуть ему творческую силу. Если впервые сотворяемое поэтом

слово порождает новую жизнь, создает новое видение, новое понимание, новые чувства, или некую тайну... – то оно поэтично. Вопрос в том, обладает ли выдуманное поэтом слово такой творческой способностью. Наверное, не каждое.

О. Миннуллин. Но если слово изначально поэтично, то как быть с такими словами, как «газификация», «электрификация», «ВЛКСМ»?.. (*Аплодисменты.*)

Н.Т.Рымарь (*смеется*). Эти слова, очевидно, созданы в связи с определенными прагматическими целями, например, ради экономии времени на произнесение, о чем писал Шкловский в статье «Искусство как прием». Вряд ли они могут иметь поэтическое содержание... (*Подумав.*) А может, и могут. Это интересный вопрос. Наверное, изначально в них была большая и новая, может быть, еще не очень понятная жизнь, они творили новую реальность. В 20-е годы возникло немыслимое количество таких новых слов. Для кого-то это была поэзия, для кого-то – отвратительный большевистский жаргон, свидетельствовавший о гибели русской культуры. Это ведь еще и вопрос восприятия – что мы, например, считаем художественным, а не религиозным текстом, рассказ – документальным свидетельством или произведением искусства. Здесь много зависит от того, в какой системе мы мыслим.

М.Панчихина. Если слово – это действие, то, произнося в тексте слово «смерть», автор может умереть?

Н.Т.Рымарь. Он может убить, а вот умереть... Он дает нам возможность пережить и почувствовать смерть, в том числе и его смерть – в пределах текста его стихотворения. Думаю, что он и в самом деле может убить себя, если его слова о его собственной смерти обладают всей творческой мощью поэтического слова.

О.Ю.Пыпенко. Мне вспомнились, в связи с вашими рассуждениями о «непрозрачности» слова, строки Давида Самойлова:

Люблю обычные слова,
Как неизведанные страны.
Они понятны лишь сперва,
Потом значенья их туманны.
Их протирают, как стекло,
И в этом наше ремесло.

В связи с этим вопрос: не является ли упомянутая вами «непрозрачность» слова прозрачностью на более высоком уровне – не концентрацией на фактуре слова, но его обращенностью к онтологической глубине смысла, т.е. прозрачностью не знака, а прозрачностью того самого Слова с большой буквы?

Н.Т.Рымарь. Да, конечно, онтологическая глубина слова – это другая прозрачность, но не просто прозрачность, – я бы сказал – непрозрачная прозрачность, откровение непостижимого, которое остается при этом непостижимым. Но эта глубина так сразу, непосредственно не дается. Путь к ней – через отчуждение, через изоляцию слова от обычной коммуникации, где оно выполняет служебный функции. Чтобы увидеть его самоценность, его онтологическую глубину...

Б.П.Иванюк. Вы говорите о «проясненном» и «замутненном» слове. А допускаете ли вы возможность *катарактического* слова? Что имеется в виду: это когда альянс звука и смысла разрушается, звуковой комплекс (неважно, какой – «молоко», «бумага»...) вызывает некий надстроечный смысл, никак не связанный с базовым понятием. Если допускаете, то где границы коннотации такого слова?

Н.Т.Рымарь. Да, но эти границы должны быть где-то глубоко... Я думаю, что само выделение такого слова продуктивно, потому что оно позволяет понять формы смерти слова, а может быть и напротив, указывает на непознанное, на другую глубину, к которой, может быть, это слово восходит, так что наше представление о «базовом понятии», содержащемся в слове, оказывается совсем неадекватным его истинной природе.

Б.П.Иванюк. Любопытно было бы создать анти-словарь, где слово сопровождал бы такой коннотативный текст, который не имел бы к нему никакого отношения.

Н.Т.Рымарь. Это было бы занятное, может быть, и увлекательное чтение...

В.Н.Калюжный. Вы начинали с тезиса, что если нечто не названо, оно и не существует. Я попробую привести контр-пример: спектр – континуален и бесконечен, огромное количество цветов, но в нашем распоряжении – десяток-другой слов, чтобы это назвать. Значит, существуют вещи, которые не называются?

Н.Т.Рымарь. Они не существуют в нашем сознании. Для нашего *сознания* – может быть, не для органов чувств, которые ведь живут в другой, физической реальности, – это все пока несущественность, они не имеют для нас существенного значения, это аморфность...

В.Н.Калужный. Какая аморфность! В компьютере – целая палитра цветов, вы их абсолютно ясно различаете...

Н.Т.Рымарь. Наше зрение тоже ведь очень опосредовано культурой и ее ценностными ориентациями. Физическое зрение – это другое зрение, чем зрение культуры, всегда связанное со значимостью... И наша способность различать эти цвета...

В.Н.Калужный. Культура позволяет называть, а различаем мы гораздо больше, чем называем. Хорошо, перехожу ко второму вопросу, по поводу перформативности. Мне кажется, что сейчас имеется некоторая мода на употребление этого термина, и его содержание ушло очень далеко от изначального, которое вкладывали классики. На мой взгляд, никаких перформативных значений нет, а есть всего-навсего перформативные глаголы, по Остину, и таких глаголов крайне мало: «Нарекаю корабль именем королевы Елизаветы», «Объявляю вас мужем и женой»... Происходят какие-то неконтролируемые смысловые переносы. Вместо того, чтобы говорить о перформативности высказывания, вполне достаточно говорить о его прагматичности. Есть три функции: синтаксис, семантика, прагматика. Когда фраза осуществляет действие – это прагматика.

В.В.Федоров. Вопрос какой? (Смех.)

В.Н.Калужный. Какой смысл вы вкладываете в словосочетание «перформативное высказывание»? И чем это по существу отличается от прагматики?

Н.Т.Рымарь. Да, действительно, это близкие понятия... Кстати, я говорил не о перформативном значении, а о перформативной функции. Понятие «перформативность» я использовал для того, чтобы объяснить, как-то обозначить процесс сотворения поэтической реальности, каких-то ее предметов. Нужно было указать на то действие, которое что-то производит. Чтобы подчеркнуть эту производящую и творящую фикциональный мир силу. В таком значении это слово широко употребляется в мировой науке о культуре и искусстве уже несколько десятилетий. Есть и

понятие «перформанс», означающее не столько «представление», сколько совершение определенных действий, нечто создающих в нашей реальности...

В.Н.Калужный. Хорошо. Совсем неприличный вопрос: что такое поэтический язык? Если это язык в семиотическом смысле, там, опять-таки, должны быть семантика, прагматика и синтаксис. Так?

Н.Т.Рымарь. Поэтический язык – это понятие, которое, как известно, было введено формалистами в противовес языку коммуникативному. Это связано с попыткой определить специфику художественной реальности. В этом языке происходят очень существенные сдвиги. У него может быть совсем другой синтаксис. Если мы возьмем стих, то увидим, что слова оказываются переставленными, обычная логика предложения членится, создается определенное напряжение, выдвигаются на первый план другие какие-то формы организации речи, которые способны отделить поэтическую речь, которой создается другая реальность, от речи в ее практических функциях.

Э.М.Свенцицкая. В отношении слова вы употребляете два понятия: значение (когда говорите о слове в языке) и смысл (когда говорите о слове в искусстве). Как, по-вашему, соотносятся эти понятия между собой и можно ли сказать, что в языке слово имеет только значение, но не имеет смысла, а в произведении – наоборот?

Н.Т.Рымарь. Нет, я думаю, что так нельзя сказать. Слово имеет не только значение, но и ситуативно определяемый смысл, как это имеет место, например, в различного типа устойчивых оборотах речи, закрепленных в языке фактически как единицы языка. Просто в художественном произведении – это другая ситуативность, и здесь другой порядок смысла, другое качество смысла.

А.В.Вчерашня. В романе «Приглашение на казнь» герой был судим за непрозрачность...

Н.Т.Рымарь (*смеется*). Я думаю, что со стороны общества это справедливо... Поэты, люди себе на уме, личности – опасность для власти, даже для казалось бы крепкого режима – они же творят другую реальность, другое сознание!

Е.Ю.Сокрута. Марсель Пруст в одном из своих романов говорит о том, что наша душа пленится кусочками в разных вещах, и когда мы что-то называем, мы только высвобождаем смысл. Потом об этом говорит Мамардашвили в лекциях о Прусте и

соглашается с этим фактом. А на ваш взгляд, слово порождает смысл или высвобождает его?

Н.Т.Рымарь. Я думаю, что и то, и другое... Но освобождение – это ведь тоже порождение. Порождение того, чего не было в нашем сознании.

Н.В.Сподарец. Как вы думаете, в рамках неклассического сознания изменяется ли отношение к слову?

Н.Т.Рымарь. Слово становится проблемой. Так было уже в конце XVIII века, когда происходило разрушение риторической системы, но это не осознавалось еще в такой степени и с таким драматизмом, как в XX веке.

Н.В.Сподарец. Проблематизация слова в конце XIX – начале XX вв. переходит в проблематизацию текста...

Н.Т.Рымарь. Надо подумать... В ситуации кризиса языка, то есть ценностных систем, любое высказывание может оказаться проблематичным...

**В.А.МАЛАХОВ (Киев, УКРАИНА):
Феномен красоты *sub specie postontologiae***

Позвольте начать с экспозиции проблемы. Как известно, философская эстетика в наши дни переживает некоторый кризис. Особенно это касается эстетики прекрасного. Среди наиболее очевидных причин кризисного состояния – распад системы традиционных формообразований искусства и соответствующих регистров чувственной культуры. Более глубокий фактор – травмированность современного сознания воздействиями, запредельными для индивидуального эстетического переживания и осмысления. Парадигматическое выражение эта ситуация нашла в знаменитом вопрошании Т.В.Адorno: «Возможно ли искусство после Освенцима?»...

В.В.Федоров. Судя по бурным аплодисментам, должны быть бурные вопросы. Пожалуйста.

Е.Кошин. Вы говорили об онтологическом кризисе современного сознания и о том, как можно выйти из этого кризиса с помощью «положительной эстетики» Левинаса. А вот

предложите, пожалуйста, ваш собственный вариант выхода из этого кризиса.

В.А.Малахов. Спасибо. Это как раз тот вопрос, над которым я последние года два думаю. Я о Левинасе говорил в рамках общего рассуждения, связанного с его работами, регламент не позволял упоминать о других философах. Но, действительно, у Левинаса концепции дарения мы не находим. Это связано, в частности, с полемикой Деррида и Мариона, которые в этой ситуации оба опирались на польское наследие Левинаса. И у Мариона, достаточно строгого феноменолога, возникает этот концепт дара. Перед нами дарение как нечто, что позволяет разрешить намеченную Левинасом коллизию. Она ведь совершенно иначе выглядит, если мы исходим не только из активности нашей самости, но из уверенности, что другой может что-то предпринять в ответ по отношению к нам. У Левинаса есть такая фраза: «Наше дело отвечать за другого, а будет ли он чувствовать себя ответственным за нас – это уже его дело». Левинас не углубляется в стратегию действий другого. И после Левинаса вполне возможен вопрос о том, как нам мыслить другого. Это нужно делать так, чтобы звучало корректно по отношению к Левинасу, и в то же время указывало какой-то другой путь.

Что касается моего понимания ситуации, то, в принципе, оно не совпадает с марионовским, поскольку Марион – религиозный философ католической ориентации, и для него здесь на первом плане проблема сочетания философского и богословского дискурсов. А мне кажется, что этот альтернативный способ представления бытия по отношению к тому, к которому мы все привыкли и который нам дан как самоутверждение, как присутствие где-то, бытие как благодать, как дарованное нам, – вот такой способ представления бытия очень хорошо работает, скажем, при анализе культурной реальности.

Вот что такое культура сама по себе. Это же не просто социальное образование или город, или двадцать пять библиотек, которые где-то стоят. Это какая-то реальность. Вот мы знаем, что такое жизнь в Одессе (в Донецке она мне менее понятна), в Петербурге... Это реальность? Реальность. Но как ее описать? Есть искусство. Например, одесская литературоведческая школа, которая очень тонко описывает эту реальность. На мой взгляд, это

некоторый способ постижения бытия в альтернативной представленности по отношению к тому, как мыслит бытие традиционная европейская онтология. Это то, что на языке Хайдеггера мы выразить не можем. Тут нужен какой-то особый язык, более тонкий, который нам в какой-то мере предлагает искусство. Он нуждается, наверное, в гуманитарной рефлексии. Тут возникает вопрос о том, что, если возможно мыслить бытие опосредованное нравственным актом, дарением, представлением, то как мы можем это бытие описывать, понимать? Я думаю, что проблема тут есть, и она выводит нас на какой-то другой уровень, который нельзя было бы называть ни хайдеггерианским, ни постхайдеггерианским. Это, один из проблемных узлов, которые чрезвычайно значимы для современной философии, и в то же время дают возможность для поиска нового подхода к эстетике.

Н.И.Астрахан Я очень благодарна вам за то, с какой интонацией и в каком контексте вы произнесли слово «любовь», хотя в докладе, вроде бы, места для этого понятия не было. Вот если мы говорим: «бытие», «познание», «красота»... Какое место в этом ряду занимает «любовь»?

В.А.Малахов. В представление феномена «прекрасное» должны входить три компонента: гармония, любовь и творчество. Это те проекции, в которых прекрасное преломляется в жизни, в существовании человека. Если нет гармонии, мы говорим о безобразном. Если нет потенциала любви, это опять-таки перестает быть прекрасным, т.е. отрицательный модус здесь отталкивающий, наверное... И если разрушается творческий потенциал того, что мы воспринимаем как красоту, то мы имеем дело с ужасным, с воплощенной деструкцией. Так что, прекрасное, наряду с гармонией и творчеством, безусловно, имплицитно определяет потенциал любви, о чем можно говорить особо, но, безусловно, в классическом представлении о бытии любовь никак не вписывается. Это может быть одним из сугубо второстепенных понятий, второго плана бытие – это нечто осязаемое, реальное, что давит на меня. Любить – это, братцы, очень трудно. Но если бытие мы понимаем как то, что даруется нам, не входя в разбирательство того, кто и как, и каким образом нам этот дар преподносит, тогда понятно, что в основе такого бытия и лежит некоторый свободный нравственный

акт, и мысль о любви здесь напрашивается саам собой, непосредственно.

Е.Ю.Сокрута. Прежде всего, спасибо вам за доклад. Вопрос такой: как вы относитесь к тому, что Бахтин в работе «Человек у зеркала» называет одержимостью другим? Т.е. такой ситуацией, когда уже не я смотрю на мир своими глазами, а мир смотрит на меня чужими. Возможно такое?

В.А.Малахов. Мне кажется, что Бахтин здесь, как и Бубер, выступает против слишком плотной ангажированности человека бытием вообще и другим в частности. Для Бахтина, если следовать философии поступка, важно, чтобы Я с Миром было соединено узами свободной *со-причастности*. Со-причастность – это, понятно, не одержимость. И в разных контекстах он с опаской говорит о тех ситуациях, когда, например, «бытие пляшет во мне». Но тут интересно все-таки в нюансах разбираться. Я говорил, что Левинас более последователен в отторжении нравственности и вообще, отношения к другому от бытийной, онтологической проблематики, чем Бубер или Бахтин. Но у Левинаса есть понятие близкое к одержимости: l'hallucination (наваждение другим). Для Левинаса, действительно, другой нам дан как наваждение. Я не знаю, Бахтин вряд ли принял бы такую формулировку; для Левинаса она значима. При всем его радикализме в отношении к онтологической проблематике, он принимает то, что другой нам может дать, и так нам и дается наш ближний – как наваждение, мы никуда от него не денемся. Ну а что касается Бахтина, то я думаю, это вполне согласуется с его установкой на то, что человек не должен быть одержим бытием.

О.Миннуллин. Центральная категория у Вас – дар, идея дара. И вот лично для меня возникает два вопроса. Первый – это вопрос о внутреннем императиве: дар – да, но что изнутри субъекта заставит его дарить себя кому-то? И второй вопрос: когда говорится о даре, у меня ассоциация – «Дар напрасный, дар случайный...» (Пушкин). И, кажется, Владимир Соколов: «Что мне делать с этим бедным даром...»

В.А.Малахов. Спасибо. В порядке ответа на Ваш вопрос я должен сказать, что было бы в высшей степени некорректно с моей стороны об этом не вспомнить, что несколько недель назад в Харькове защищалась замечательная кандидатская диссертация, посвященная проблеме дара – благодарности – в современной

философии. Автор – Константин Валерьевич Пашков. Вы как раз обращаетесь к проблематике, которую он затрагивает.

А что касается моей точки зрения... дар напрасный... конечно, всякий дар – случайный, потому и дар, что дается даром. Трудно судить, будучи в ответственной позиции. Я говорю о скрытых мотивах того, кто нам что-либо дарует. Но развитие этой темы в философии XX века как раз направлено к тому, чтобы вырвать понятие дара из представлений об обмене. Вот была теория обмена дарами – у Марселя Амоса: люди, начиная с первобытных времен, именно обмениваются чем-то. Но тогда возникает вопрос – а причем тут дар? Дар как раз не предполагает эквиваленции. Дар не предполагает, что мы чем-то равнозначным его возместим. И жизнь в этом плане, конечно, «дар случайный», и тем она, наверное, дорога для человека, что она непонятно откуда и что нам с ней делать. Как непонятно, что нам делать с высоким искусством. Вот оно есть и будоражит нашу совесть или эстетическое чувство.

Но нравственный вопрос... Способность человека принять дар. Вот Генрих Степанович Батищев, московский философ конца XX века, писал, что, по сути, гораздо проще заставить себя помочь другому человеку, чем стать таким, кто способен с благодарностью принять дар другого. Дар, на который у нас нет адекватного ответа. Мы просто можем только сказать спасибо, но часто мы не способны принять этот дар и просто различить движение другого, который нам что-то дарует. Это, кстати, для Хайдеггера характерно. У Хайдеггера человек испытывает заботу о другом, это экзистенциал, но у нас вовсе нет потребности в том, чтобы другой о нас заботился. Это уже не входит в наше понимание другого. Так что дар даруется даром – наверное, так, поскольку это дар.

В.Н.Калюжный. Виктор Аронович, когда вы выступали в Харькове, на один из вопросов вы сказали совершенно удивительную и неожиданную вещь: философия призвана заниматься деталями. И в качестве абсолютно нефилософской постановки вопроса напомнили основной вопрос философии: что первично – материя или сознание? У меня сразу возник следующий вопрос: а не должна ли этими деталями заниматься именно филология, поскольку у лингвистов есть такая штука, как семантический дифференциал, которым они могут все это мерить. Вот чье призвание заниматься деталями – философии или филологии?

В.А.Малахов. Я думаю, в меру сил и способностей, представителям этих двух дисциплин, насколько это им позволяет содержание их предмета.

В философии часто можно заметить, что некоторые философы пытаются что-то заимствовать из филологии, но я думаю, что и в философии возникают какие-то смысловые нюансы, которые могут потом интерпретироваться в филологической области. Вот, скажем, проблема целостности. Это замечательное понятие. Мне кажется, что сейчас часто человек бывает частичен, даже этого не сознавая. Это очень важная проблема – человеческой целостности, творческой целостности.

Есть понятие цельности. С точки зрения философии, тут грандиозное различие – между тем, что «человек целен» и «человек целостен». Я знаю, что тут собственно имманентное философское рассуждение может предложить такое различие. Как его интерпретировать филологически, и стоит ли вообще это делать, я не знаю, но с точки зрения философии оно есть. Или, скажем, мы говорим: «практическое мышление», а можем сказать «прагматическое соображение». Опять-таки, это разные вещи. У Аристотеля была практическая эпистема, куда он включал этику и политику, но она совершенно не сводилась к тому, что мы сегодня могли бы назвать прагматикой. Есть, наверное, какие-то нюансы, которые с точки зрения философии выступают и могут быть предложены в рассуждениях представителям других гуманитарных наук. И обратная ситуация, разумеется имеет место...

В.Н.Калюжный. Но все-таки, каковы пределы использования философии в других науках? Вот смотрите. Если те, кто строит самолеты, заводы, мосты, начнут пользоваться в своих расчетах философией, что это будет? Почему законно и закономерно пользоваться философией в других дисциплинах? Вот математики и физики этого не делают. Почему это делают филологи? Ведь при этом теряется чистота филологии. Так это или не так? Не жалко ли нам этой чистоты?

В.А.Малахов. А я не говорил о включении каких-то фрагментов философского размышления или философского дискурса в ткань филологического исследования. Я думаю, что это (ну, с некоторыми оговорками, наверное) было бы непродуктивно. И для философии, если бы она просто эксплуатировала какой-то

филологический строй мысли... Это как для филолога – философствовать вместо корректного дисциплинарного анализа в рамках своего предмета. Но некоторые наводящие вопросы друг другу мы можем задавать, я думаю, не претендуя на то, чтобы они включались в имманентную ткань филологического дискурса. Я не знаю, вот это различие *целостности* и *цельности* – имеет оно филологический смысл или нет.

Обращаясь к украинской филологии, можно заметить следующее. Этика однозначно говорит о том, что немыслимо различать такие вещи как *сочувствие* и *сострадание*; по-русски это выражается просто, а по-украински: «співчуття» и – что? «Співстраждання» – вроде бы слово не особенно нормативное. Но для философии тут есть различие. Это не просто нюанс, тут грандиозная разница понятий. Значит, нужно подумать, как она вплетается в ткань языка, и вообще, имеет ли это различие какое-то филологическое содержание.

Я думаю, в каждой науке есть свои нюансы, а нам не грех, в меру возможностей, присматриваться к тому, что делают другие.

М.М.Газизов. Маленький вопрос-уточнение: вам не кажется, что проблема, о которой вы говорили, стала бы в несколько другом ракурсе, если вашу фразу «Дар не предполагает, что мы его возместим» поменять на «Дар не предполагает, что нам его возместят»?

В.А.Малахов. То есть, когда человек выступает как субъект дарения, да? Да, безусловно, это тоже этическая проблема. Но она более традиционна, мне кажется, а речь идет об образе другого. Для Левинаса другой так представлен, что внимание сосредоточено на том, как мы относимся к другому, а не на том, как другой будет относиться к нам. И тут возникает вопрос, что нам дает предположение о том, что этот другой может преподнести нам некоторый дар. Безусловно, и там, и там есть этическая проблема. С одной стороны, способны ли мы делать что-то бескорыстно (как вытекает из вашего вопроса), и с другой – тоже, наверное, этически значимый вопрос – готовы ли мы принять дар другого? Это все-таки разные вопросы, и на первый из них этика давно отвечает, а вот на вопрос о даре другого... Или, например, так: другой что-то делает, готовы ли мы принять то, что он делает, как адресованный нам дар? Это немножко другой вопрос. Они, наверное, даже не

симметричны. Но, безусловно, этот вопрос о моем бескорыстии в нашу эпоху имеет огромное значение, поскольку мир очень прагматизирован (от слова «прагматизм»), и очень часто такая способность у человека даже не предполагается, а между тем, наверное, на ней держится культура – на бескорыстии, на способности к «напрасным дарам».

М.М.Газизов. Извините, еще одно небольшое уточнение: с вашей точки зрения (ну, и с точки зрения Левинаса), – вы говорили о наваждении другим, и зрительный момент сильно подчеркивали. Лицо другого рассматривается с точки зрения видимости (в кантовском смысле этого слова)?

В.А.Малахов. У Канта видимость представлена в рамках категоризации критики чистого разума, где, в конце концов, можно сказать, что эта категория не артикулирует разрыв с бытием. Видимость может быть противопоставлена сущности, вещь-в-себе – вещи-для-нас, – это все категории онтологического плана. Что такое лицо другого у Левинаса? Если нелевинасовскими словами это выразить, то – то, что я встречаю за пределами мира, который я способен ассоциировать с собственным бытием. Мне дано знать, что такое бытие, я чувствую себя бытийствующим, и другой может быть воспринят мной как компонент, как элемент этого мира бытия, в котором я живу. А может быть другой представлен мне как нечто выходящее за рамки онтологии в принципе, за рамки представленности бытия мне, и тогда он, действительно, останется видимостью, но эта видимость не имеет укорененности в бытии, за ней нет онтологического обеспечения. За вещью-для-нас может стоять вещь-в-себе, за явлением может стоять сущность, которая в нем раскрывается, а за видимостью другого, может, ничего нет, поэтому другой хрупок, уязвим; как говорит Левинас, у него нет онтологического ресурса, т.е. мы не знаем, что это за ресурс. Ну, может быть, так: это кантовская видимость, но сознательно перенесенная за рамки любых возможных для меня онтологических предположений.

А.А.Юдин. Вы говорили об эстетике Бахтина, о позиции вненаходимости как эстетической любви и одновременно антиципации смерти. И это логично, поскольку, как мне кажется, эстетика Бахтина и его позиция вненаходимости есть не что иное, как философское обобщение европейского монологического романа, где авторы достигают позиции вненаходимости. А диалог у

него начинается где-то с книги о Достоевском, с полифонии и далее, т.е. где позиция вненаходимости, собственно, начинает размываться. Диалог, по сути, находится за пределами эстетических отношений. В связи с этим вопрос: дар меня другому – это этическая позиция; дар другого мне – тоже этическая, с его стороны; а если я эстетизирую его, т.е. как бы занимаю по отношению к нему позицию вненаходимости, в этот момент я уже не являюсь тем, кому дарят, в этот момент я вненаходим по отношению к нему. Из этого дальше не обязательно следует этическое отношение. Я могу застыть в этой эстетичности. Так, может, пора кончать с эстетикой?

В.А.Малахов. Вы знаете, я с той частью вашего вопроса, которая касается момента, когда у Бахтина начинает работать идея диалога, абсолютно согласен, тут мне просто нечего добавлять и комментировать. Что касается дара как бытийной основы эстетического отношения, то, я думаю, тут просто нужен был бы более тщательный и аккуратный анализ... Комплекс того, что мы вкладываем в понятие дарованной нам явленности, как раз выдвигает нравственную апелляцию к эстетическому восприятию. Ответом на дар – этическим ответом, этически оправданным ответом – может быть радость. Есть, кстати, такое «богословие ликования» Дэвида Форда (мне оно не особенно близко – когда человек должен ликовать по поводу Богоотсутствия как признака того, что Бог все-таки есть), но этически оправданным ответом на дар может быть радость его приятия. А радость – это такое чувство, которое может объединять и этическое, и эстетическое начала. Но это очень коротко.

А.А.Юдин. Еще один вопрос. Вы говорили об эстетике после Освенцима, о человеке без надежды и о том, что он все-таки не может надеяться, оставаясь человеком, и это как бы является исходной точкой рефлексии Левинаса. Т.е. это человек, который не может жить без надежды. Не кажется ли вам, что в качестве исходной точки здесь берется не человек вообще как таковой, а всего лишь европейский человек – слабый западный человек. Потому что если мы возьмем, допустим, восточную традицию, скажем, путь самурая (это смерть), то это все возможно. А этот путь самурая восходит, в конечном счете, к буддийскому пониманию того, что разница между жизнью и смертью – это иллюзия.

В.А.Малахов. Да... Если ты приходишь к развилке, откуда ведут два пути, выбирай тот, который ведет к смерти. Но, опять-таки, это слишком большой вопрос. Как Левинаса можно объяснять (такие попытки существуют) только в контексте европейской истории XX века.... Или только в контексте той религиозной традиции, которой он чувствовал себя причастным. Думаю, что здесь все-таки есть некоторая правда более широкая, которая может иметь общечеловеческий резонанс, которая связана с трудностью человеческого общения, с состоянием неустрашенности в человеческой жизни. Насколько далеко распространяется значимость таких вещей, трудно судить, находясь в рамках одной культуры, но я думаю, что тут трудно и указать границу, что, скажем, это будет понятно европейцу и не будет понятно людям других регионов. Тут нам тоже не дано предугадать, как это все отзовется. Во всяком случае, здесь есть более широкий горизонт, чем только социальная история Европы XX века.

Д.УЭСЛИНГ (Калифорния, США):
Литературные эмоции: радости и горести
вымышленных людей

Синхронный перевод Л.Л. Мармазовой.

Заглавие доклада является названием моей 220-страничной монографии, которую я кратко изложил в тезисах для нашей конференции. Здесь я не буду ограничиваться рамками книги. Я хочу рассмотреть изучение эмоций в связи с двумя проблемами, вынесенными на обсуждение организаторами конференции: 1) стиль и 2) философский статус произведения словесного искусства. В США растет интерес к изучению эмоций, и я хотел бы остановиться на сущности и направленности этих междисциплинарных изысканий. Не исключено, что у филологов-славистов возникнет ряд сомнений по этому поводу, которые смогут привести к конструктивному обсуждению. Возможно, я уменьшу ваши опасения в отношении изучения эмоций, продемонстрировав избранный мной подход...

Т.А.Чайка. Вы ссылаетесь на Аристотеля, а если я правильно помню, то Аристотель в указанном фрагменте говорил о том, что он называет «патос», или «пафос», и что для нас привычнее переводить как «страсти». В связи с этим вопрос: разделяете ли вы в своей системе понятия «страсти» и «эмоции» или они у вас тождественны?

Д.Уэслинг. Конечно, разделяю. Их разделяет вместе со мной и каждый язык. Есть множество других терминов, к которым приходится обращаться, например, «чувства» (feeling), «настроение» (mood), «страсть» (passion)... Наверное, есть и много других понятий... «Риторика» – это работа особой значимости для того, кто занимается изучением эмоций, поскольку невероятно важно знать, как люди реагируют на твои слова... Я вижу ту сферу, которую затрагивает этот вопрос, но, кажется, это все, что я могу сейчас сказать.

Т.А.Чайка. Спасибо. Тогда, если можно, вопрос встречный к этому же: исходя из того, что вы озвучили, не кажется ли вам, что те примеры из Пушкина и Шекспира, которые вами анализировались, требуют разделения чувства любви и любви как страсти?

Д.Уэслинг. Извините, вопрос не очень понятен.

И.А.Балашова. В пределах художественного произведения как эстетического события не является ли эмотивность чем-то, что физиологически неопределимо, как бы их ни рубрицировать, эти эмоции?

И в связи с этим: не дают ли возможность русские формалисты, в частности, Шкловский, который сказал «искусство существует, чтобы сделать камень каменным», – не дают ли они возможность расширения представлений об эмоции?

Д.Уэслинг. Можно повторить последнюю часть вопроса?

И.А.Балашова. Теория ощущений русских формалистов: не дает ли она возможность более широко взглянуть на эмоцию – может быть, ближе к тому, что она есть в художественном событии?

Д.Уэслинг. Полагаю, да. И частично именно поэтому я упоминаю имя Шкловского, поскольку теория острания весьма важна для нас. Шкловский о самих эмоциях как таковых не так уж много говорит. И поэтому нам необходимо самим выработать тот

код, с помощью которого мы сможем рассматривать эффект достижения остранения. Именно поэтому я делаю акцент на изучении движений лица, на жестах рук.

Когда я написал черновой вариант своей книги, я упоминал текстуальные эмоции. Кто бы из моих друзей это ни читал – никто не мог понять, что под этим подразумевается. Я был заинтересован в материальной стороне текста, например, в том, как пунктуация может изменить чувства читателя. И тогда я понял, что термин Шкловского «остранение» будет более подходящим, поскольку он не заставляет читателя беспокоиться о материальной стороне текста. Текст видится как нечто изолированное, и тогда читателя не волнует, какое чувство может возникнуть при восприятии той или иной запятой в тексте.

И в качестве сноски, дополнительного замечания: мне кажется, что термин «остранение» весьма ценен, ибо он предполагает отношение и связи. Я полагаю, что эмоция – это и есть связи и отношения, и настаиваю на этом.

И.А.Балашова. У меня еще один небольшой вопрос, который потребует не такого широкого ответа. Вы говорили в докладе об эмоциях, которые осмысливаются, воспринимаются разумно («оразумляются»). А может, этот процесс тоже можно рубрицировать? Сейчас, в ваших ответах, я все время слышу: чувства воспринимающего, а в докладе говорилось о разуме.

Д.Уэслинг. Спасибо большое, это тот вопрос, который я надеялся услышать. Он дает мне возможность немножечко поговорить об агрессивной стороне моего аргументирования. Во вступительном абзаце моего выступления вы слышали, как я обращался к исследованиям нейробиологов. Я обращаюсь к эре открытий в области головного мозга – это 90-е годы, когда были сделаны основные открытия в этой сфере. На что я обращаю внимание здесь: например, что-то повреждает мой головной мозг (например, острое проходит через череп и нарушает работу того отдела головного мозга, которые отвечает за эмоции). Это влечет за собой нарушение процесса мышления вообще. Если действительно эмоции воздействуют на процесс мышления и процесс мышления воздействует на эмоции, то в таком случае нам необходимо деконструировать древнюю оппозицию «разум – эмоции». Эмоция тогда не будет чем-то агрессивно противостоящим разуму.

Это может повлечь за собой перечисление целого ряда других аргументов, более мелких, но позвольте мне перейти сразу к тому выводу, который я сделал, размышляя над этим. Впервые за очень долгий период мы можем рассматривать литературоведение как дисциплину, которая может внести вклад в изучение эмоций, как междисциплинарную сферу изучения.

О.А.Кравченко. Учитываете ли вы в своих исследованиях эмоции амбивалентного характера? Например, как было написано у Рабле: когда Гаргантюа не знал, что ему чувствовать – радость от рождения сына или горечь от смерти жены. О какой эмоции здесь идет речь? И как эта эмоция может быть передана?

Д.Уэслинг. Обычно психологи о таком типе эмоций не говорят. Но мы говорим. (Смех.) Литература – это великая сокровищница богатых, нюансированных, конфликтующих друг с другом эмоций, и много новых эмоций нового типа. Литература – также великая сокровищница повествований о людях, в чьей жизни эмоции существуют и которые воплощают эмоции. И об этом предмете мы можем рассказать и нейрофизиологам, и психологам, и возможно даже философам. Мы-то их читаем, а вот они нас – нет. (Аплодисменты.)

И.А.Попова-Бондаренко. Во-первых, я хочу сказать, чтобы глубокоуважаемый коллега снял свой тезис об агрессивности. По сравнению со стилем Пола де Мэна, ваш доклад – сама деликатность. А во-вторых, вопрос, такой специальный: вы заговорили об эмоциональных кодах; как вы полагаете, эмоциональный код – это индивидуальный код для каждого произведения или возможна какая-то кодированная матрица, которая может быть использована при анализе любого произведения?

Д.Уэслинг. Две тысячи лет осознанного литературоведения уже, по сути дела, сделали то, о чем вы говорите: уже предложили эту матрицу изучения эмоций. Мы учитывали это, описывая типы характеров, сюжеты, жанры. Мы это сделали, но, может быть, не вполне осознанно, не обозначили это четко.

Д.С.Урусов. Помимо нейрофизиологии, в каком смысле вы использовали достижения американской психолингвистики (Якобсон, Хомский, нейролингвистическое программирование)?

Д.Уэслинг. Я не обращался к работам психолингвистов. У меня есть большие сомнения по поводу их работ, и я готов

вступить с ними в спор. Поэтому меня надо убедить сначала, что их работы уместны в моем исследовании.

В.В.Федоров. Автор по отношению к персонажу занимает позицию внаходимости. И герой, и читатель испытывают какую-то эмоцию, но они находятся в разных действительностях. Эта их разнореальность каким-то образом учитывается в той теории, которую предлагает здесь уважаемый господин Уэслинг?

Д.Уэслинг. Спасибо за вопрос... То, как я это вижу, я бы предлагал рассматривать текст как семью. Когда вы смотрите на людей внутри семьи, членов семьи, вы понимаете, что между ними, конечно же, есть отличия. Главное – определиться, кому из членов семьи вы сейчас хотите дать определение и какой тип отношений существует между ними. Моя семья – это больше, чем семья донецких филологов... (Смех.) Что я хочу сказать? Я заинтересован как минимум в пяти членах семьи: автор, читатель, нарратор, персонаж и... я сам забыл, кто еще... (Смех.)

Н.А.Дубовая. Где мы можем найти ту границу и как мы можем определить автора и героя и их отношения в характерах и эмоциях? Автор – это личность со своим собственным характером и эмоциями, а герои – это, с одной стороны, создания этого автора, но, с другой стороны, они также имеют свои собственные характеры и эмоции. Так вот, это эмоции одной персоны или разных?

Д.Уэслинг. Я предпочитаю ситуацию пересечения границ. Полагаю, границы нужны, но также важно и пересекать их. Главное – быть осторожным, когда определяешь, что есть что.

Н.В.Сподарец. Очевидно, это вопрос дилетанта, но я просила бы уточнить для меня принципиально важную позицию. Во-первых, когнитивное литературоведение в бывшем русскоязычном пространстве только начинает работать. Хотя я знаю, что западное литературоведение освоило эту методологию, и она восходит к позитивистским доктринам. Вы, как профессионал, который, очевидно, уже долго работает в этом русле и очень хорошо знает весь контекст когнитивного литературоведения, – как вы думаете, возможно ли пересечение феноменологической методологии, феноменологической аналитики с целями и задачами, которые преследует когнитивное литературоведение?

Д.Уэслинг. Я бы не сказал, что я иду в русле когнитивной психологии. Я полагаю, вы смогли почувствовать, что то, что я сейчас

здесь демонстрирую, идет вразрез с тем, что составляет суть американского литературоведения сейчас. Сейчас в Соединенных Штатах преобладает интерес к истории и политике. Что же делаю я? Я пытаюсь отдать дань истории, в моей книге есть глава, посвященная историческому обзору, но я делаю то, что сейчас немодно.

Возможна ли феноменология литературы? Я бы ответил: нет. Слишком уж это обширная сфера. Но я связал бы этот вопрос с человеком, который должен быть сегодня и выступать на пленарном заседании – с польским профессором Богуславом Жилко. В переписке с ним мы обсуждали Ингардена, который антипсихологичен, хотя его работы, как предполагается, имеют психологический характер. Я читал работы Ингардена, его известную статью 1939 года, в которой он отрицает психологизм литературоведения, обращаясь к таким именам, как Хайдеггер, Гуссерль и др. Я думал, что как раз наш польский гость задал бы мне вопрос об этом и я отвечал бы ему.

Выясняется, что у самого Ингардена набор аргументов против изучения эмоций и психологизма в литературе достаточно органичен. У него все сводится к отрицанию психологизма в рассмотрении фигуры автора. И мы в Америке, и вы в Донецке уже давно отказались от биографического подхода к автору как персоне...

Л.А.МИРОНЕНКО (Днепропетровск, УКРАИНА):

Бог и Дьявол во французском романтизме

Величие безмолвия или, по крайней мере, неопределенность безмолвия ламартинового Создателя у Виньи переходит в непроницаемое равнодушие и безразличие Творца. Именно у Виньи должна была осуществиться персонификация Христа как главное доказательство обвинения жестокости Бога. Это и произошло...

Д.С.Урусов. Какую роль в формировании французского романтизма в аспекте той проблематики, которую Вы поднимали, сыграл великий французский писатель Маркиз де Сад?

Л.А.Мироненко. Спасибо за вопрос, вопрос хороший. Я полагаю, что маркиз де Сад на романтиков, безусловно, оказывал воздействие – вызывавшее у них нечто противоположное. Маркиз де Сад – это логическое завершение рационализма

Просветительства. Он доводит до логического предела то, что, как просветителям казалось, не выйдет за границы добра. А де Сад показывает, что выйдет. Это спор де Сада с естественным человеком, с идеей естественного человека. Романтики к естественному человеку относились избирательно. Руссо был дорог очень многим, но, вместе с тем, у них все-таки не естественный человек, а человек исключительный. А исключительный является естественным только в особом смысле – это превосходная, высшая форма естественности.

Д.С.Урусиков. Та версия, которую вы высказали (о принадлежности маркиза де Сада Просвещению), относится к версии Адорно. А я хотел бы предложить версию Фуко, который считает маркиза де Сада основоположником современной эпистемы, в основании которой лежит нигилизм, в том числе. Как вы относитесь к этой версии?

Л.А.Мироненко. Я полагаю, что де Сада лучше передвинуть в область имморализма рубежа XIX-XX вв. Романтики все-таки утверждали, даже когда эстетизировали демонизм, мораль...

Д.С.Урусиков. Но влияние маркиза де Сада очевидно – от Лотреамона до Клоссовски. Вот эта эстетика – в основании французской литературы вообще. Мне кажется... так.

Л.А.Мироненко. Мы немножко о разных вещах говорим. То, что де Сад оказал воздействие на французскую литературу, – несомненно. Но в романтизме, в его центральной линии – происходит очеловечивание и смягчение дьявола... Это обучение состраданию и к дьявольскому началу тоже. И если обвиняют жестокого Бога, то потому, что считают, что все-таки должно быть искупление и прощение.

У де Сада этого нет. А то, что де Сад, несомненно, оказывал воздействие на умственные искания рубежа веков, и де Сад, конечно, будет учтен ницшеанцами и, конечно, с линией имморализма де Сад, очевидно, связан, – это несомненно.

В.В.Федоров. Если кто хочет высказаться – по толстовскому принципу «не могу молчать» – то пожалуйста. Но если кто может молчать, если он может сдержаться до завтрашнего, тогда на этом наше заседание закончим... (*Смех.*)

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ: 3-е пленарное заседание

Председатель М.М. Гиршман.

А.А.КОРАБЛЕВ (Донецк, УКРАИНА): **Донецкая филологическая идея**

Прежде чем размышлять о сущности, задумаемся о бытии. Ведь может стать, что предмет, о котором мы намерены размышлять, вообще не существует. Если, желая получить предварительную информацию о *Донецкой филологической школе*, мы обратимся к справочной литературе, то обнаружим, что о такой школе ни слова не сказано не только в Британской энциклопедии, но и в тех изданиях, где, судя по их названиям, должен быть о ней если не раздел, то хотя бы упоминание: «Історія українського літературознавства», глава «Українське літературознавство ХХ ст.: здобутки та втрати» и др.

И.А.Балашова. Какие литературоведческие понятия характерны для Донецкой филологической школы?

А.А.Кораблев. У каждого – свои. У Михаила Моисеевича Гиршмана – «целостность», «ритм», «стиль», в последнее время – «диалог»; у Владимира Викторовича Федорова – «поэтический мир», «превращение»; у Владислава Эдуардовича Просцевичуса – «саморазвитие», «корреляция»; у меня – «тайна»... Но все эти понятия так или иначе коррелируются с понятием «целостность».

Е.М.Васильев. Во-первых, благодарю за упоминание меня как одного из авторов «Общего литературоведения». И в связи с этим простой, наивный вопрос: представим, что мы подготовили очередное, исправленное и дополненное, издание. Где же, собственно, упоминать о Донецкой филологической школе – в контексте украинского литературоведения или неукраинского (российского, мирового...)?

А.А.Кораблев. Смотря с какими мерками вы подойдете. Если будете нас определять по месту работы и проживания, тогда, конечно, в контексте украинского литературоведения.

Е.М.Васильев. Второй вопрос: не считаете ли вы, что такой проект, как «Дикое поле», является также частью текста, или, как говорили на пленарном заседании, частью мифа о Донецкой филологической школе?

А.А.Кораблев. Полагаю, что это часть стратегии, которую я определяю, вслед за Соловьевым, Флоренским, Бахтиным, как «целостное мировоззрение» – как единство науки, искусства и жизни. Мне бы хотелось, чтобы, занимаясь наукой, мы совершали выходы в искусство и в жизнь. И, с другой стороны, чтобы в пространстве «Дикого поля» находилось место не только для литературы.

Е.М.Васильев. И третий вопрос, если позволите. Не кажется ли вам, что главный аргумент в пользу того, что таки Донецкая филологическая школа существует, является наличие харизматического лидера?

А.А.Кораблев. Думаю, да.

А.В.Рогожкин. Блестящее прошлое, славное настоящее... Каково будущее?

А.А.Кораблев. Вы видите, сколько в зале молодых людей? Вы слышите, какие вопросы они задают? Это и есть будущее нашей школы.

Д.С.УРУСИКОВ (Елец, РОССИЯ):

**Деконструкция целостности:
Донецкая филологическая школа
в контексте гуманитарного знания второй половины XX
века**

...Так вот, так как это конференция подведения итогов, попробую их подвести. В отличие от вас. Так как вы не хотите ставить точку, то попробую поставить ее я, потому что если вы не будете ее ставить, то другие поставят.

Итак, повторяю. То, что составляет собственно современную эпистему (это только три пункта, которые я попробовал здесь артикулировать):

первое – это некартезианская модель субъекта;

второе – постметафизическое мышление, которое постулирует отказ от метафизики;

третье – перевод собственно гуманитарного знания с уровня эмпирико-описательного на уровень структурно-аналитический, теоретико-обобщающий.

Все это сразу определяет положение Донецкой филологической школы относительно этой трансформации, которая в XX веке произошла. Фактически Донецкая школа и ее разработка целостности является попыткой консервации именно филологического метода, т.е. того метода, который был характерен для предшествующей эпистемы, и чем более теоретической обоснованности достигают положения этой школы, тем более эта консервация увеличивается.

Я не полемизирую здесь с Донецкой школой непосредственно. Фактически реальным объектом моей деконструкции является филология вообще, в основании которой лежит метод герменевтики, и, условно говоря, пресуппозицией которой является понятие целостности. Так вот, речь фактически идет об упразднении самой филологии.

Чем больше вы будете способствовать вытеснению подобного рода произошедшего эпистемологического сдвига, пытаясь его законсервировать в теоретических формах той системы мышления, которая была характерна для предшествующего периода, т.е. собственно филологии, тем больше в конце концов масштаб и интенсивность деконструкции вы получите на выходе. Чем больше вытеснение, тем масштабнее деконструкция.

Это были итоги, а теперь что касается перспективы. Единственной перспективой является непосредственное расформирование школы. Не дожидаться, пока придут люди и сделают это за вас, не спрашивая вас и не дожидаясь, будете ли вы ставить точку или не будете.

Теперь можете задавать вопросы. (*Смех.*)

Н.И.Астрахан. (*В сторону.*) Он очень сердит, и как-то страшно ему задавать вопросы... (*Докладчику.*) Я рискну начать с двух высказываний, которые пришли мне в голову, когда я слушал вас. Первое: «Дай русскому школьнику карту звездного неба, и завтра он тебе ее вернет исправленной». И второе высказывание, Достоевского:

«Дети – это лучшее человечество». (*Смех, аплодисменты.*) Поэтому я хочу просто поаплодировать молодому человеку.

А дальше здесь действительно возникает ряд серьезных методологических проблем. Вот вы сейчас продемонстрировали то, что основные позиции Донецкой филологической школы абсолютно переводятся на любые другие филологические языки. Вы только что продемонстрировали этот перевод. Это означает, что существует некоторая семантическая плоскость, где самые разные литературоведческие, филологические подходы пересекаются. И это лучше всего, потому что это и есть пространство, в котором разворачивается тот самый диалог.

Теперь дальше, Вы попытались охарактеризовать эпистему современного гуманитарного мышления. И вы хотите с этой точки зрения показать, что позиции Донецкой филологической школы консервативны. Действительно, это так, но в этой попытке консервации – консервации лучших традиций филологического знания – главное достоинство Донецкой филологической школы, с моей точки зрения.

Вы сказали очень резко – что это попытка «инфантильного регресса» к предшествующей методологии. Но в детстве изначально нам дано главное – главное понимание, равноценное пониманию мира. И Донецкая филологическая школа пытается оставить теплоту за гуманитарным знанием. Она стоит на том, что в основе гуманитарного знания лежит любовь – к слову, к человеку. А вот современное литературоведческое мышление хочет не быть антропологическим, оно, как вы говорили, хочет быть объективным. Но методология литературоведения – совершенно открытое явление, поскольку методологические экстраполяции в сфере литературоведения происходят постоянно.

Вы настаивали на том, что главная методологическая экстраполяция связана со структурализмом. Но ведь это только момент развития литературоведения, этап. И вот мне кажется, что есть этапность, а есть – целостность пути: Если говорить о целостном пути литературоведения, то Донецкая филологическая школа акцентирует константные вещи на этом. А Вы сделали акцент на моменте, на этапе. И если современное литературоведение говорит о «смерти субъекта», о «смерти автора», о разрушении целостности, то это только момент –

момент, связанный с очередным ростом, взрослением и т.д. Поэтому Донецкая филологическая школа так симпатична – она ставит во главу угла то главное, что поддается постоянной ревизии, но возврат к чему неизбежен, потому что это главное условие жизни – ощущение целостности бытия. Жизни всеобщей, жизни литературы, жизни литературоведения.

Но это как бы комментарий, а я хотела бы услышать вашу реакцию...

Д.С. Урусиков. Вот как раз открытость этого литературоведения и порождает то поле многочисленных спекуляций и демагогии, которое в рамках филологии и распространяется. Лингвистика, которая уже давно исходит из структурного анализа, не может себе позволить такой уровень неформализованного знания.

Что касается попытки предложить мне как вариант реакции на то, что я здесь говорил, некое пересечение, условно говоря, этих потоков целостности и структурализма, то... Мне и в первый день предлагали какую-то целостность – я не знаю какую. Но уберите общий код, и целостность исчезает. Вот в данном случае – у нас нет общего кода.

Целостность разваливается при изменении семиотического регистра. Достаточно человеку перейти на украинский язык – целостность распадается. Просто расходится в разные стороны. Никто ее не слышит.

Так вот, избавьте меня от вашей целостности, от диалогизма с вами – я имею право на это.

А что касается открытости литературоведения, то как раз наша задача – наконец-то закрыть, ограничить, разграничить, выделить наш объект, непосредственно с которым мы реально можем работать, а не осуществлять объект, у которого нет границ.

Т.В. Чайка. Мой вопрос будет риторический (сразу предупреждаю – рискую нарваться), но, честно говоря, я уже отвыкла от такого, скажем, эмоционального и терминологического тона ведения научного дискурса, и мне как-то даже не хочется комментировать и, тем более, защищать Донецкую школу – я не вижу предмета.

А вот о чем я хочу спросить. Знаете, у Евтушенко есть такое стихотворение, обращенное к русским поэтам. Он разговаривает с Есениным и, в частности, говорит такое:

Когда румяный комсомольский вождь
На нас,
поэтов,
кулаком грохочет
и хочет наши души мять, как воск,
и вылепить свое подобье хочет,
его слова, Есенин, не страшны,
но тяжело быть от этого веселым...

Кто-то.

...задрал штаны,

бежать вослед за этим комсомолом...

Т.А.Чайка. Да, совершенно верно. Я намеренно не продолжила цитату, потому что мне это как-то живо напомнило наши комсомольские собрания. По лексике, по тону... И вот в связи с этим я хочу спросить: мне не довелось общаться с непосредственными представителями структурализма, хотя я с большим интересом читала и Делеза, и Деррида, и Батая...

Д.С.Урусов. Но не Лакана.

Т.А.Чайка. Вы знаете, Лакана тоже. Как это ни странно.

Д.С.Урусов. Вы это поняли?

Т.А.Чайка. Я, простите, не готова к такого рода дискуссии, но хочу спросить (мне как психологу интересно): скажите, а вот эта манера ведения дискурса, начиная от терминов и кончая интонацией и отношением к людям,— это издержки, простите, становления или это концепция структурализма? Кого вы в данном случае представляете: это структурализм или это личное?

Д.С.Урусов. Последовательно. Вот здесь звучат фразы: «веселость», «теплота»... Повторю: речь идет не об упразднении филологии, в каком-то ее зачеркивании, девальвации и прочее. Речь о выведении этого типа письма за рамки научного. Филология, в основании которой лежит герменевтика и принцип целостности, должна быть выведена из непосредственной научной рефлексии. Оставим это филологическому факультету, работе со студентами. Но не будем вводить это в научное рассмотрение.

Что касается структурализма. Заметьте, я говорю о некоем длительном процессе формирования, который еще не завершился. Но он объективен, и в конце концов он примет вполне очевидные всем формы. Он имел, по крайней мере, два этапа: собственно формалистский, который, понятно, был прикрыт, исходя из внелитературных причин, политических в основном, но он определенный свой потенциал исчерпал, и Бахтин в этом смысле выступил с критикой и преодолением формализма. То же самое произошло на уровне структурализма и постструктурализма. Так вот, структурализм, с которым имею дело я, это структурализм после Лакана. Он не оформился еще, но он имеет несколько отличительных черт. Если традиционный структурализм рассматривал свой объект в аспекте синхронии, то будущий структурализм – и синхронический и диахронический. Исходным пунктом классического структурализма выступила попытка перевода этой концепции – синхронии на диахронию. Еще одной причиной отказа от классического структурализма является некартезианская модель субъекта и, в том числе, отказ от метафизики. Потому что весь постструктурализм, который лучше определить как деконструктивизм, он в чем уличал структурализм: в том, что под видом структуры тот воссоздает это трансцендентальное означаемое. Т.е. структурализм, с которым можно работать сейчас, это структурализм, который работает только с планом означивания. И, соответственно, конструирующим принципом для этой работы является идея о связи означающих.

Е.Ю.Сокрута. У меня тоже несколько вопросов. Первый: я хочу услышать, как вы понимаете целостность? Второй: Мамардашвили сказал, что есть такие интересные писатели, у которых все в порядке, и они пишут произведения для тех, у кого не все в порядке. Вот, по-вашему, в структурализме все в порядке (в отличие от теории целостности)? И последний вопрос: все ли можно структурировать в художественном произведении и определить через универсальную схему? И если да, то не смущает ли вас тот момент, который Кант обозначил так: если мы можем духовную сущность представить в материальных вещах, то это спиритуализм?

Д.С.Урусиков. По поводу целостности я уже говорил, что она разоблачается как интенциональное заблуждение субъекта.

Собственно, это представление о целостности себя является конституирующим принципом определения себя как субъекта в картезианском смысле. Мы отчасти внутри этой эпистемы пребываем.

Что касается структурализма – я же говорил: развитие этого процесса имеет несколько этапов. Первый был – формализм, потом – структурализм. Но – уберите те идеи, которые выдвигает Гиршман, Федоров и Кораблев в теории целостности, и останется пустая лохань. Уберите Лотмана, Леви-Стросса и прочих – останется аналитический метод. Используя этот метод, мы можем применять его по отношению к тексту. Будет ли это текст пациента, который произносит свою наррацию в виде своей истории, будет ли это фантазм, который порождает в своем тексте писатель, будет ли это экономическая теория, которая фактически является реализацией той или иной формы структурирования знаков, и прочее.

Структурализм дал нам *материю* идеализма. Этой материей является означающее, т.е. знак. А чем оперирует теория целостности? Фактически ничем. У нее нет объектов, которые можно реально определить. Вернее так: собственно знак не является объектом как таковым, потому что в качестве знака может выступать любой объект среды. Но этот статус знака обуславливает то положение той новой науки, некие предпосылки которой формируются в рамках семиотики, почему эта новая наука имеет мета-научный статус и, соответственно, работает с текстами совершенно разного формата.

А третий момент – структурированность. Вы воспроизводите тот самый предрассудок, который культивируется целым рядом научных школ (но, конечно же, вы цитируете своих учителей...), согласно которому, якобы существуют вещи, которые не могут быть подвержены анализу. Я с этим предрассудком солидаризироваться не собираюсь.

Н.А.Петрова. Вы не боитесь, что немножко опоздали со своим структуралистским пафосом? (*Аплодисменты.*) У Вас такой раж неофита, понимаете...

Д.С.Урусов. Я пытаюсь это конкретизировать уже третий раз. Речь идет не о структурализме как таковом, а об аналитическом методе, об определенной форме парадигмальной установки. Я не структуралист. Я говорю о структурализме,

который вообще может мыслиться после Лакана, т.е. – после постструктурализма. Структурализм, который сам себя подверг деконструкции. Его отличие от традиционного структурализма: во-первых, то, что он (если он вообще возможен в тех или иных формах) отказывается от понятия структуры как некой реабилитации трансцендентного означаемого; во-вторых, то, что он подключает регистр диахронии, помимо синхронии; и в-третьих, то, что он работает с некартезианской моделью субъекта. Это принципиальные отличия, которые положены в основание возможности формулирования некоего возобновления того процесса, который инициировался формализмом, продолжился в структурализме и... Бахтин и постструктурализм – все это участники единого мейнстрима.

Кстати говоря, парадокс: постструктуралистская критика (Барт, Жижек) производит такую же регрессию стадии инфантильности, потому что, осуществляя демонтаж основного метода структурализма (аналитического), она приходит к той же герменевтике. Все, чем занимается постструктурализм, это фактически герменевтика, т.е., опять же, интерпретация без берегов. Так что это эпистемологическое заблуждение – не привилегия Донецкой филологической школы или герменевтики, оно распространяется на многие формы современного гуманитарного знания, именно как следствие того, что эпистемологический сдвиг не обязательно порождает подобного же рода репрезентацию в сознании филологов, и многие из них так и будут еще долгое время принадлежать этой предшествующей эпистеме, в основании которой лежит собственно филология, с ее методом герменевтики и с ее установкой на целостность.

Э.М.Свенцицкая. Попробую с вами поговорить на вашем языке. В своем докладе вы в основном пользуетесь понятием «эпистема». У Мишеля Фуко в определении этого понятия тоже достаточно много описательного эмпиризма – об этом говорит очень хороший философ Александр Ячин в его книге «Слово и феномен», которая издана в Киеве. Эпистему, насколько я поняла, Фуко определяет все-таки задним числом и не говорит о том, что между эпистемами существует разрыв. Так, возможно, такое сосуществование того, что представляет из себя Донецкая

филологическая школа, и нового аналитического метода, как вы говорите, это и есть особенность современной эпистемы.

Д.С.Урусков. Интересно, что деконструктивизм, вообще переход из стадии структурализма к постструктуралистской критике, происходит, и его первоначальным толчком является попытка распространения структурного метода с синхронии на диахронию. И вот в каком отношении: Фуко как постструктуралист выходит за рамки структурализма и становится в позицию деконструктивизма. Он это понятие использует (заимствуя у Лакана, кстати), когда у него возникает решимость посмотреть, как происходит трансформация из одной эпистемы в другую, т.е. когда он подключает модус диахронии (истории).

Что касается эпистемы вообще. Мне больше нравится уже более конкретизированная формулировка не этого понятия, а понятия, которое он предполагает в статье «Что такое автор», где он говорит о типах дискурсивности.

Вот Фрейд – он, собственно, не создал учение. Вопрос не в эдиповом комплексе. Речь идет о порождении аналитической методологии. Лично у меня становление в качестве структуралиста, помимо того, что я читал и Леви-Стросса, и Проппа, и Лотмана, – это становление произошло почему-то опосредовано через психоанализ, именно лакановский.

Современная эпистема – это как раз то, в основании чего парадигмальная установка метода. Т.е. если в основании классической филологической эпистемы лежит герменевтика как метод, то в основании того, что определяется как современная эпистема, лежит аналитический подход, который открывается в структурализме и психоанализе – это наиболее яркие проявления.

Э.М.Свенцицкая. Скажите, а разницу между ранним и поздним Лотманом вы не увидели?

Д.С.Урусков. Я его определяю как классического структуралиста. Что интересно: и структурализм, и постструктурализм имеют русское происхождение. Возникновение структурализма в Европе – это пункты эмиграции Якобсона: сначала он убежал в Прагу – и создал пражский структурализм (лингвистический), потом доехал до Франции, там познакомился с Лаканом, жил у него (Лакан же был богатым человеком), научил Леви-Стросса структурализму (о чем Леви-Стросс пишет в

«Структурной антропологии»), потом доехал до Америки, где повлиял на создание Нью-йоркской школы... А Бахтин – является фактически родоначальником постструктурализма. И что мы получаем? Все эти знания сейчас к нам приходят как порождения Запада. В действительности же это достижения русской мысли.

Что получается: то, что родилось в славянской культуре, нами же похеривается. Эти основные достижения, которые выработаны в формализме и постструктурализме Бахтина – не актуализируются, хотя это и есть наша почва.

Это традиция, которая была прервана, кстати говоря, политическими факторами. Лотман – это гигантское везение, что подобная методология, внятное оформление структурализма в России вообще было возможно. Но я его определяю все-таки как классического структуралиста. Да, он занимается культурой и в аспекте диахронии, но это еще нужно рассмотреть.

Э.М.Свенцицкая. Но на всякий случай имейте в виду: у него как раз обратное движение: от структуры, модели и т.д. к иконичности и все такое прочее.

Е.Кошин. Дмитрий Сергеевич, какие еще филологические школы вы предлагаете прикрыть? (*Смех, аплодисменты.*)

Д.С.Урусов. Речь не о конкретных филологических школах. Речь идет об отказе от филологии и конституирующих ее принципов – выведение этого типа письма из научной сферы. Это нужно оставить в институтах, школах – занимайтесь этим, где хотите.

Вопрос. Гетто?..

Д.С.Урусов. По-моему, это гетто в университетах и сосредотачивается.

И.С.Ревяков. Небольшая реплика: Наверное, все-таки наша школа есть, потому что до вашего приезда сюда В.В. Федоров уже оправдал филологию в своей книге, которая так и называется: «Оправдание филологии». Оказывается, те методы, по которым работает наша школа, способны предвидеть и это.

Д.С.Урусов. Речь идет об оправдании или об алиби? Т.е. – конструировании некой системы аргументации, которая подтверждает определенного рода присутствие там, где вы отсутствовали. Я это рассматриваю как систему алиби.

Кстати, используя формалистский инструментарий в отношении разбора явления колонизации, фактически результаты этого

анализа выступают для аргументирования теории целостности, хотя никакой связи нет между целостностью и полиметрической структурой прозы. Какая связь?

Н.И.Астрахан. Вы рассматриваете прежнюю эпистему с точки зрения нынешней. А если попытаться проанализировать нынешнюю эпистему научного мышления с точки зрения возможной будущей? Не кажется ли вам, что в XXI веке знание вступило в такую фазу, когда оно оказывается плохо совместимым с жизнью. Например, в постмодерном романе Милорада Павича «Хазарский словарь» есть такой момент: герой хочет узнать тайну смерти. И он узнает тайну смерти, но это оказывается несовместимо с жизнью. Мне кажется, что с того момента, когда Ницше написал свои труды философские, человечество вступило в такую фазу знания, которое оказывается плохо совместимо с жизнью. И вот, что вы скажете в этом плане о современном гуманитарном знании? Как его охарактеризовать? Можно ли его проанализировать? Выпрыгнуть за его пределы? И посмотрите, к чему ведет такая система мышления, которую представляет современная эпистема.

Д.С.Урусинов. По-моему, это продолжение того обсуждения, которое инициировал Борис Павлович Иванюк, когда говорил о необходимости совмещения литературы и жизни. Для меня этот вопрос решен. Структуралистская установка на восприятие мира как текста создает единое поле. Не литература является жизнью, а жизнь является той или иной формой функционирования текста. Лакан говорит о функционировании бессознательного как языка. Не то, что это язык вербальный, а артикулирование языка в определенном символическом регистре. Это может быть какая угодно – аудиальная, виртуальная – любая система репрезентации.

Заметьте: те структуры, которые автор воссоздает в своих текстах, являются, с одной стороны, манифестацией тех глубинных структур, которые конституирует его бессознательное, а с другой – прочтение определенных текстов, не только художественных, но и научных, – они производят трансформацию в нашем сознании.

Фактически, мы сталкиваемся с эпистемологическим несоответствием. Оно обусловлено не тем, что, в соответствии с теорией Хомского, условно говоря, подобный эпистемологический сдвиг является врожденным (в моем случае, например), – нет, он

вполне формируем в процессе освоения определенного рода текстов. И текст усваивается не на уровне поверхностных структур, а на уровне структур глубинных. Он конституирует тип полагания действительности, конструирования реальности, и это конструирование фиксируется в языковых схемах, не только вербальных.

А.А.Кораблев. Дмитрий Сергеевич, объясните, пожалуйста, если сможете, зачем нужно соответствовать современной эпистеме? И существует ли единая современная эпистема? Не является ли Донецкая школа и другие школы, и герменевтика – тоже частью современной эпистемы, если все это сейчас существует?

Д.С.Урусов. Герменевтика, как я уже говорил, лежит в основании филологического знания вообще и составляет основной его метод. Принцип целостности есть установка филологии, из которой она исходит. Что касается возможности совмещения эпистем в рамках какого-то хронологического периода, то она возможна только в том смысле, в каком я говорил. Есть эпистема, а есть индивиды, на чистой доске которых она может, условно говоря, писать свои скрижали. Новизна этого эпистемологического переворота не позволяет целому ряду людей и поколений актуализировать и использовать эту новую парадигмальную установку в качестве своего способа конституирования реальности, в том числе и реальности научной. Поэтому это то, что возникает по факту близкого относительно нашей современности появления еще не сформированности, не окончательности формирования этой новой эпистемы. Я называю это регрессией в стадии инфантильности.

А.А.Кораблев. Т.е. вы считаете, что всякое новое приближает к истине?..

Д.С.Урусов. Знаете, вот по поводу той точки, которую вы не хотите ставить. Понимаете, то сопротивление, которое вы в виде филологической школы донецкой оказываете... Это вытеснение в самом психоаналитическом смысле этого слова. Чем больше вы оказываете сопротивление этому эпистемологическому сдвигу, тем большую интенсивность примут формы ее деконструкции, т.е. деконструкции эпистемы структурой предшествующей. Вы как бы в курсе русской истории: терпят, терпят, ждут, а потом, вместо того чтобы постричь бороды, рубят и головы. Никто не будет, как я

здесь, церемониться с Донецкой филологической школой и теорией целостности. (Смех.) Пройдут и растопчут. Растопчут и не заметят.

М.М.Гиршман. М. Мамардашвили говорил о достоинстве развития классических понятий неклассическими средствами. Вы этой идеи не разделяете – насчет классических понятий?

Д.С.Урусиков Вообще, тот тип письма, который использует Мамардашвили, вызывает у меня весьма критическое отношение. Поэтому комментировать фантазмы отдельных субъектов... В рамках постметафизического мышления, конституирующего отказ от метафизики, возникают некие субъекты в виде Федорова и Мамардашвили, которые пытаются вернуться к логоцентризму.

М.М.Гиршман. Опять-таки, есть дополнительные основания для оптимизма: совсем недавно Иван Сергеевич Ревяков привез материалы философской конференции в Харькове, где одной из основных идей была следующая: слухи о смерти метафизики сильно преувеличены.

Д.С.Урусиков Речь идет уже не о смерти метафизики, которая давно произошла, а о теоретическом ее осмыслении. Подобного рода демонтаж, который фактически осуществил еще Ницше, в рамках модернистского пафоса, он получил в рамках постструктурализма теоретическое обоснование.

Постструктурализм не нужно сводить к критике структурализма. Заметьте, начав с того, что он произвел некую критику структуралистских установок, он распространил свою критику на всю рациональную эпистему. Понимаете? Он только начал со структурализма, а демонтировал вообще всю эту классическую рациональную эпистему, которую породил еще Декарт. И она придала этой деконструкции теоретическое обоснование.

ДЕЙСТВИЕ ЧЕТВЕРТОЕ:

Непленарное заседание

Кафе «Бригантина». Дружеское застолье.

Классическая эпистема.

М.М.Гиршман. Ну что, друзья мои, сегодня многое можно вспомнить... И прежде всего – одно из самых памятных событий в

нашей 40-летней кафедральной жизни – конференцию 77-года и ее совершенно замечательное завершение. С тех пор многократно повторялись и передавались из уст в уста замечательные шутки ведущего тогда банкетный стол Зиновия Самойловича Паперного, замечательные эпиграммы Владислава Петровича Скобелева... Я надеюсь, что и сегодня мы уговорим Леонида Генриховича Фризмана вспомнить хотя бы какие-нибудь из своих, тоже замечательных, пародий, звучавших за тем столом...

Думаю, не утратил актуальность тост и лозунг З.С.Паперного: «Да здравствует всё то, благодаря чему мы несмотря ни на что!» (Смех.)

Тогда же З.С.Паперным вместе с другими гостями создавалась банкетная серия историй, некоторые из них хотелось бы сегодня вспомнить.

Вспоминали, как на банкете, подобном по богатству и обилию нашему, только существенно его превышающем, поскольку банкет происходил в Кремле, Михаил Аркадьевич Светлов все время только пил и ничего не ел. И в конце концов распорядители, которые очень обеспокоились по поводу возможных беспорядков, подошли к нему и сказали: «Михаил Аркадьевич, тут такая богатая закуска, хоть что-нибудь съешьте». На что он ответил: «Я привык, чтобы селедка лежала на газете!» (Смех.)

А на другом банкете, проходившем в печальные дни начала войны, когда всех писателей произвели в военных и выдали военную форму, Михаил Аркадьевич явился, как и все, в военной форме, но как-то удивительно: на всех писателях она была с иголочки, а у него – какая-то помятая, не в порядке... Все стали на него смотреть, кто с сожалением, кто с осуждением, и тогда он сказал: «Вы что, смотрите на меня и не верите в нашу победу?» (Смех.)

А когда он был болен, его пришел навестить секретарь известного пушкиниста Дмитрия Дмитриевича Благого, передал от него какие-то бумаги, а когда ушел, гости спросили: «Кто это такой?» Кто-то ответил: «Это что-то вроде домработницы у Благого». Но были нефилологи рядом с ним, и они спросили: «А кто такой Благой?» Тут моментально возник Михаил Аркадьевич и сказал: «А Благой – это вроде домработницы у Пушкина» (Смех.)

Еще военный банкет – по поводу того, что наградили очередную группу писателей орденами. И уже получается так, что сидящих за столом всех уже наградили, включая последнюю

группу, и единственный, кто еще не награжден, это Михаил Аркадьевич Светлов. Кто-то из присутствующих поднимает тост и говорит: «Давайте выпьем все-таки за единственного поэта не-орденоносца!» На что Михаил Аркадьевич моментально реагирует: «Это что – за Пушкина?» (Смех.)

И, наконец, если от Светлова перейти к другому автору, о котором тоже очень любил рассказывать З.С. Паперный, – банкетный сюжет, связанный с Юрием Олешей. После того, как банкет закончился и прошел достаточно хорошо, Олеша подходит к какому-то человеку, одетому в специальную форму и говорит: «Швейцар, такси!» На что этот человек со страшным недовольством отвечает: «Я не швейцар, я адмирал!» – «Тогда, пожалуйста, катер!» (Смех.)

Так что, давайте выпьем за хорошую память о том, что было. И действительно, зачем шутить, когда и так все смешно...

Л.Г.Фризман. Воспоминания о той конференции никогда не изгладятся из моей памяти. Я прочту вам стихи, которые я читал тогда, в 77-м году. Это произошло примерно через три месяца после того, как я защитил докторскую. Я защищал ее в совершенно драматических условиях. Дело в том, что перед этим была произведена перестройка ВАКа, выгнали Илюхина, завели новые эксперт-советы, впервые тогда появились вот эти заключения, которые нужно было писать (а никто не знал, как их писать) – и никто защищать не хотел. В совете Московского университета у меня был протокол №1! И вот, в предвидении этой защиты я написал такую маленькую хрестоматию, которая называлась «Русские поэты о перестройке ВАКа». Именно это я тогда читал. Воспроизвожу...

Новые советы
Спят спокойным сном.
Где же, соискатель,
Твой заветный дом?
В кабинетах ВАКа
Шелестят листы.
Подожди немного –
Защитишь и ты.

* * *

Блажен, кто посетил сей мир
В его минуты роковые.
Его послали все Благие
В надежде на банкетный пир.
Сначала зритель к обсуждению,
Потом в совет допущен был,
В науке создал направленье
И утвержденье получил.

* * *

Кто защищал легко и бойко,
Пути не помнит своего.
Мы – дети страшной перестройки –
Забыть не в силах ничего.
Мы все читали положения,
Не отрываясь от листа.
В глубокомысленных суждениях
Есть роковая пустота.
Пусть защищающие позже
Помянут шедших напролом.
Те, кто достоин, боже, боже,
Получат чайный диплом.

* * *

Вот Содом, который устроил ВАК.
А вот диссертация,
которая долго будет валяться в Содоме,
который устроил ВАК.
А вот апробация, в которой нуждается диссертация,
которая долго будет валяться в Содоме,
который устроил ВАК.
А вот манипуляция, которой достигается апробация,
в которой нуждается диссертация,
которая долго будет валяться в Содоме,
который устроил ВАК...

Ничего не устарело за 30 лет! (*Аплодисменты.*) Я хотел бы, чтобы эта конференция запомнилась нам так же, как запомнилась участникам конференция 77-го года. Будьте здоровы! Давайте любить друг друга!

А.А.Кораблев. Конференцию 77-го года я тоже помню, только без ее застольной составляющей, поскольку за банкетный стол студенты тогда не были допущены... Воспоминания мои будут стихотворные – в продолжение темы хождения к Земле Обетованной.

Мы прошли этот путь.

Эту жуть.

Эту суть.

Ни вздохнуть,

ни очнуться,

ни отдохнуть.

По степи,

по дорогам,

по высокой траве –

с филологией в сердце,

с Бахтиным в голове.

По холмам,

по болотам,

по кочкам и пням –

это вам не Белинский,

это вам – Потебня.

Там, где Кант не ходил,

не гулял Буало,

нас манило, вело, и вот –

привело.

Мы пришли –

Бог ты мой! –

непонятно куда:

ни дорог, ни огней –
одна Деррида...

Наливай-ка, сестра.
Закусывай, брат.
Посидим
перед дальней дорогой
назад...

(Аплодисменты.)

Между прочим, это тост...

(Аплодисменты.)

С.В.Медовников. Как ни встанешь, кто-то остается за спиной. А всегда должен быть прочный тыл. У кафедры прочный тыл – это наше прошлое...

ПАМЯТИ И.И. СТЕБУНА

Память – это единственное место, где любовь остается навсегда. Любовь и память – два моста, по которым смерть никогда не может пройти до конца. Наша личная жизнь – единственная возможность поддерживать и продлять эстафету памяти. За 40 лет наша память несказанно возросла и достигла полноты, а жизнь стала короче.

Но мы храним в душе сердечное рукопожатие, его тепло и горечь утрат – две драгоценные частицы нашего состояния.

Когда мы говорим «кафедра», то естественным образом оказываемся все вместе: и те, кто ушел, и те, которые стоят на страже.

Кафедра – это полное собрание и продолжение наших дел и мыслей. Среди равных я назову первого, чьим замыслом и волей основана наша кафедра. За Илью Исааковича! За то, чтобы наша встреча с ним никогда не кончалась!

(Аплодисменты.)

Но у кафедры есть не только прошлое, у нее есть друзья. Они разбросаны по огромному пространству – от Владивостока до Ельца... *(Смех.)*

Я хочу предложить тост за наших друзей. И особенно за одного из них – за нашего дорогого Бориса Павловича Иванюка. Находясь под большим впечатлением от его доклада, я посвятил ему стихотворение...

СЛОВО О СЛОВАХ
БОРИСУ ПАВЛОВИЧУ ИВАНЮКУ
ОТ ПРИЛЕЖНОГО СЛУШАТЕЛЯ

Verbatim: «Литература – это то понятие,
которое позволяет нам сесть за стол»
(Из доклада).

Я жил прицельно... ё-моё,
Мне на плечо садились птицы,
И вдруг двойное бытие
Пересекло мои границы.

Я нищим стал в один момент
И проклял жизнь свою еловую.
Но выпал мне абонемент
В литературную столовую.

О, вещая душа моя!
О, сердце, полное тревоги!
Теперь мы все – одна семья –
Едим гуляш и курьи ноги.

(Аплодисменты.)

Б.П.Иванюк. Алаверды!

И я здесь бы,
Усы мочил,
Медовникова пиво пил...

А теперь по поводу того, о чем говорил Сан Саныч:

Здесь 40 лет народ водил
И Моисей, и Михаил
Туда-сюда, вперед и вспять
По полю дикому. И что же?

Кто, наконец, ответить сможет,
Как эту целостность понять?

(Аплодисменты.)

Я в Донецк не просто езжу (25 лет, кстати!). И вот в дороге, во время бессонницы, я что-то сочинял. А что делать?

В.В. ФЕДОРОВУ

Дано мне слово – что мне делать с ним,
Онтологическим таким?

А.А. КОРАБЛЕВУ

Лишь я звезде позволить смог
Вступить с другою в диалог.

А.В. ДОМАЩЕНКО

Ступай за мною, не робей,
В реке купаться, герменей!

(Смех, аплодисменты.)

За донецкое многоцветие! Профессиональное, человеческое, кулинарное...

Н.А.Петрова. Я посчитала: в Донецк я приехала 29 лет назад, и это была та самая потрясающая конференция 77-го года. Я помню этот фейерверк. У меня было ощущение, что это первая и единственная конференция в моей жизни, что больше таких не бывает.

Но я хочу сказать о другом. Я хочу сказать о том, что Михаил Моисеевич в какой-то степени изменил мою жизнь. Мне посоветовали: ты не звони, ты приезжай. Если ты приедешь, Михаил Моисеевич не сможет тебя не принять. И я приехала. Михаил Моисеевич сказал: «Я в вашей теме ничего не понимаю, но если вы хотите быть моим соискателем – пожалуйста». И сказал, что руководство на расстоянии – все равно что женитьба по переписке... Но, в конце концов, я написала диссертацию с помощью Михаила Моисеевича и защитила.

И еще эта конференция 77-го года изменила мою жизнь и в другом отношении: Михаил Моисеевич сосватал меня в Кемерово...

Я думаю, что многие, если задумаются, поймут, какую роль сыграл Донецк и Михаил Моисеевич в их жизни.

За Донецкую школу и ее предводителя Михаила Моисеевича Гиришмана! (*Аплодисменты.*)

С.В.Медовников. А можно одну секунду паузы?

Ах, братцы, будьте все здоровы.
Давайте выпьем за Петрову!

Н.В.Сподарец. В литературоведении давно работает понятие Донецкая филологическая школа. Но в нем активно работает и понятие Южная литературная школа... Позвольте передать привет из солнечной Одессы, сформировавшей Южную школу. Но мы надеемся, что когда-то сможем сказать и об Одесской научной школе...

(*Аплодисменты.*)

И.А.Балашова:

На донецких посиделках рассказали нам всерьез,
Что мы все литературой занимаемся с утра,
И что если в диалоге пребываем меж собой,
То тогда о Гумилеве мы не скажем: не буддист.
Ведь, конечно, не конкретен адресат его идей.
И о целом мы узнали, что почувствуем его.
А потом над темной тучей засияли облака,
И двойчатки Мандельштама зазвучали звуком «ч»,
Ритмом прозы дополнялись, и двудолен колон стал.
Слово золотом мерцало, отливало серебром,
Потому что кафедрам исполнялось 40 лет.
Дата эта хоть без цвета,
Но по смыслу – юбилей.
И приехавшие тоже поумнели наконец
В дни пленарного сиденья... и общенья...

и внушенья и горения сердец.

(Аплодисменты.)

А.В.Рогожкин:

М.М. ГИРШМАНУ и Ю.Б. ОРЛИЦКОМУ

Не Бог писатель, не Творец,

Он вовсе не писатель,

Не Демиург он, наконец, –

Он колонов создатель.

А.А.КОРАБЛЕВУ

Донецкая филология – не британская –

Куда им, англосаксам, до дончан.

Поле дикое, ширь славянская...

Но куда девать елечан?!

В.В.ФЕДОРОВУ

Кораблеву бы жилье,

А Домашенко – потир,

Гиршману М.М. – его,

Мне – моё,

А миру – мир!

(Аплодисменты.)

Е.Ю.Сокрута:

СТИШОК ПРО ИВАНЮКА

Мимо ристалищ, капищ,

Мимо храмов и баров,

Мимо шикарных кладбищ,

Мимо больших базаров

Шел Иванюк. Пел песни.

Розы дарил прохожим.

Мол, и мы тоже вместе.

Мол, и мы тоже можем.

Но видели люди:

С цветами, из Золотого века

Шествует к ним филолог,

Похожий на человека.

СТИШОК ПРО ГИРШМАНА

В надежде славы и добра
Глядит вперед он без боязни.
И многократное «ура»
На честь его звучит как праздник.

То академик, то герой,
То мореплаватель, то плотник
Он всеобъемлющей душой
На троне истинный работник.
Семейным сходствам здесь простор,
Во всем ты будь ему подобен.
Ведь ты в Донецке до сих пор,
И этим с Гиршманом ты сходишь!

СТИШОК ПРО ПАНИЧА

Жил был однажды Панич,
А может, и не Панич,
А может, не однажды,
А может, и не жил.
А просто пел куплеты,
Про то или про это,
Еще любил науку,
А скуку не любил.

СТИШОК ПРО МЕДОВНИКОВА

Ни у кого из поп-звезд
Нету таких поклонников.
Скандируют дети: Медовников!
Студенты кричат: Медовников!

И.А.Попова-Бондаренко:

НАТАЛЬЕ ПЕТРОВОЙ

Я прячу черновик украдкой.
Все, что ни сделаю – двойчатка...

Все старо, ничего не ново –
Всегда нова одна Петрова!

ВИКТОРУ МАЛАХОВУ

Малахов – больше, чем курган, –
Пелион, Олимп и Осса!
Он, как Господний дар, нам дан,
И это – без вопросов!

ОМОРИ МАСАКО

Идея моно-но аварэ
Воплощена в самой Омори.
А чтобы описать Масако,
Я б вышла к жанру утагаки.
Ее фактура и фигура
Напоминает о кагэро.
А тема у нее – мужская.
Вот ведь компания какая...

Примечания.

Эстетика моно-но аварэ была распространена по преимуществу в эпоху Хэйан. Словосочетание переводится примерно так: «вдох восхищения и печали при созерцании прекрасных, но скоропреходящих вещей».

Жанр утагаки («песенный плетень») встречается в японской свадебной и любовной лирике.

***Кагэро** (яп.) – бабочка, мотылек. Придворная дама Митицуна-но хаха является автором книги под названием «Кагэро-никки» (в русском переводе Е. Горегляда это звучит как «Дневник эфемерной жизни». В американской транскрипции – «Дневник бабочки»).*

ЮРИЮ ОРЛИЦКОМУ

(с учетом его метрических иллюстраций)

Я обратилась к дяде Юре

«просящим голосом ребенка»:

смотри, дядь Юр, «я в новом платье!»,

чего Орлицкий не заметил,

ведь перед ним – «корсет с мундиром»,

причем последний весь с усами...
Он служит «сцепкам», как богиням,
Он просодически – ничей...
О, тяжело нам, филологиням,
Среди «метрических цепей»!

БОРИСУ ИВАНЮКУ и ДОНАЛЬДУ УЭСЛИНГУ
Как схожи, приглядеться если,
Коллеги Иванюк-Уэслинг!
Но в Штаты нам Иванюка
Пускать не следует пока:
Их формы, словно динамит,
Елецкий мастер разгромит.

ЛЕОНИДУ ФРИЗМАНУ
Я повторяю то и дело:
Я Вас была услышать рада,
Ах, я давно уже не ела
Такого ВКУСНОГО доклада!

АЛЕКСАНДРУ КОРАБЛЕВУ
Я стала понимать все меньше,
Но в этом хоть мне смысл открыт:
Сан Саныч – главный беспредельщик,
А все о тайне говорит!

АПОКАЛИПТИЧЕСКОЕ
(КН. УРУСИКОВУ Д.С.)
И жалею, и зову, и плачу,
Позади – фантазмов горький дым,
Увяданья золотом охваченному,
Лотману не стать уж молодым...
И Бахтин, до времени согбенный,
Инфантильный, в общем-то старик,
Где-то там, под тенью эпистемы,
К диалогу немощно приник...
Страшно с Бодрийаром поневоле,
Зыркает на Муазес О'Дан,

Реет Якобсон над черным полем,
Завывает под кустом Лакан... (ужжжжас...).
...Двадцать лет, как облака, проплыли... –
Неужели вижу не во сне,
Как Урусиков с Мамардашвили
Скачут (Боже!) на одном коне?!

МАЛЕНЬКИЕ ПЛЕНАРНЫЕ ТРАГЕДИИ

Вопрошающий – Юдину:

Дано мне тело. Что мне делать с ним?
Без органов, но все-таки живым?

Юдин – Вопрошающему:

Утратил я суждений Ваших нить.
Я не смогу Вас удовлетворить.

(Аплодисменты.)

М.М.Гиршман. Дорогие друзья! Я хочу продолжить воспоминания о том, как шутили филологи. Я попытаюсь сейчас вспомнить несколько шуток на тему борьбы с формализмом. Вообще, для истории кафедры теории литературы это актуальная тема, потому что борьба с формализмом здесь велась вполне реальная.

Извините, если кому-то из присутствующих эти шутки будут знакомы, но тут принцип такой: полюбите нас повторяющихся, поскольку неповторимыми нас всякий полюбит *(Смех.)*

Московский университет. Идет собрание, где требуется ругать формализм. Выступает аспирант первого года обучения и говорит ужасно занудно и ужасно плохо. И сидевший рядом с Шкловским автор этого рассказа говорит: «Ну что же он так бездарно вас ругает...» На что Виктор Борисович Шкловский немедленно объясняет: «Дело в том, что у них в планах на первом году обучения изучают содержание, а на втором году – форму. Поэтому когда он перейдет на второй год, он будет ругать лучше». *(Смех.)*

Тут же выступающий подвергает резкой критике какого-то грузинского художника, который тоже выступал и тоже боролся с формализмом, но как-то невнятно и вроде даже как-то стыдливо. На что этот художник говорит: «Дорогой, ну как я могу их ругать, если я сам живу на содержании у художественной формы». *(Смех.)*

Из шуток, связанных с Романом Осиповичем Якобсоном. Он чуть-чуть косил, и когда с ним разговаривали, то говорил: «Смотрите мне в правый глаз, в левый не смотрите. Левый – это дань формализму». (Смех.)

Он очень сильно возражал, чтобы Набокова допустили профессором кафедры литературы. Ему говорили: «Ну как вам не стыдно, это ж такой крупный писатель...» Он отвечал: «А слон – крупное животное. Что, мы его ставим заведующим кафедрой зоологии?» (Смех.)

Из шуток Виктора Владимировича Виноградова. Подходят к нему молодые девочки и, трепеща, приглашают на симпозиум, который проводит их кафедра со студентами. Виктор Владимирович выслушал их и говорит: «Что вы, деточки, я же сейчас хожу только на свои доклады». Потом, помолчав, добавил: «И то не на все». (Смех.)

Ну и, наконец, любимая шутка академика Шахматова, вернее, его любимый афоризм: «Сколько голов – столько умов». Но, произнося его, он всякий раз добавлял: «А на самом деле голов гораздо больше». (Смех.)

Так вот, если положено сказанное обобщать в тост, давайте выпьем за то, чтобы и в Донецке, и в других местах, по возможности, количество голов и умов совпадало. (Аплодисменты.)

Е.В.Тараненко. У меня почти святочный рассказ. Эпиграф – из почти О.Уайльда: у него есть высказывание о прекрасном, в котором я слово «прекрасное» заменила на слово «теория литературы».

«Те, кто в *теории литературы* находят дурное, – люди испорченные, и притом испорченность не делает их привлекательными. Это большой грех.

Те, кто способны узреть в *теории литературы* ее высокий смысл, – люди культурные. Они не безнадёжны.

Но избранник – тот, кто в *теории литературы* видит лишь одно: *Теорию*...

А всякая *теория* совершенно бесполезна». Почти Оскар Уайльд

ПОЧТИ СВЯТОЧНЫЙ РАССКАЗ

На кафедре *теории литературы* готовились праздновать 40-летний юбилей. Решили кафедру принарядить, достали с антресолей пыльную коробку с яркими карточками, стали вынимать, читать полузабытое, взгрустнули: «Партийность», «Классовость», «Народность», «Три источника и три составные части...» Не для этого праздника, в общем. Водрузили коробку на всякий случай обратно, стали думать.

И тут кто-то сказал: «А давайте в шарады играть. Будем аллегорически представлять понятия разные, а студенты пусть их угадывают!» Сказано – сделано: разыскали в коридоре очередь вечных задолжников, организовали из них и из активистов кафедры три ряда зрителей, и понеслось!

Михаил Моисеевич круговые движения руками делает, как будто хочет всю мировую целокупность обнять. «ЦЕ – ЛОСТ – НОСТЬ!» – грянули студенты дружным хором на три голоса с подголосками. «Ну хорошо-то как!», – подумал *Михаил Моисеевич*. И было это хорошо...

Александр Александрович Кораблев, весь в темном, прискакал на стуле верхом, на стуле табличка прибита философская: «Кто мы? Откуда мы?» Студенты радостно загикали: «Дикое поле», «Дикое поле»... И только один длинноволосый студент в последнем ряду астрально молчал, как будто вглядывался в темные воды внутри себя. «А вот из этого может выйти толк», – загадочно улыбнулся про себя *Александр Александрович* и ускакал.

Лилия Степановна Дмитриева на своем столе сложила аккуратную горку кубиков, при этом изящно притопывая. «Сюжетосложение?», – робко предположила отличница в первом ряду. «Хронотоп!», – басом оборвал ее надежды студент, обросший бородой в очереди на восьмую пересдачу «Введения в литературоведение».

Неожиданно в дверях кафедры показался *профессор Федоров*. Показался и показал язык: то ли олицетворяя собой Эйнштейна, то ли оправдывая филологию.

Шумною толпою на кафедру вваливается древнегреческий хор. Впереди, в окружении Муз, на котурнах, но без масок – *Виктор*

Иванович Борисенко и *Александр Владимирович Домащенко*. В масках хора без труда угадываются аллегории Философско-теоретических парадигм, Поэтологии, Автора-Бога, Мировой гуманологии и даже Порождающего лона поэзии. Студенты постепенно входят в поэтический транс, они уже готовы присоединиться к хору, неожиданно *Александр Владимирович* извлекает из складок туники мел и очерчивает вокруг себя круг. «Герменевтический!» – шепотом угадывают студенты.

Стильно и классно по кафедре дефилируют *Лина Алексеевна Бахаева* и *Людмила Тимофеевна Сенчина*. И *Лина Алексеевна* – вся стиль, а *Людмила Тимофеевна* – сама классика.

Запыхавшись, на кафедру вбегает *Станислав Васильевич Медовников* с поднятой над головой лирой. «Лирика!», – радостно шумят студенты, «Театр», – возражает *Станислав Васильевич*. Все бросаются спорить, но, вспомнив, что над родным театром музыкальной комедии возвышается статуя Музы трагедии, да еще и с пальмовой ветвью в руках, нехотя соглашаются.

Снова появляется *профессор Федоров*, но особо одаренные аспиранты уже разгадали эту аллгорию: профессор Федоров – *воображаемый!*

И тут кто-то сказал: «А все-таки страшно далеки мы от студента! Нам нужно что-нибудь массовое, молодежное, детское, наконец. Ведь как активизировала бы семинар по теории литературы такая, например, считалочка:

Вышел Бубер из тумана,
Вынул книжку из кармана;
Ясперс, Барт и Леви-Стросс –
Отвечай на мой вопрос!

- Чудесно!

- Превосходно!

- А ведь так можно и подбодрить студентов перед экзаменом:

Эники-беники,
Эко-ЭкО,
Кто обещал вам,
Что будет легко?

- А можно скороговорку?
- Попробуйте!
- «Уж мы свои выводы экстраполировали, экстраполировали, да не вызкстраполировали...»
- Нет, считалки лучше. В хорошей считалке можно всю историю кафедры теории литературы поместить:

Ехал грека через реку,
Гиршман шел в библиотеку,
Видит Гиршман – там Бахтин,
Он милей нам всех один!

Незаметно в безудержном веселии преподаватели и студенты составили единый хоровод и неожиданно для себя самих, безо всякого официального нажима сверху, перешли на государственный язык:

Иманентну, трансцендентну
Люблять кафедру студенти!
Це – теорія, малята,
А тепер лягайте спати!

И тут случилось чудо. В вечеряющем донецком небе, в самом начале ноября, прямо над кафедрой теории литературы зажглась ***первая рождественская звезда!***

*С любовью к родной кафедре – Елена Тараненко
(Бурные и продолжительные аплодисменты.)*

А.О.Панич (с гитарой). Я обещал Александру Александровичу исполнить песню «Монолог Сальери» (автор – Вадим Зубов, Санкт-Петербург). Пожалуйста, исполняю:

Я несу в руке поднос.
На подносе – два бокала.
В голове – один вопрос:
Я забыл, в каком отраве!

По спине – холодный пот,
Настроение упало.

Ах я, старый идиот!
То ли слева... то ли справа...

За окном бушует май,
Вот и птичка прилетела...
Ну попробуй, угадай:
То ли справа... то ли слева...

Моцарт, черт его принес,
Для него судьба – забава!
Я забыл про свой склероз...
То ли слева... то ли справа...

Я ж, по сути, и не жил,
Не жалел души и тела,
Все гармонии служил!
То ли справа... то ли слева...

Все искал путей борьбы
За чины и запах славы,
Ждал удара от судьбы –
То ли слева... то ли справа...

«Моцарт! Я вина принес!»
Жизнь пичугой пролетела,

Рухнул замок дивных грез...
То ли справа... то ли слева...

Моцарт коду завершил,
И рука его упала!
Гениально все решил:
Моцарт выпил ДВА бокала!

(Смех, аплодисменты.)

В.И.Теркулов. Пили мы как-то с Просцевичусом вино...
(Смех, аплодисменты.) При этом присутствовал третий наш товарищ, который не пил, потому что уже не мог. На следующий

день он рассказывал: «У меня периодически исчезал то слух, то изображение. Когда исчезал слух, мне казалось, что два бродяги пьют портвейн возле мусоропровода. А когда исчезало изображение – что я на ученом совете. (Смех.)

И еще одна история с Просцевичусом. Владимир Викторович, позвольте? Раз уж разговор о школе. Быль.

Защищался Просцевичус. От всех. (Он диссертацию защищал.) И один из оппонентов, выступая, сказал: «Да мы все это прекрасно знаем: это школа Федорова». Рядом со мной сидел Владимир Викторович, толкнул меня и говорит: «Слава! Школа Федорова!» Ну, я, понятно, восхитился. А потом встал Просцевичус и говорит: «Я должен вам сказать: никакой школы Федорова не существует!» На что Федоров заметил: «И пятнадцати минут школа не продержалась!» (Смех.)

А теперь – песня. Паничу было проще – он пел чужие песни, а я пою свои. Поэтому когда мне говорят, что я пою неправильно, я отвечаю, что так было задумано. Песня старая, зато филологическая, называется «Слова».

Ох, как же много было слов,
Их слушать не было печали,
И прокуратор шесть часов
Сидит мигренью измочален.
«А у престола сто ослов,
Престол расшатан до предела.
Ну как же много было слов
И как же мало было дела.
Пророки с пыльных чердаков,
Мессии прут из Вифлеема.
Ну как же много было слов
И как же мало было дела».
Так что ж вам дал Иешуа?
Слова, слова, слова...

Он молвил: «Искони бе слово»,
И был смиренным до поры,
А в голове бушует молот,
Как на Голгофе топоры.

«Так слово было или слава?»,
Но, слово за слово, остыл.
«Помиловать того, Варавву,
За то, что мало говорил!»
Напишут множество стихов
Умело или неумело...
Но как же много будет слов
И как же мало будет дела!

Так что ж вам дал Иешуа?
Слова, слова, слова...

И с именем его спокойно
Иной взойдет на эшафот.
Палач ругнется непристойно,
Рубаху грубо разорвет.
И, отчлененная умело,
С помоста скатится глава.
А кто-то скажет: «Это дело!»

Слова, слова...
Так что ж вам дал Иешуа?

(Аплодисменты.)

Е.М.Васильев. Я в третий раз в Донецке, и с первого же раза влюбился не только в этот город, но и в Донецкий университет, а точнее – в Донецкую филологическую школу, болен ею хронически...

Бессонница. Донецк. Тугие словеса.
Я список Кораблева знал от середины.
В нем имена Ильи, Ирины и Элины,
И даже Панич там откуда-то взялся.
Из Ровно долог путь в Донбасса рубежи,
Как от Мироненко до Фромантена.
На Поле Дикое я вырвусь непременно
И там увижу вас, ученые мужи.

И Пушкин, и Бахтин к вам движутся с любовью.
Кого же слушать мне, коль Федоров молчит?
И Гиришман, целостно витийствуя, шумит
И с диалогами подходит к изголовью!

(Смех, аплодисменты.)

ДВОЙНЫЕ МЫСЛИ

I

Хоть на границе хмуро ходит слово,
А весь Донецк Орлицким был объят,
Двойчатку на сетчатке у Петровой
Ни Федоров, ни Рымарь не простят.

II

Двухдольный колон видит у Жука
Двойное бытие Иванюка.

III

Натошак я Фризману не подам руки:
Я сегодня понял без отрады,
Что не только есть садистские стишки –
Есть, увы, садистские доклады!

М.М.Гиришман. Сейчас я расскажу еще одну традиционную серию застольных шуток – условно говоря, депутатскую. В истории нашей кафедры был и такой сюжет: мы участвовали в выборах в период демократической эйфории, после чего в Донецком городском совете преобладали преподаватели Донецкого университета и шахтеры. Мне довелось быть в этом преобладающем некоторое время большинство. Один из самых несомненных результатов этого сотрудничества – разного рода происшествия, о которых я сейчас расскажу. О некоторых из них вы наверняка не только слышали, но и читали. Но я уверяю вас, что хотя это было написано в газетах и книгах, я расскажу только то, что реально происходило в Донецком городском совете.

Начну с фразы, которая облетела, по-моему, все города, потому что каким-то удивительным образом повторялась в них. Выступает председатель городского совета с очередным отчетом и говорит:

«Улучшение нашей работы проявлялось, в частности, в том, что депутатам удавалось достигать 2-3-х консенсусов в течение одного заседания». (Смех.)

А вот такой кулуарный разговор. Один депутат спрашивает другого: «Ну скажите мне, только честно и откровенно, все-таки собираетесь вы уезжать за границу или нет?» Другой отвечает: «Отвечаю вам честно и откровенно: при малейшей возможности – нет». (Смех.)

Идет депутатская комиссия. Обсуждают двух депутатов, которые появлялись в не очень трезвом состоянии не только на сессиях, но и в других публичных местах. Один депутат, оправдываясь, говорит: «Я понимаю, я должен от этого отказаться, но мне нужно хотя бы раз в неделю какую-то разрядку...» А другой так мрачно на него смотрит: «Это что же получается: раз в неделю не пить?!» (Смех.)

Обсуждается вопрос о гласности, и один говорит: «Что говорить о наших журналистах, если они цинично заявляют о том, что мозг депутатов состоит из серого вещества!» (Смех.)

Он же – цитирует слова журналиста: «У нас, конечно, есть гласность, но у нас есть гласность вопиющего в пустыне!» (Смех.)

Обсуждается вопрос о демографической ситуации в Донецке, и председатель комиссии по гласности говорит: «Мы на комиссии приняли решение: развесить в Донецке во всех районах рекламные плакаты: “Дончанин, стой! Что ты сделал для улучшения демографической ситуации в городе?”» (Смех.) Говорят, что это предложение было частично реализовано...

Вспоминается еще такая история. Выступающий: «Все-таки выборы показывают, что у нас демократия находится только в зачаточном состоянии». Другой депутат с места: «Да нет, она у нас находится в противозачаточном состоянии!» (Смех.)

Насчет выборов есть замечательная литературная история. Зиновий Самойлович Паперный, который сам это и рассказывал, звонит в день рождения Лили Юрьевне Брик. Звонит очень рано и говорит: «Лилиа Юрьевна! Я, как пенсионер на избирательном участке, хочу первый вас поздравить с днем рождения!» Лилиа Юрьевна, крайне недовольная, говорит: «Во-первых, вы не совсем пенсионер, а уж я совсем не урна!» (Смех.)

Еще вспоминается литературная история, совсем не депутатская. В Тбилиси идет очередной пленум Союза писателей, обсуждается вопрос об оптимистическом пафосе русской литературы. Докладчик – Сергей Сергеевич Наровчатов. Доклад закончен. Русский грузинского разлива, как он сам себя называет, профессор Николай Иванович Богомолов неожиданно спрашивает Наровчатова:

- Слушай, дорогой, скажи, пожалуйста, Байрон был красивый?

- Да, один из самых красивых людей.

- Байрон был умный?

- Да, один из умнейших людей.

- Байрон был талантливый?

- Да, безусловно.

- Вот ты посмотри: он был красивый, умный, талантливый – и пессимист. А ты... (Смех.)

А в противовес прямому смыслу этого рассказа давайте все-таки выпьем за оптимистический пафос!..

В.А.Малахов. Я очень рад, что я здесь. Хотя я в первый раз в Донецке, но нам не пришлось, выяснять, где мы, поскольку мы давно знакомы с Михаилом Моисеевичем Гиршманом и продолжаем общаться, знаем и других коллег вашей замечательной кафедры...

Хорошо, что есть школа, и у вас, и у нас, и хорошо, что она не связывается с тем, что должно быть обязательно. Но я чувствую, что радостно быть учеником. Радостно учиться чему-то. Наверное, должно быть что-то, что объединяет людей: целостность...

Я хочу поднять тост за наших хозяев, за радость общения с ними.

Ю.Б.Орлицкий. Я скажу два слова. Был в советское время журнал, который назывался «Наука и жизнь». Название предполагало разьединенность этих понятий. Но когда я бываю в Донецке, я всегда чувствую, что наука – это и есть жизнь. (Аплодисменты.)

Кто-то. Но не наоборот.

Б.П.Иванюк. Декарт сказал: «Мыслю – следовательно, существую». А в «Литературной газете» я прочитал развитие этого тезиса: «Не мыслю – следовательно, я живу». (*Смех.*)

Н.В.Кораблева. Борис Павлович, из вашего доклада я поняла, к чему нужно стремиться: к «состоянию онтологического покоя и субстанциальной неразличимости». (*Смех.*)

Звучат тосты Д.Уэслинга, М.Омори и других гостей.

И.А.Попова-Бондаренко:

ОДА ТЕОРИИ

Гремят музыки боевые,
летит лукавый котильон,
опять безумствуют витии –
неправ, однако, Кальдерон:
нет, наша жизнь – она не сон!

Но есть и тихие долины,
где входит в коду *магистрал*,
где чист восход и вечер ал
и где под сенью *панторимы*
ждет пробужденья *мадригал*...

Всяк *метр* свое там место знает:
пэан цветет, *газель* гуляет,
а у ограды, дик и глух,
цветет лопух – *анаколүф*.

Идут неспешною *стопою*
рондель, *триоль*, *ноэль*, *повтор*,
и *рифмы* – женская с мужскою –
ведут согласный разговор.

И сквозь шатер цветов и листьев
взирает мрачно их завистник –
стих нехороший, нецензурный,
и холостой, и бесцезурный...

Там *жанр* – по жизни – рядом с *долей*
идет, и, улучив момент,
во все, во все по Божьей воле
врывается *enjambement*...

Приветствую тебя, *Теория*,
ты, как и прежде, хороша!
Там, где *Теория* в фаворе
стройней становится душа.

Пусть не всегда ты правишь балом,
и за тебя в недобрый час
на торге рыночном меняла
полушки медной не отдаст, –

ты выше власти, чище злата,
тобой *гармония* богата,
не потому ль твой светлый храм
поэтам дорог и богам!..

Тебя пою я в духе *оды*,
по *мере* дара своего!..
(Читатель ждет уж рифмы «воды»,
но «водки» – тоже ничего...).

Твой гордый лик и чист и светел,
и звуки лиры и слова
дотоле будут жить на свете,
пока *Теория* жива!

ДЕЙСТВИЕ ПЯТОЕ:
общая дискуссия и подведение итогов конференции

Председатель М.М.Гиришман.

С.М.Медовников. Мы уже третий день здесь хорошо сидим и рассуждаем, а Вишневый Сад уже продан...

Невозможно пройти мимо той полемики, которая недавно произошла. Ее можно описать в литературоведческой терминологии. Это трагическая ситуация. Вот наш мир, он устоялся, он самодостаточен, имеет свое оправдание и свой смысл... Пришел человек, другой, настоящий, дерзкий, и он видит несовершенства этого мира и хочет его сдвинуть. А мир не хочет сдвигаться, ему удобно в своем пребывании.

На самом деле нет здесь особо высокого драматизма, потому что только то убеждение истинно, которое допускает прямо противоположное о себе мнение. А нам этого очень не хватало. Мы можем сказать Дмитрию Сергеевичу [Урусикову] спасибо, и он, кстати, не похож на розового комсомольского вождя. Он похож на убежденного, мужественного человека, который отстаивал свою истину. Достоин и горячо. Так и нужно. А кто прав? – в трагедии нет виноватых, а все правы. Во всяком случае, у нас еще один мощный повод для того, чтобы задуматься. К тому же полемика – это перец конференции. Может быть, сама конференция – только приправа к полемике.

Однако я перейду немного к другому языку. Тут речь шла о том, что может себе позволить литературоведение. Это такая не очень устойчивая сфера знания, которая может себе позволить, среди прочего, говорить простые и теплые слова. Что я и сделаю в дальнейшем.

Кто-то из гостей хорошо сказал о вольно текущей воде, которая в своем естественном состоянии считывает картины мира, отражает их, содержит их и сохраняет в своей структуре. Так сказать, читающая вода. Вода несет в себе образ мира и распространяет его по миру. Лес, отраженный в воде, а затем и в наших глазах, это уже образ, прошедший сквозь другой образ и рассекающий сразу несколько плоскостей бытия. И это вторжение не ограничивает, а соединяет. Между лесом, озером и небом лежат расстояния. Но

можно обнаружить точку, где все они сходятся. Попытаться постичь это состояние – может быть, не менее важная задача, чем знать мысли всех великих философов, вместе взятых. Во всяком случае, испытывать щемящее беспокойство по случаю невозможности постичь это чудо – необходимое условие для понимания прекрасного, ибо наука состоит не только из опыта, но и из трепета тоже. Как же мы можем уклониться от наглядного пособия Господа Бога? Между неизбежностью логики и невозможностью мгновенно схватывать мерцающую истину искусства пролегают пути наших усилий, наших соединенных чувствительных мыслей и мыслительных чувств.

Тогда смирятся души моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе,
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу Бога.

Доклад нашего американского гостя мистера Уэслинга был свежим, новым, потому что он нам напоминал о том, что нельзя оставаться только в пределах текста, нельзя преклоняться перед литературным произведением, как каким-то священным предписанием, а нужно как можно чаще выглядывать из текста и находить новые пути, новые решения, новые способы, соотношения между чувствами и мыслями, между бытием и пространством. И, собственно говоря, мы остаемся, несмотря на все полемики и все возможные и невозможные мнения, в рамках единого человеческого поля.

И еще одна мысль: там, где литература вплотную придвигается к музыке, литературоведение отдыхает.

А.О.Панич. Мне тоже хочется сказать Дмитрию Сергеевичу [Урускикову] спасибо за очень провокативный доклад, который уж в одном, во всяком случае, преуспел: он никого не оставил равнодушным, и некоторые не вполне корректные вопросы меня задели еще больше, чем само выступление Дмитрия Сергеевича – они, как мне кажется, показывают, что, возможно, есть определенное рациональное зерно в том, что он говорил.

По ходу – две реплики в качестве эпиграфов к тому, что я собираюсь сказать.

Во-первых, фраза «Избавьте меня от вашего диалогизма» замечательно прозвучала как реплика в диалоге, и здесь вызывает оптимизм сам факт, что перформативная сторона этой реплики в известном смысле снимает или, во всяком случае, остраниет план содержания.

А второе – вчера премьер-министр Украины В.Ф. Янукович, давая интервью корреспонденту телеканала «Интер», высказывался очень резко об украинском министре иностранных дел, с трудом удерживаясь от перехода на привычный ему донецкий матерный извод русского языка, – удержался и сказал следующее: «Если ты мужчина, уйди сам, а если ты не можешь уйти сам, мы тебе поможем».

Вот стремление Дмитрия Сергеевича помочь Донецкой филологической школе поставить точку, если она сама отказывается это делать, показывает, что Дмитрий Сергеевич успешно продолжает некоторые традиции, уж не знаю, лучшие или худшие, но донецкой культуры, – в этом смысле он вполне наш человек. (*Смех, аплодисменты.*)

С Дмитрием Сергеевичем меня сблизило то, что я тоже пытался в эти дни осмыслить место Донецкой филологической школы в категориях перехода от модерна к постмодерну, т.е., условно говоря, место Донецкой школы между Декартом и Лаканом – можно и так. Хотя результаты моих наблюдений оказались немножко другие.

А вот с Александром Александровичем [Кораблевым] меня очень сблизила постановка вопроса: вот так, четко, открытым текстом, о методологических основаниях Донецкой филологической школы, ежели они есть. Честно скажу: когда я слушал доклады, какие мне довелось услышать, главный мой интерес был именно в том, чтобы для себя уяснить их методологические и мировоззренческие основания.

Если представлять Донецкую филологическую школу как единое методологическое целое, то ее методологическим основанием будет эклектика. Или, во всяком случае, опасность эклектики. Потому что присутствует и явно озвучивается в аудитории несколько несовместимых методологических установок, разницу между которыми стоит подвергнуть специальной рефлексии.

Если же нет методологического единства, то либо нет школы в привычном значении, либо она есть как некая формула контакта различных методологических установок, о чем и нужен специальный разговор.

Чтобы прояснить различия этих установок, я бы в качестве аналитического инструмента предложил взять тезис Лиотара из книги «Postmodern condition» – определение Лиотаром модерности как веры в гранд-нарратив. Сразу оговорюсь, что модерность не надо путать с русским словом «модернизм», и в этом смысле «постмодерн», который после модерности, это совсем не то же самое, что «после модернизма» и после стиля «модерн», – только в этом оговоренном значении я буду дальше ссылаться и на постмодернизм, и на модернизм как на оппозицию *modernity* в англоязычном дискурсе. Так вот, если модерность определять как веру в гранд-нарратив и, вслед за Лиотаром, определить постмодерн как отрицание всех возможных гранд-нарративов, то я бы начал с того, что Александр Анатольевич [Юдин] в своем докладе представил ситуацию у романтиков, которую можно было бы определить как постепенная приватизация гранд-нарратива. То есть: сохраняется вера в универсальный характер этого большого нарратива, но он перестает быть безличностным, у него появляется определенный автор, романтический гений, – вот вам одна версия приватизации.

Другую версию приватизации гранд-нарратива вчера очень хорошо показывала в своем сообщении Людмила Андреевна Мироненко.

Я добавлю третью версию, третью иллюстрацию этого процесса (приватизации гранд-нарратива) – это связь между «феноменологией духа» Гегеля и романом воспитания XVIII в. Это можно было бы сделать отдельной темой сообщения, но я заострю это до одной анекдотической формулы. Мне кажется, что в духе Руссо, Дефо, Прево или Стерна можно было бы взять книжку, на обложке которой написано «Феноменология духа», зачеркнуть слово «феноменология» и написать следующее название: «Жизнь и мнения абсолютного духа, написанные им самим». Это было бы не так уж далеко именно в жанровом отношении от того, что делает Гегель в феноменологии, но парадоксальность этого названия – спасибо за улыбки – показывает парадоксальность самого процесса

приватизации мета-нарратива. К концу XIX в. эта приватизация приобретает такие масштабы и становится так много взаимнесовместимых приватизированных мета-нарративов, что возникает, наконец, качественный переход в виде перехода от модерности к постмодерну. Возникает тотальное разочарование в гранд-нарративах, и начинается совсем новая история, определенная сегодня как постмодерн.

Версию модерности представил в сообщении на секции Алексей Владимирович Куралех, выступавший совершенно четко от имени одного конкретного, ну уж извините, в этой терминологии, гранд-нарратива, т.е. от имени православной картины мира с соответствующими мировоззренческими установками (Алексей Владимирович признавал, что есть, конечно, и другие взгляды на мир, но для него нет сомнений в том, какой правильный и какие неправильные).

А вот постмодерную установку представил Владимир Викторович Федоров. Гранд-нарратив у него реализуется только в общей теории авторства, но посмотрите, что получается, когда дело доходит до ее конкретной реализации. Для Пушкина нет ни Байрона, ни Гете, ни Шекспира, ни Данте, всех их нет друг для друга, т.е. каждый внутри себя абсолютный гранд-нарратив. Но это признание абсолютности творца-поэта, который творит поэтический космос, здесь сочетается с абсолютной же релятивизацией их взаимоотношений между собой – они все не слышат друг друга. В этом смысле, если бы Владимир Викторович, а не Пушкин, написал цитируемое им стихотворение, он бы, наверное, написал не «Ты царь, живи один...», а «Ты бог, живи один...», потому что поэт в этой версии сам себе – и царь, и бог, и воинский начальник. Но они-то друг друга не слышат, они-то друг для друга не существуют! А для кого же они тогда существуют? Они существуют для Владимира Викторовича, который таким образом успешно играет ими в свой литературоведческий бисер.

В.В.Федоров. Меня тоже для них нет...

А.О.Панич. Вас-то нет, но они-то для вас есть. Вы-то о них рассуждаете, а они друг о друге – не могут по определению, по теоретическому условию. Вот это, мне кажется, тип мировоззренческой установки раннего постмодерна.

Но вот где начинается мое расхождение с Дмитрием Сергеевичем [Урусовым]: в ситуации перехода от модерна к постмодерну возможна еще третья мировоззренческая установка. И эту третью установку, еще одну альтернативу, как раз и представляет собой философия диалога. Ее формируют люди, которые недостаточно наивны и недостаточно традиционалистичны, чтобы примкнуть без остатка к одному гранд-нарративу, и недостаточно циничны, чтобы подвергнуть сомнению все гранд-нарративы в равной степени. В результате возникает совершенно особая установка на целое, которое преодолевает себя изнутри себя навстречу другим целым, но сохраняя и корни в себе, и в то же время возможность увидеть целое другого. Отсюда проистекает философия диалога, отсюда проистекает установка, которая тоже неоднократно озвучивалась на конференции: здесь можно, с одной стороны, вспомнить Бориса Павловича [Иванюка] и его тезис о литературоведе, который преодолевает себя как литературоведа, а рядом поставить откомментированный очень глубоко Виктором Ароновичем [Малаховым] тезис философии диалога о бытии, которое преодолевает себя как бытие, но преодолевает его и не в виде кантовской трансценденции, и не в виде диалектического снятия. И то, и другое очень важно, потому что эти два «не» подводят к вопросу, который уже давно ставит Александр Александрович [Кораблев], – к вопросу о диалогике. К вопросу о том, нужно ли эту установку на диалог подкрепить особого рода логикой. Я очень долго к этому тезису относился скептически. Сейчас я бы сказал, что я вижу условия, при которых это можно было бы осуществить – опять же, спасибо Виктору Ароновичу. Виктор Аронович показывал, что, с точки зрения философии диалога, с точки зрения Левинаса, очень неочевиден вопрос о том, даже не как возможна, а возможна ли эстетика, возможна ли красота с точки зрения пост-онтологии. Точно так же можно было бы говорить о диалогике, если бы удалось ответить на вопрос, необходимо ли и возможно ли особое понимание логики в рамках философии диалога наряду с особым пониманием эстетики, наряду с особым пониманием красоты. Революции в понимании логики происходят не так часто, как революции в понимании красоты, но время от времени они тоже происходят.

И здесь я хочу привести один исторический прецедент, как это может быть. Дело в том, что кризис гранд-нарратива уже имел исторический прецедент. Наряду с эпохой перехода от модерности к постмодерности можно было бы здесь в качестве параллели вспомнить эпоху эллинизма, когда тоже имела место конкуренция догматических философских школ, каждая из которых представляла своего рода приватизацию мета-нарратива, и тоже возникла острая реакция отрицания всех существующих философских школ в виде негативного догматизма или академического скептицизма, и тоже, наряду с этими двумя установками, возникла третья установка, а именно: установка, озвученная в пирроническом скептицизме и дошедшая до нас в трудах Секста Эмпирика – установка человека, который сохраняет контакт со всеми метанарративами, но в то же время не идентифицирует себя без остатка ни с одним из них, и в то же время ни один из них не подвергает полному отрицанию. Вот пирронизм мне кажется ближайшим родственником философии диалога, хотя его, к сожалению, она пока не включала в поле своей историческо-методологической рефлексии. Это отдельная тема, я ее не буду развивать, я только напоследок предложу еще одну параллель.

Дело в том, что пирронический скептик аргументирует не для того, чтобы обратить слушателей в свой скептицизм, а, главным образом, с терапевтической целью: он лечит. Он лечит своей аргументацией, лечит людей, которые страдают либо от догматизма, либо от разочарования в догматизме, либо от того и другого одновременно. Ему нечего сказать человеку, который счастлив своим догматизмом. В этом смысле можно было бы сказать, что и Донецкой филологической школе нечего пока сказать Дмитрию Сергеевичу [Урусикову] – настолько, насколько его устраивает тот род метанарратива, к которому он себя без остатка причисляет.

Донецкая филологическая школа тоже мне кажется явлением терапевтическим: это островок, который от модерна уже отчасти ушел, а к постмодерну не пришел, и на переходе от того к другому представляется чем-то вроде санатория, в котором достаточно успешно можно лечить в большинстве случаев страдающих и от проблем модерности, и от проблем постмодерности. Как положено

всякому уважающему себя санаторию, здесь имеются два профессора, каждый из которых имеет, как положено профессору, кафедру; кроме того, имеется и главный лечащий врач этого заведения – все трое перед вами. (*Смех, аплодисменты*).

В.А.Малахов. Я чувствую неловкость, и не хотел бы злоупотреблять вашим вниманием – я уже достаточно долго простоял за кафедрой. Но поскольку объявляется общая дискуссия, я думаю, что мы ведем разговор по темам, которые для всех важны, и поэтому важен и обмен репликами. Все мы что-то слышали, определяли свои мнения об услышанном, и поэтому позвольте мне также воспользоваться правом выступить в дискуссии.

Прежде всего, вопрос о Донецкой филологической школе, которой посвятил свой доклад Александр Александрович [Кораблев], мне кажется очень важным для каждого человека, занимающегося наукой. Сегодня очень остро стоит вопрос о конкретной общности, с которой мы можем соотносить себя, на критический суд или на поддержку которой мы можем рассчитывать и быть причастным к здоровому, развивающемуся научному сообществу – уже само по себе, мне кажется, очень хорошо. Но все мы знаем, что далеко не всегда исследователь попадает в такую ситуацию, когда он действительно может причислить себя к научному сообществу, с которым способен идентифицировать себя, на мнение которого может положиться. И это не предполагает наличие школы. Извините, если быть откровенным, у нас в Киеве также речь идет о Киевской философской школе; я думаю, что нечто подобное есть, но я бы не считал адекватной возможность рассматривать себя как представителя Киевской философской школы, в смысле единства мысли. Все это замечательные люди, но все-таки я чувствую, что думаю немножко иначе.

Но если говорить о школе, с чем ассоциируется это понятие? Есть такой феномен: «учение». Есть наука, исследовательское проблемное поле, на котором можно работать, которое можно расширять, развивать, выслушивая аргументы «за» и «против». И есть учение, которое передается от поколения поколению, от учителя к ученику, и которое правильно, поскольку оно существует. Вот мне кажется, что сфокусироваться на учении – это

верный путь к рутинизации, к дурному консерватизму. Но то, что создает школу, – возможно, это радость ощущать себя учеником. Это дисциплина мысли. И это ощущение, что движешься в какой-то разумной последовательности аргументации, дискурса, обсуждения, которые, собственно, и передаются... Тут каждый рискует, каждый, кто вступает на это поле, – тут нет непогрешимых персон... Я ощущаю присутствие такого феномена, как Донецкая филологическая школа. Я думаю, что это школа в хорошем, научном, взыскательном смысле.

Если говорить о конкретной тематике, то идея целостности... Знаете, в философии она тоже выступала по-своему, и Татьяна Алексеевна [Чайка] этим занималась; у меня есть книжка «Культура человеческой целостности». В советское время эта тематика была важна: нужно было акцентировать, (естественно, в рамках тогдашнего нашего самосознания, весьма ограниченного), что вот то, как говорится о человеке (как субъекте коммунистического мировоззрения, участнике каких-то трудовых акций) – что в этом не может быть весь человек. Что человек – это нечто большее, чем способен описать язык идеологии. Что есть в человеке какие-то заповедные области, без которых он не целостен и которые никак не явлены при попытках его идеологического описания, экспликации его существа.

Я думаю, что целостность очень важна как ограничительное понятие. Мы знаем ситуации, где человек *a priori* не может быть целостен – что весь он здесь присутствовать не может. И что есть некая трансцендентная область. С другой стороны, возможно позитивное понимание целостности, хотя это очень опасно, я думаю, притязать на то, что мы способны постигнуть целостность (человека или культуры), т.е. концептуально воссоздать, так или иначе, целостность произведения. Но, вместе с тем, мы говорим о том, что человек в любви ощущает себя *целостно*, что он *весь* здесь присутствует, каким он себя знает и каким себя не знает, и каким он только может быть. Но именно отношение человека к другому создает его как целое. Именно отношение к другому, к какой-то Полярной звезде, может создать произведение как целое. Отношение к другому – это не бриколаж. Бриколаж – это, может быть, одно из самых наивных, самых механических представлений о роли другого, которое только может прийти к нам в голову.

Любовь – это отношение к другому, это то, что создает человека как целостность.

Если говорить о теме «Донецкая филологическая школа и современность»... Мы слышали сегодня доклад, с автором которого я в диалог не вступаю, поскольку нас просили этого не делать, от диалога его избавить. Я принимаю такие заявления всерьез – есть право на несовместимость. Есть такое право, и я хотел бы им воспользоваться. Я не считаю возможным вступать в диалог, когда нам вежливо намекают, что могут и головы полететь. Сколь бы в фигуральном смысле это ни было сказано. Тем не менее, речь этого доклада, независимо от излагаемых в нем позиций, – это речь, выдержанная в духе миропонимания модерна. Я не очень люблю это соотношение – модерн, постмодерн, но тут оно работает. Когда решающий аргумент – это отсылка к современности, к современной эпистеме, когда доминирует разоблачительный пафос, когда субъекта, человека хотят свести на роль объекта, представляющего что-то, скажем, даже какие-то концепции; когда так много «измов» в речи. К счастью или нет, но все это прошло. Хотя и не совсем.

У Питера Козловски есть понимание, что такое постмодернизм: это постсовременность в том смысле, что должно быть нечто, что снимает различия, противопоставления современного и всего прочего. Вот в этом плане я постмодерн готов принять – как такое ощущение культуры, такое ощущение жизни, для которого не является уже вопросом *pes plus ultra* – дальше идти невозможно, современно или нет. Все может быть актуальным для нас, если оно действительно востребовано в той или иной ситуации. А человек широк, как известно.

И «современное» – это то, что проходит определенный путь становления во времени: взросление, лишение наивности... Я думаю, в этом плане даже идея целостности – это дело самокритики, самоанализа представителей Донецкой филологической школы, как они мыслят себе свой современный горизонт; но мне кажется, эта идея достаточно перспективна.

И нужно еще сказать об идее диалога и ее применении в области филологической науки. Вот, у С.С.Аверинцева одна из первых его широко известных опубликованных статей называлась «Похвальное слово филологии». Я думаю, он сделал достаточно

реальный вклад в нашу культуру, чтобы мы могли ценить эти слова о филологии.

Так вот, о современной молодежи еще. Понимаете, я не хотел бы делать дешевые комплименты. Есть разные представители молодого поколения – все вузовские преподаватели это знают. И хорошо, если на курсе есть ну хотя бы несколько ребят, которые действительно могут сказать новое слово в науке. Это очень хорошо, когда нас отстраняют молодые люди. Они обязаны, они призваны нас отстранять, отодвигать. И это может быть счастьем для человека, который сделал свое дело и видит, что другой уже может дальше идти значительно лучше. Он может вообще в другую сторону идти, поскольку он лучше это видит... Но должна быть какая-то пульсирующая ниточка, какая-то артерия преемственности, для того, чтобы мы могли идентифицировать себя с теми, кто после нас. Это болезненный вопрос, и его предрешить невозможно, но... знаете, нынешняя молодежь имеет неизмеримо более обширные возможности для того, чтобы получать свободную информацию, изучать языки, бывать где угодно. И очень хорошо, что это есть. И та эпистема, которая может складываться на таких онтологических основаниях, естественно, будет радикально отличаться от тех ресурсов, от тех возможностей, от тех горизонтов, которые были в нашем распоряжении. Но это налагает определенную ответственность. Я как преподаватель Могилянки вижу, что, во-первых, талантливая молодежь сейчас очень разнообразна, у нее разные интересы и в области современных актуальных исследований, и в области изучения истории, культуры, истории философии. Вместе с тем, то, что сейчас появляется, это... естественно, есть работы в духе постструктурализма, в духе феноменологии иного, философии диалога... Пару лет назад у нас однозначно делался акцент на коммуникативной философии (Апель, Хабермас). Сейчас все яснее понимание, что коммуникация – это коммуникация, а диалог – это что-то совсем другое, и философия диалога имеет свою традицию и свое будущее.

И, кроме того, такая интересная деталь – явления, которые сейчас характеризуются как постсекулярная философская мысль. Мысль, возвращающаяся к каким-то духовным источникам, которые были забыты в эпоху секуляризма или которыми

пренебрегали. Это не означает обязательное возрождение традиционной религиозности, но есть проблемы, к которым, поскольку они фундаментальны для человека, должна возвращаться философия. И здесь она встречает богословие, теологию, которые, со своей стороны разрабатывают эти проблемы. Возникают очень жесткое противостояние или попытки совместить опыт гуманитариев, опыт, в конце концов, светской культуры с принципиально иными взглядами на человеческую жизнь, на смысл человеческой жизни. И тут опять-таки диалог оказывается в фокусе внимания. Так что, я думаю, то, чем занимается Михаил Моисеевич Гиршман, а именно – философскими и филологическими аспектами феномена диалогичности, как раз очень важно и актуально сегодня. Я знаю, что эта тема не угасает и находит продолжение и новое переосмысление в работах целой плеяды молодых ученых, среди которых и Константин Пашков, и Лариса Карачевцева, очень перспективный исследователь Левинаса. В этом году летом была конференция в Ключи, посвященная 100-летию Эманнуэля Левинаса. Председательствовал там Жан-Люк Марион, который сказал, что Левинас продолжает оставаться звездой, по которой ориентируется философская мысль современной Франции – и те, кто «за», и те, кто «против». Так что, я думаю, диалог продолжает оставаться одним из тех направлений, одним из тех фокусов, на котором скрещение философской и филологической мысли и соответствующих исследований не только плодотворно, но, я думаю, имеет хорошие перспективы. И я хотел бы пожелать представителям Донецкой филологической школы, естественно, здорового критицизма, стремления к самообновлению, и в то же время верности своим основам, своим традициям. И нового творчества. (*Аплодисменты*).

Д.С.Урусигов. Я просто замечу, что форма внутренней критики в рамках Донецкой филологической школы принимает форму этих фуршетных шуток. Дальше их часто и не идет.

Относительно высказывания Панича. Я использовал понятие «постмодерн» в своем тексте? Я не использовал этого понятия. Для этого есть много причин. Первая: понятие «постмодерн» нельзя относить к теоретическому знанию, потому что для этого есть более конкретизированное понятие «постструктурализм» и еще

более конкретизированное – «деконструктивизм». Более того, постмодерн нельзя противопоставлять модерну, потому что они не образуют никакой бинарной оппозиции. Противопоставлять их – то же самое, что противопоставлять Ницше и Борхеса, Достоевского и Эко. Эти авторы, эти поэтики не демонстрируют того расхождения, которое позволяло бы классифицировать их как принадлежность разным парадигмам.

Что же такое постмодерн, в таком случае? В лучшем случае – культурный фон. Фактически, постструктурализм, которому здесь все часто приписывают понятие постмодерна, является не чем иным, как теоретическим обоснованием той практики, которую осуществлял модернизм.

На кого ориентируются основные представители постструктурализма? Деррида – на Ницше; Делез – на Арто, Нерваля, Клоссовски; Лакан – на сюрреализм, Джойса; тот же Бахтин ориентируется на Достоевского. В основании модернизма и того эпистемологического переворота, который он совершил, лежит фактически две процедуры: деконструкция, которая очень проявлена у Ницше, и полифонизм (собственно, основателем этой полифонической техники является Достоевский). Так вот, когда говорят об отказе от метанарратива, это и есть вербализация понятия деконструкции. Когда говорят о множественности нарративов, для этого есть более вменяемое понятие полифонизма.

Что сделал Лиотар? Лиотар – это такая гигантская мистификация. В чем ее значение? Он фактически создал понятие постмодерна как отдельного самостоятельного целого за счет приписывания ему основных свойств модернизма. Он украл деконструкцию и полифонизм, перенес их и приписал понятию постмодернизма. За счет чего это стало возможно? За счет того, что теоретическое обоснование этих принципов постструктурализма (полифонизм и деконструкция) стало возможно только с деятельностью этих авторов (Лакан, Деррида). Поэтому постмодернизм как культурный фон – не как новую литературную парадигму – можно определять только как функционирование модернистской техники в условиях, когда она уже отрефлексирована. Для модернизма все это является энергией заблуждения. Все эти основания (некартезианская модель субъекта, полифонизм), которые лежат в основании модернизма и

модернистской техники, не являются отрефлексированными, но они порождаются совершенной наивностью автора. А постмодернистский автор уже знает (это то же самое, что я пишу, а я знаю, как пишу, я знаю всю технику, как смонтировано мое произведение) и, естественно, пафос, революционный, в постмодернизме отсутствует. Постмодернизм не образует никакой парадигмальной оппозиции модернизму.

В этом смысле, конечно, нельзя ни Федорова, ни его источник, т.е. Хайдеггера, причислять к постмодернизму и постструктурализму. Тут вообще путаница понятий...

По поводу реплики Малахова. Собственно, я не говорил об отказе от диалога. Я говорю о том, что сам факт диалога не имеет смысла потому, что мы ведем диалог в разных семиотических регистрах, исходя из разных эпистем. Мы артикулируем совершенно разные коды, которые порождают нашу рефлексию научную. Я не против диалога конкретно. Речь о том, что подобного рода действия в определенной ситуации бессмысленны. Можно попросить бояр сбрить бороды, но если они не хотят – с бородой будут сбиваться и головы. Никто не будет дискутировать с оппонентом, если он остается на своей позиции, а эта позиция не адекватна современной реальности. Просто осуществляется деконструкция – и все. Как бы ставится эта точка.

Так вот, представитель философии здесь не даст соврать, что в философии ситуация гораздо проще. Критика метафизики, т.е. основного объекта рефлексии философской, имеет длительную традицию, это фактически век. Поэтому никто уже философию как способ письма серьезно не воспринимает. А вот у нас – проблема. У нас нет критики филологии как таковой.

А с другой стороны, та трансформация, которая произошла недавно в той ее части, где дело касается языкового функционирования (лингвистика, литературоведение и прочее) и распространения его на смежные области, как раз и создало ситуацию потенциальной продуктивности. Но она не осознана, во-первых, а во-вторых, предшествующий этап (в виде филологии) не подвергся основательной деконструкции.

Собственно, тот, кто пытается определиться и понять вообще свое место в современной эпистеме, может уже спокойно, ориентируясь на эту всю критику метафизики, на весь этот тип

письма, философский, оставить его и не заниматься ерундой, извините. Потому что философию никто не воспринимает всерьез в XX веке. А вот филология – это еще проблематично. Те парадигмальные сдвиги, которые произошли, приписываются вот этому типу знания.

Когда Борис Павлович [Иванюк] сказал, что будущее принадлежит филологии, или науки вообще не будет, имея в виду гуманитарную науку, он прав, но только в том смысле, что то, что принадлежит будущему – это уже не филология.

Н.А.Дубовая. Моя речь будет не столь эмоциональна как речь Дмитрия Сергеевича [Урускова], но все-таки я возьму на себя смелость ему возразить.

Он сказал, что если изъять из Донецкой филологической школы идеи В.В.Федорова и М.М.Гиришмана, то ничего не останется. Нечто подобное говорил Кант: если изъять из пространства все предметы, его определяющие, то никакого обозрения пространства мы не получим. Если изъять из нашего филологического пространства такие понятия, как «целостность», «формализм», «деконструктивизм» и все-все-все, то никакой филологии не останется. О чем мы тогда будем говорить?

Далее, если, как говорит герменевтика, текст всегда не совпадает с замыслом автора, то можно все-таки оправдать и филологию, и целостность. Потому что если эти понятия выкристаллизовались, значит, в этом была действительная необходимость.

С другой стороны, на нашей конференции прозвучали доклады не-филологов (В.Н.Калужный, например), что действует отрезвляюще. Но если идеи физиков, нейрохирургов и т.д. вызывают у нас некоторое волнение, то и о целостности мы говорить можем. И если говорить о перспективах, то, наверное, они в этих связях с другими науками при сохранении фундаментальных традиций филологической мысли.

Л.Г.Фризман. Мне хотелось бы прежде всего выразить глубокую признательность организаторам конференции. Каждый, кто занимался такими делами, знает, чего это стоит. И хотя мне не доводилось проводить конференции такого масштаба, я в полной

мере могу оценить, сколько нервов, сколько труда, сколько стараний было для этого приложено. С моей точки зрения, конференция была организована безупречно, и мы разъедемся с чувством глубокой благодарности за то, что для нас было сделано. Мне хотелось бы, чтобы доля моей благодарности пришлось и на долю Горловки, которая тоже соучаствовала в подготовке этой конференции.

Два слова я хочу сказать о вопросе, который сегодня достаточно страстно обсуждался: существует ли Донецкая филологическая школа и что она собой представляет... Я думаю, что этот вопрос не будет решен никогда. Потому что каждый, кто говорит «школа», вкладывает в это свое содержание. У нас никогда не возникает вопроса о том, что Ижевская школа – это Корман, Самаркандская школа – это Скафтымов, Саратовская школа – это Покусаев. Там, где есть единый признанный лидер и все адепты этой школы более или менее идут по его стопам, расширяют и повторяют им сделанное, – там все очень просто.

С Донецком все по-другому. В зависимости от того, какой смысл вкладывать в слово «школа», в Донецке уже существует не одна школа. Безусловно, уже сформировалась и собственная федоровская школа, наряду со школой гиришмановской, и формируется, вероятно, и кораблевская школа. В этом году защищены две прекрасные докторские диссертации двух Элин – Михайловны [Свенцицкой] и Георгиевны [Шестаковой]. Я писал отзывы на обе эти работы, и я не сомневаюсь, что появление таких ярких специалистов, как они, – это предвидение появления новых школ.

И мне ничего страшного не видится в том, что нет здесь такого единоглавия, которое обычно бывает, а важно то, что адепты всех этих школ всегда скажут: «Отечество нам – Царское Село». Потому что эти направления, которые разрабатывают и Михаил Моисеевич, и Владимир Викторович (это же не случайно, что Владимир Викторович – ученик Михаила Моисеевича) – это все делает их близкими, родственными, разрабатывающими нашу науку преимущественно в одном направлении. А то, что внутри этого направления есть многоцветие, так это ведь очень хорошо.

Я вам хочу сказать, что, с моей точки зрения, Харьковской филологической школы сейчас не существует. Если бы я сказал это в Харькове, меня закидали бы камнями, возможно, но в моем

понимании Харьковская филологическая школа была когда-то, когда она восходила к Потебне, а потом был Белецкий, а потом были сборники «Вопросы теории и психологии творчества», издаваемые благодаря энтузиазму Бориса Андреевича Лезина. Все это потом рассыпалось. И хотя в Харькове работает самое большое количество докторов по русской литературе, по сравнению со всеми городами Украины (у нас их больше, чем в Киеве), тем не менее, единой школы они не составляют. Хотя есть, конечно, продуктивно работающие специалисты.

Я хотел бы пожелать нашим дорогим донецким коллегам самых больших успехов. Мы радуемся возможности наших контактов, мы приглашаем вас к контактам во всем, что будет в наших силах, и готовы, со своей стороны, содействовать вам во всем, что вы будете делать. (*Аплодисменты*).

Е.Ю.Сокрута. Я скажу сначала о впечатлениях, потом о Донецкой филологической школе, а потом в целом.

Что касается впечатлений, то как-то именно сегодня, к концу конференции, у нас, у принимающей стороны, появилось ощущение, что жизнь удалась. Первые два дня это было не так очевидно, а вот сегодня – стало. И когда в пятницу Борис Павлович [Иванюк] говорил о единстве жизни и литературоведения, это как-то не сходилось, а сегодня – сошлось.

И это стало – для нас, по крайней мере, – открытием. А ведь мы все-таки донецкие аспиранты, нас так просто не проймешь. Но конференция во всей ее полноте, во всех этих иногда резких, иногда очень точных, а иногда несколько преувеличенных расхождениях и схождениях, дала ощущение того здорового конструктивного диалога, от которого, как мне кажется, отказываться нецелесообразно.

У нас, у людей, которые учились здесь, есть ощущение преемственности, о которой говорил Виктор Аронович [Малахов], той пульсации, которую, мы в силу своих скромных возможностей, постараемся продолжить.

И в завершение – цитата из Бубера: «Что мы хотим получить от другого человека, когда идем к нему за ответом? Вероятно, его присутствие, которое скажет нам, что смысл все-таки есть». (*Аплодисменты*).

Н.В.Ройтберг. Мне хотелось бы сказать об измерениях. Каждое явление имеет измерения, как минимум два – время и пространство. В Донецкой филологической школе измерение географическое, надеюсь, за эти три дня расширится, и пойдут такие ниточки-связи в другие города – Москву, Минск, Киев, Гродно, Елец, Пермь... может быть, и дальше – США, Япония...

Если говорить об измерении временном, то это некий рубеж, сорокалетие, и это вектор в будущее. Так должно быть.

Но существует третье измерение – духовное. И мне радостно отметить, что дата конференции совпала с юбилеем празднования рождения Достоевского. Именно о Достоевском говорят, что в его произведениях очевидно это измерение духовности. В связи с этим хочу сказать, что все дебаты по поводу перехода от модерна к постмодерну, о нахождении эпистемы – они все-таки должны разрешаться в ключе этого третьего измерения. Должна все-таки существовать верность слову, подлинное отношение к себе, к другому и к миру. (*Аплодисменты.*)

В.Э.Просцевичус. Я по внешним обстоятельствам пропустил значительную часть тех событий, свидетелем которых быть намеревался, но хотел бы компенсировать это хоть чуть-чуть. То, что я хотел сказать в самый первый день, совпало с выступлением Михаила Моисеевича [Гиршмана], и потребность (как говорил профессор Федоров, «не могу молчать») высказаться у меня возникла, не очень сильная, но отчетливая, после рассказа Михаила Моисеевича о стихотворении Маяковского о верблюде и лошади и искренней сокрушенности в его голосе, что неужели ж только Бог это видит. Я стал над этим думать и вспомнил старый полудетский анекдот про Вовочку, который приходит домой с синяком под глазом, и мама говорит: «Ты опять подрался?» Он говорит: «Ну да». Она ему: «Помнишь, прошлый раз мы так с тобой хорошо беседовали и договорились, что любой спор можно решить словами». А он говорит: «А ко мне подошел Миша и сказал, что я тебя сейчас отлуплю. А я ему сказал, что слабо». Вот как этот спор решить словами?

После этого я планировал в своих размышлениях как-то так очень глубокомысленно и печально перейти к соображению о том, что любой диалог любого свойства имеет только один путь

разрешения – подставление левой щеки. Другого способа почеловечески решить спор – ну не существует! Мне это показалось очень интересным, но что делать дальше – я не придумал, поэтому я бросил размышления.

И сейчас хочу сказать о другом. Как мне кажется, эти мысли как-то связаны, поскольку вместе появились. Возможно, кому-то покажется интересным (во всяком случае, мне интересно) эту связь уловить. Я имею в виду Донецкую филологическую школу и тот факт, что она есть. Более того, я совершенно убежден (хотя это звучит как-то не очень убедительно, да?), что донецкий филолог – это филолог в его развитии, каким он явится, может быть, через двести лет. *(Смех)*.

Я сейчас в двух словах поясню, о чем я говорю. Есть такие разные люди, что, действительно, кажется, встречаются верблюд не то что с лошастью, а с какой-то крысой, и они не видят друг друга в упор. Но, тем не менее, всех (посмею сказать, нас) объединяет одна простая вещь.

Сейчас еще скажу, в связи с чем у меня появилась необходимость высказаться. Я прошу прощения у докладчика – не помню, кто сказал, а это фраза знаковая: то ли романтизм, то ли классицизм появился как реакция на что-то... ну, допустим, на Французскую революцию. Это фраза, которая мне врезала по ушам только потому, что я считаю себя тоже представителем Донецкой школы.

Что я имею в виду? Если бы перед кем-то из участников нашей школы поставили задачу объяснить, что такое Французская революция, можно было бы услышать, что это последствия, ну, скажем, «пения дум» или что это какая-то единораздельная магнитная ловушка, из которой осуществлен какой-нибудь прорыв. Можно было бы услышать, что автору во Французскую революцию превратиться столь же легко, как в этот микрофон или солонку. Можно было бы услышать, что Робеспьер – это, на самом деле, негритянка (это поведали духи)...

Здесь этим люди пропитываются. Если я скажу, что первично Слово, и ничто в мире, в нашем кругозоре смертного существа не появляется без позволения Слова, – это прозвучит высокопарно, я понимаю, но здесь это обретает реальную плоть и кровь, вплоть до

того, что вещи, которые этому противоречат, не воспринимаются в штыки ни в коем случае, они как-то извиняются...

Вот тот факт, что в нашей программке на пленарные попали доклады, где заявлено: «целостность», «мифы» и т.д., – простой и очень верный знак, что здесь (диалог, мне кажется, тоже здесь не при чем) – готовность к тому, что люди просто еще чего-то не понимают. Это не снисходительность какая-то, это нормальные отношения людей, которым, может быть, чуть больше повезло просто-напросто.

Я воевал с целостностью – Михаил Моисеевич [Гиршман] помнит, что я себе позволял. Но теперь я хочу всех, кто продолжает воевать с целостностью, (наверное, по определению, это люди молодые), – их всячески к этому поощрять. Потому что я по своему опыту знаю, что эта война – в частности, с целостностью, а конкретно, с Михаилом Моисеевичем (*смех*), – это занятие, крайне полезное для души. Что очень важно, потому что в юном возрасте этот человеческий орган как бы бездеятелен, ленив и неподатлив ни на какие вменения, он туповатый такой... Его нужно упражнять именно таким образом. (*Аплодисменты.*)

И.А.Балашова. Хочу поздравить от всей души кафедру, которой 40 лет. Думаю, это замечательно, что у вас несколько направлений для мысли представлено, таких знаменных... Это важно – иметь возможность выбрать.

Когда я своим студентам предлагаю овладевать методическими знаниями, то целостность оставляю напоследок, потому что, по моему, это наиболее интересное, философски насыщенное. Образ оживает, когда оперируешь такими понятиями...

Т.А.Чайка. Я хотела бы сказать огромное спасибо Донецкой филологической школе за то, что она устроила нам не только диалог, но и встречу. Это редкость, это не всегда бывает. Конечно, здесь у нас были не только встречи, но и невстречи. Это нормально, и за это спасибо тоже. Потому что себя конституируешь не только в момент встречи, но и в момент невстречи тоже. В конце концов, понимаешь, кто ты есть.

Я начинала свое вхождение в науку с того, что занималась теорией целостности в непереуведенных и неопубликованных в то

время (это было в 1971-м году) черновиках «Капитала». Никто не мог понять, чем я занимаюсь. А потом, когда поняли, о чем идет речь, мне сказали, что это не марксизм, этим заниматься в Советском Союзе нельзя – на том и закончилась легитимация целостности. Но из своих занятий теорией целостности я поняла: любая целостность (человеческая, литературная) предполагает некий стержень, вокруг которого она консолидируется. И по старой привычке, слыша слова: «Донецкая филологическая школа» и «целостность», я сразу же подумала об этом стержне, и, на удивление, я его быстро нашла. Стержень, который вас объединяет, в общем-то, непохожих людей, – это талантливость. Каждый из представителей Донецкой филологической школы – непоправимо талантлив. И это то целое, которое трудно испортить и трудно обвинить в несовременности. Оно либо есть, либо нет. А в данном случае, оно есть!

Современность – это не всегда и не то, что существует рядом со мной. Рядом со мной вообще существует много чего. Все многовариантно. И современность, очевидно, заключается не в том, чтобы бежать впереди паровоза, особенно если этих паровозов много.

Восприятие мира как текста... Ну, я впервые прочла это в Торе. И мировая цивилизация, которая существует с сознанием этого утверждения, тоже продемонстрировала много вариантов и много прочтений этой ситуации. И когда С.С. Аверинцев говорит, что мир существует как школа, он вполне современен и вполне накладывается на тот трехтысячелетний контекст. Это никому не мешает, никого не оставляет сзади. И пустая лохань остается только там, где она существует изначально. Все остальное – камуфляж.

И последнее, что я хочу сказать. Знаете, для нас, философов, большой праздник, когда мы попадаем в среду историков, филологов, людей близких по предмету рассмотрения. Возникает такая стереоскопия интересная – своего ракурса и ракурса коллеги, который работает на стыке. Возникает такое объемное видение, которое в рамках своей науки редко случается. За возможность такого видения – тоже вам спасибо.

И мне кажется, что бывает такой уровень рассмотрения предмета, где очень трудно, несмотря на тематические и методологические различия, сказать, кто перед тобой, – филолог

или философ. Такой урок я получила в ранней юности, когда судьба дала мне возможность познакомиться в 1966 году с Алексеем Федоровичем Лосевым, который был представлен как филолог-античник. И я до сих пор не могу решить для себя, кто же он, филолог или философ. Сергей Сергеевич Аверинцев... Михаил Моисеевич Гиршман... С которым мы познакомились на вполне философских секциях в Москве, и первоначально Донецкая школа была представлена именно лицом Михаила Моисеевича. И спасибо вам еще за то, что теперь это лицо так многолико...

Кстати, о лице. В иврите, собственно говоря, термин «лицо» не существует. Есть понятие множественного. Ивритское слово «паним», которое и обозначает «лицо» – это множественное от «лица», это – «лица». И другого обозначения человеческого лица нет. А вот единственное число от «паним» – «пан» – означает просто «морда». Вот это кардинальная и очень древняя установка на то, что лицо человеческое – лица. И вот лицо Донецкой филологической школы – это «паним», это «лица», оно многолико, и это замечательно.

И еще об одном свойстве я хочу сказать. Это для меня, может быть, самое важное. Я помню первую фразу, которую я еще школьницей почерпнула из как бы таких мудрых источников, это знаменитая фраза о том, что многознание уму не научает. Потом я убедилась еще в том, что многознание не только уму не научает, оно часто не научает еще такому свойству, как интеллигентность. Мы как-то совершенно забыли о том, что лицо ученого и эти «лица» – они имеют один связующий стержень – интеллигентность.

Вчера Вячеслав Маркович [Верховский], который водил нас по Донецку, интересно закончил свою экскурсию. Он сказал: если вам покажется вдруг, что лица дончан недостаточно приветливы, недостаточно многолики, да? может быть, недостаточно улыбчивы и вдумчивы... – вот, смотрите, я сейчас покажу вам фотографии жителей Донецка начала XX века, посмотрите, какими они были. Знаете, какое было общее свойство этих очень разных лиц? Лица были удивительно интеллигентными. И вот узнавание этой интеллигентности, ее сохранение во всех ее проявлениях – это такое редкое и такое полузабытое свойство и совершенно нечаянное. И вот когда его встречаешь, такая радость, и тут я хочу сказать: спасибо вам за эту встречу тоже. И пожелать молодым –

аспирантам, студентам – мне хочется, чтобы эта черта, которая здесь, безусловно, присутствует и делает школу школой, сопутствовала всем вашим научным изысканиям, начинаниям и научному здоровью. Спасибо. (*Аплодисменты*).

А.А.Юдин. Когда я слушал доклад Дмитрия Сергеевича [Урусикова], то, с одной стороны, находил его аргументативно очень здорово построенным, но с другой – я отчетливо ощущаю некое явление, некую общность людей, которые мне глубоко симпатичны. Я не могу для себя определить, в чем природа этой общности. Концептуально у меня не хватает ресурсов для этого. И пока я остановился на слове, которое Александр Александрович [Кораблев] обозначил как обозначение своей парадигмы – «тайна». Я хочу сказать, что эта тайна будет, вероятно, занимать мои мысли теперь...

И еще такой личный момент. Мне близок Герман Гессе – писатель, который все время озабочен проблемой духовного пути, и в его романах отчетливо присутствует такой феномен, который я для себя назвал «обратной телеологией». Это когда с тобой что-то происходит, что тебя совершенно вроде бы выбивает из колеи жизни, а потом ты понимаешь, как здорово, что это произошло, и тебе кажется, задним числом, что тебя это вело к совершенно закономерной цели. Вот это ощущение обратной телеологии у меня было на всем протяжении этой конференции. Все встречи, все как бы случайности, которые происходили, вопросы, которые я слышал – потом я задумался и понял, что это здорово, что это идет к какой-то цели... Ну, я не буду говорить к какой...

Спасибо вам за то, что я имел возможность с вами встретиться.

Н.А.Петрова Для меня простым показателем, что школа существует, являются, в общем, тоже простые вещи. Понятие «целостность» существовало и прежде. Суть в другом: сама идея структурировать эту целостность и процесс ее становления и разработка методики анализа этого понятия целостность – они же незаметно стали общепринятыми.

Я не понимаю, как читать в курсе тему «литературное произведение», если не опираться на это понятие. Есть понятия («целостность», «поэтический мир»), которые стали настолько

общепринятыми, что потеряли автора. Новое поколение уже не знает, кто это сделал. Это само собой разумеется, так было всегда.

Вот когда концепции устоялись, тогда понятие школа уже неоспоримо. И когда эти устоявшиеся понятия становятся знаковыми, то есть если нужно разрушить одну систему литературоведения и устроить на ее месте какую-то другую, то естественно обрушиваться именно на знаковые понятия. Иначе бессмысленно с чем бы то ни было сражаться. И, по-моему, споры, возникающие вокруг этих концепций и моментов, они только подтверждают их важность, то, что они стали фундаментальными.

А.А.Кораблев Мне кажется, что конференция удалась – спасибо всем, кто помог ее осуществить. Спасибо гостям, которые приехали со своей позицией, со своими взглядами. Мы посмотрелись друг в друга как в зеркала, и, возможно, это помогло нам лучше понять и себя, и друг друга.

Одно из самых сильных впечатлений – наша молодежь: наши студенты и аспиранты. Во-первых, их присутствие. Им это интересно. Их вопрошания. Их способность и готовность, и открытость к диалогу.

Что порадовало – не было апологетики. Практически не было.

Что огорчило – не было критики. Я не считаю выступление Дмитрия Сергеевича Урусикова критикой – это был просто призыв соответствовать современной эпистеме. Подумаем. (*Смех, аплодисменты*).

Еще обратил внимание, что очень часто встречалось в выступлениях, даже выносилось в заглавие докладов понятие «граница». Мне кажется, это симптоматично и важно. Возможно, мы тоже подошли к какой-то границе. С одной стороны, это естественно для научной конференции, потому что граничность – это научность. Наука существует в границах, осознает границы; если она их игнорирует, то это уже не наука. И тем более это важно для такой как бы науки как филология.

Правда, в Донецке отношение к границам специфическое. Во-первых, когда у нас говорят о границе, то имеется в виду не только граница текста, но и много чего другого – это граница жизни, граница бытия, граница существования человека в слове, в любви и так далее. Во-вторых, у нас говорят не столько о границах, сколько о

преодолении границ. И это тоже оказывается важно, потому что это уже сфера не только научности, сколько ино-научности. Преодоление границы – это не устранение и не упразднение, это осознание граничности и, тем самым, выход в какую-то другую сферу.

И тогда нам предстоит еще более важное понятие, чем граница, – понятие предела. Потому что если граница является компетенцией науки, то пределы обозначают границы самой научной компетенции. Человеческой ограниченности, человеческой разумности. И здесь тоже возникают проблемы выхода за пределы: возможен ли он? нужен ли? необходим ли? Все ли испытывают стремление к трансцендентности? Нужно ли это стремление стимулировать? А если такое стремление есть, то как его осуществить?

Способов немало. Самый известный и испытанный – искусство. Искусство – это техника выхода за пределы человеческой ограниченности. А еще: техника безопасности. Потому что выход за пределы может закончиться сумасшествием, шизофренией, в лучшем случае – «шизоанализом».

И здесь, мне кажется, пригодился бы опыт и наработки Донецкой филологической школы, и потому, что мы именно этой проблематикой занимаемся, но здесь, конечно, огромное поле работы, целина, дикое поле...

М.М.Гиршман. В нашей заключительной дискуссии более всего шла речь о сегодняшнем состоянии и о дальнейших перспективах развития теоретико-литературных идей, так или иначе соотносимых с работами донецких филологов. Мне же хотелось бы сказать несколько слов о некотором истоке, по крайней мере, особенно актуальном для меня.

1966-й год, год создания кафедры теории литературы, – это одновременно год завершения и выхода последнего тома трехтомной академической «Теории литературы», которая, на мой взгляд, знаменовала собой некоторое событие, происшедшее в развитии тогдашней филологии, событие, которое, в частности, очень мощно повлияло на вузы, и, собственно, открытие кафедры теории литературы и начало выделения теории литературы в качестве особой специализации было сопряжено именно с этим трехтомником, в тот момент оказавшим значительное воздействие.

Причем, как хорошо сказал Сергей Георгиевич Бочаров, трехтомная «Теория литературы», кроме ее непосредственного значения как труда Института мировой литературы – это была попытка выразить новую систему идей в форме теории литературы.

На мой взгляд, это было действительно так. И в центре этой новой системы идей была попытка пересмотреть возможности соотнесения и понимания литературы в рамках социально-исторической и иной ее обусловленности, то есть принципиальный выход за эти пределы. То есть установка на то, что понять суть литературы возможно только опираясь на общечеловеческий опыт, радикально превышающий любые конкретные размерности – и социально-исторические, и культурные, и другие. И после этого начинающийся путь оказывался именно путем, с одной стороны, выдвигающим в качестве определителя новый масштаб и идеал полноты человеческого и космического универсума (как говорил Бахтин) в сопряжении с конкретным существованием здесь и сейчас живущего человека в его социально-исторической характерности и индивидуальной неповторимости. И стремление каким-то образом выразить и уловить это сопряжение как некое основание для более глубокого прочтения того, что написано в произведениях литературы, и было одним из стимулов развития понятия «целостность» и последующей его разработки. И конечно, в самом этом понятии, в таком его понимании была установка на то, чтобы в его разработке соединялись, сопрягались глубинное единство, необходимое и обязательное разделение и общение разделяемого – взаимообращенность друг к другу. Это оказывалось принципом адекватного прочтения произведения художественной литературы и выстраивания того, что можно назвать его целостным анализом. И понятие целостность, например, не просто «прилагалось» к ритму, как считает Д.С. Урусов, а радикально переосмысляло этот формальный аспект нарратива, по-новому раскрывало его содержательность и формообразующее значение, его роль «проявителя» целостности.

Мне кажется, что в Донецке в конкретной разработке и этого понятия, и других, с ним связанных, имеет очень большое значение то, что вся эта разработка формировалась как необходимое основание и обеспечение системы вузовского существования, системы существования именно того, что является формой связи и общения

преподавателей и студентов, а в некоторой идеальной устремленности – учителей и учеников, причем с пониманием, что отношения «учитель-ученик» – это не только межличностные, но и внутриличностные отношения, в общем-то, проявляющиеся в каждом человеке. И нормальная кафедра должна быть, так сказать, телом такого существования, где учитель и ученик могут оказаться в такого рода одновременно межличностном и внутриличностном взаимодействии. И это, в свою очередь, предполагало, с одной стороны, возможность прояснения базовых установок, но вместе с тем такое их прояснение, которое не только не предполагало, а исключало некоторую имитацию, некоторую ситуацию «себя как в зеркале я вижу, но это зеркало мне не льстит». То есть речь идет не только о возможности – о необходимости такой организации вузовской жизни, в которой главная задача – не в том, чтобы осуществлять принцип «делай как я», а в том, чтобы найти пути и возможности плодотворного развития теоретических идей и личностей, так что – в идеале – научное творчество становилось формой человеческого самоосуществления. Идея целостности в данном случае обнаруживала свою педагогическую плодотворность.

В воспоминаниях об истоке, может быть, еще один момент, который был очень важен в этой трехтомной «Теории литературы» и потом получил развитие – принцип содержательности формы. Конечно, сейчас он может восприниматься как некоторый архаизм, но в тот момент он был очень важен, особенно в реальном развитии поэтики и особенно в стремлении попытаться охватить то, что мы изучаем, в масштабе «от слога до Бога», и найти формы связи такие, когда бы форма оказывалась не обозначением, а воплощением, осуществлением того, что создается в художественном произведении, понимаемом принципиально как творчество особой реальности, не сводимое ни на идею, ни на действительность, ни на предмет, ни на смысл, ни на внешнее, ни на внутреннее, а предлагающее осуществление особого, эстетического бытия.

Конечно, лучше помнится прошлое. Поэтому мне сейчас легче говорить об этом. Но, конечно, главным является последующее развитие. И, конечно, оно нуждается в осмыслении. И, конечно, в чем-то и где-то то, что сделано, нуждается и в деконструкции. И в этом отношении я считаю крайне важным, чтобы такого рода

общение, диалог, в том числе и с теми направлениями, которые принципиально не соглашаются с разработкой тех понятий, которые являются главными и актуальными для нас, был, существовал – особенно, чтобы он существовал для нашей молодежи. Очень бы хотелось, чтобы такой контакт с тем, чего нет в Донецке, а что есть в других местах, был бы сильнее и сильнее, и при этом всё более отчетливо проявлялось то, что в самом деле есть в Донецке, в донецких филологических, теоретико-литературных исследованиях.

Хорошо, что сейчас расширяются возможности чтения, сейчас больше можно найти и прочитать, но вместе с тем не всегда эти возможности осуществляются в действительности. Мне кажется, что сегодняшняя наша конференция сможет оказаться толчком для каждого из нас, но особенно для наших студентов и аспирантов, для того, чтобы постараться узнать то, чего они не знают, постараться внимательно, в том числе, прочитать те работы, в которых нас так или иначе по разным причинам и на разных основаниях ругают, потому что, за что нас хвалят, это можно увидеть и услышать от нас, а вот того, видимо, нельзя. А нужно. Потому что, в общем-то, сегодняшнее существование особенно требует такого пояснения контекста, в котором только и может быть выстроен какой-нибудь самостоятельный текст.

По одной из наших традиций, хочу прочитать одно стихотворение, которое, по-моему, каким-то образом поясняет некие типичные вещи в ситуации того времени, когда создавалась кафедра теории литературы, в том числе, актуальные для наших теоретико-литературных дел. Я имею в виду одно из ранних и, по-моему, из лучших стихотворений Евгения Александровича Евтушенко:

Я на пароходе «Фридрих Энгельс»,
ну а в голове – такая ересь,
мыслей безбилетных толкотня.
Не пойму я – слышится мне, что ли,
полное смятения и боли:
«Граждане, послушайте меня...»

Палуба сгибается и стонет,
под гармошку палуба чарльстонит,
а на баке, тоненько моля,
пробует пробиться одичало
песенки свербящее начало:
«Граждане, послушайте меня...»

Там сидит солдат на бочкотаре.
Наклонился чубом он к гитаре,
пальцами растерянно мудря.
Он гитару и себя изводит,
а из губ мучительно исходит:
«Граждане, послушайте меня...»

Граждане не хотят его слушать.
Гражданам бы выпить и откусать
и сплясать, а прочее – мура!
Впрочем, нет, – еще поспать им важно.
Что он им заладил неотвязно:
«Граждане, послушайте меня...»?

Кто-то помидор со вкусом солит,
кто-то карты сальные мусолит,
кто-то сапогами пол мозолит,
кто-то у гармошки рвет меха.
Но ведь сколько раз в любом кричало
и шептало это же начало:
«Граждане, послушайте меня...»

Кто-то их порой не слушал тоже.
Распирая ребра и корежа,
высказаться суть их не могла.
И теперь, со вбитой внутрь душою,
слышать не хотят они чужое:
«Граждане, послушайте меня...»

Эх, солдат на фоне бочкотары,
я такой же – только без гитары...

Через реки, горы и моря
я бреду и руки простираю
и, уже охрипший, повторяю:
«Граждане, послушайте меня...»

Страшно, если слушать не желают.
Страшно, если слушать начинают.
Вдруг вся песня, в целом-то, мелка,
вдруг в ней все ничтожно будет, кроме
этого мучительного с кровью:
«Граждане, послушайте меня...»?!

POST ACTUM

ПОСЛЕДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ:
Электронная почта как способ
продолжения конференции

(Екатерина Хош – Евгений Васильев)

От:	Khosh Katya
Дата:	18 ноября 2006 г. 17:25
Кому:	Evgeny Vasiljev
Тема:	Впечатления от встречи

Здравствуйте, Евгений Михайлович! После вашего выступления на конференции, посвященной 40-летию кафедры теории литературы и художественной культуры, прошла неделя, а я все еще нахожусь под приятным впечатлением. Хотя и попала на это мероприятие, можно сказать, случайно. Определила свое присутствие на конференции так: «Задание есть задание. На месте разберусь». Первый день. Секционное заседание. Утро у меня выдалось напряженным, чувство усталости провоцировало покинуть зал. Я подумала, что было бы отлично среди массы (предполагаю интересных) докладов, но не особенно меня волнующих, отыскать такой, который бы впечатлил, удивил... как хороший спектакль. Словом, захотелось мне услышать о театре, постановках, драматургии... Как искать – не знаю, наверное, нужно подходить к каждому и спрашивать название работы. Иду... И... восторг! Первый участник, к которому я подошла, сообщает: **«Жанровые новации в русской постмодернистской драматургии»**. Отлично. «Миссия выполнима», – промелькнуло в голове. Потом я записала в блокноте: Секция № 4 «Теория литературных родов и жанров. Литературная традиция». 11.11.06. 15:00 Евгений Михайлович Васильев (г. Ровно) «Жанровые новации в русской постмодернистской драматургии».

Вот такая у нас с вами получилась случайная «неслучайная встреча».

Я узнала, что вы – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой теории и истории мировой литературы

Ровненского института славяноведения Киевского славистического университета, а кроме того, актер ровненского «Молодежного театра». Я еще больше захотела узнать о вашей научной работе.

О том, какой у вас замечательный, яркий, мощный, глубокий, пестрящий примерами доклад, я говорила и буду говорить. Помню, как восхищенная аудитория не хотела вас отпускать и в финале разрядилась аплодисментами. Жаль, что мы с вами мало побеседовали после выступления.

Евгений Михайлович, можно ли будет задать несколько вопросов, связанных с вашей научной работой. Я понимаю, что у вас мало свободного времени. Но я была бы вам очень благодарна.

Спасибо. Надеюсь, что скоро «спишемся»! С уважением, Катя.

От:	Evgeny Vasiljev
Дата:	19 ноября 2006 г. 15:49
Кому:	Khosh Katya
Тема:	Есть контакт

Здравствуйте, Катя! Сегодня как раз починил компьютер и очень рад, что получил первое письмо именно ваше. Видели бы вы, как я краснею, когда вы меня так хвалите, т.е. мою работу. Однако понимаю, что доклад получился достаточно интересным и достойным внимания. С радостью отвечу на все ваши вопросы. Спасибо за историю «предзнакомства», я соглашусь с вами о том, что все в нашей жизни неслучайно, хоть и кажется на первый взгляд случайностью. Смеялся над вашим «Задание есть задание. На месте разберусь». Вы, случайно, не журналист-международник, сутками работающий в «горячих точках»? :)))

Катя, мне очень приятно с вами общаться, даже виртуально; однако сильно чувствуется ваше присутствие. В нашей актерской среде говорят, что такие люди, с которыми нет прямого контакта, но которые ощущаются даже на большом расстоянии (а у нас Ровно-Донецк), обладают мощной энергетикой, т.е. сильно развитой аурой. Между прочим, такая есть только у работающих с публикой людей – политики, журналисты, учителя, актеры. Задавайте вопросы. Постараюсь ответить на них, надеюсь на их коварство ☺

С вниманием к вашей персоне, Евгений.

От:	Khosh Katya
Дата:	21 ноября 2006 г. 10:25
Кому:	Evgeny Vasiljev
Тема:	Вопрос о трех жанрах

Сегодня прочла ваш e-mail. Конференция – это тоже что-то, напоминающее «горячие точки». Некоторые боятся в них участвовать только потому, что не хотят быть «раздавленными». Докладчика «забывают» вопросами, ему надо только и успевать «отстреливаться», а нет – все, «завалили» ☺.

В докладе вы говорили, что одной из мало изученных проблем русской постмодернистской драмы является проблема жанров. Хотя сама по себе русская постмодернистская драматургия мало изучена, вы обозначили ее основные жанры. Это: пьеса-сиквел, пьеса-римейк и пьеса-ремикс. Почему вы обратили внимание только на три обозначения, в чем их преимущество или, наоборот, что с их появлением утратила драматургия?

От:	Evgeny Vasiljev
Дата:	21 ноября 2006 г. 18:17
Кому:	Khosh Katya
Тема:	Ответ о трех жанрах

Я доволен вопросами и, как я и ожидал, их коварностью. Все эти жанровые обозначения в современности объясняются ироническим осмыслением и (!) отсутствием новых жанровых терминов в постмодернизме. Например, пьесу «Мерзлые уши» или «Новейшая история туалетной бумаги» Олег Бабаев именуется комедией в двух действиях, «Анна Каренина – 2» Олега Шишкина названа драмой в двух действиях, «Гамлет. Версия» Бориса Акунина – трагедия двух авторов, налицо стремление расшатать устоявшиеся жанровые определения, создать новые и оригинальные «антиканонизмы». И все делается ради успеха, ради зрителя. Кроме трех названных мною основных жанров, появляются и авторские определения: *Кабае* «Мужская зона» Петрушевской, «Ночь открытых дверей» – *святочные сновидения в двух частях, хохмедия* «Блин-2» Слаповского и т.д. А названные

мною три жанра (пьеса-сиквел/римейк/ремикс) – они самые главные, исходные.

Исследователь постмодернизма Илья Петрович Ильин отмечает, что типовое произведение постмодернизма всегда по своей сути представляет собой высмеивание модернизма, реализма и массовой культуры. Постмодернизм стирает грань между высокой и низкой литературой и культурой. В постмодернистской культуре происходит, так сказать, примирение китча с авангардом. Катя, хотел бы вам задать встречный вопрос: считаете ли вы драму-сиквел в принципе успешным жанром?

От:	Khosh Katya
Дата:	22 ноября 2006 г. 17:18
Кому:	Evgeny Vasiljev
Тема:	Что я думаю о драме-сиквеле

Спасибо за ваш ответ, Евгений Михайлович. Как вы сказали, все делается для зрителя и для успеха, следовательно, кто-то уже давно определил, что и драма-сиквел имеет своего зрителя, а значит, пользуется в определенных кругах популярностью. Это ли не успех? Если бы было по-другому, вы бы не определяли ее как один из основных жанров постмодернизма, и разговора этого бы сейчас не произошло. Мы просто не обратили бы на сиквел внимания. И если названные вами авторские жанры, такие как, например, «хохмедия» или «сновидения» перестанут являться единичными постановками, если режиссеры «захватят» эти жанры и будут ими пользоваться, то вскоре они обретут популярность, будут нужны зрителю, и они тоже получат свой успех... Вот тогда один из этих жанров добавится к тем трем основным. Разделяете ли вы мое мнение и могли бы привести примеры драм-сиквелов?

От:	Evgeny Vasiljev
Дата:	23 ноября 2006 г. 18:10
Кому:	Khosh Katya
Тема:	О сиквеле вообще

Катя, я рад, что относительно сиквела наши суждения совпадают. Сиквел (от англ. – результат) – продолжение

кинофильма, книги, пользовавшихся коммерческим успехом и ранее объявленных законченными. А ведь люди уже успели к ним привыкнуть и полюбить героев, следовательно, публика жаждет продолжения, и в большинстве случаев успех не то, что должен быть, он гарантирован, обеспечен.

Вспомните появившиеся сиквелы «Крестного отца», «Матрицы», «Кошмара на улице Вязов» и т.д. Из кинематографа этот жанр перешел в другие виды искусства, например, успешно прижился в массовой литературе («Приключения Шерлока Холмса», дописанные сыном Конан Дойля Адрианом, сиквел «Унесенных ветром» под названием «Скарлетт» и мн. др.). В постмодернистской драме сиквел универсален тем, что всегда обречен на успех, т.к. чаще всего основан на произведении, ставшем классикой. Привожу примеры: «Последняя женщина сеньора Хуана» Леонида Жуховицкого (постсюжет мифов о Донжуане), «Чайка» Бориса Акунина (продолжение одноименной драмы Чехова), «...Чума на оба ваши дома!» Григория Горина (по трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта»), «Анна Каренина-2» Олега Шишкина (продолжение романа Толстого).

Например, в «...Чуме на оба ваши дома!» в начале звучат такие слова:

*«Почтеннейшая публика! Для вас
Мы вспомнили старинную легенду,
Рассказанную много лет назад,
Воспетую Банделло и Шекспиром
(А может быть, и кем-нибудь еще,
Но менее известным и забытым...)
Давно замечено: у истинных легенд
Нет окончаний, есть лишь продолженья:
Сюжет, наполненный чужим воображеньем,
Становится правдив, как документ!..
Итак, начнем! Но мы начнем с конца...»*

Действие сиквела начинается с траурной процессии умерших влюбленных. Герцог Вероны решает прекратить вражду и насильно установить мир между двумя семьями, породнив их. Одна сторона должна предоставить жениха, другая – невесту.

А вот современный российский драматург Олег Шишкин говорит, что не ставит перед собой задачу рассмешить публику и о том, что восьмая заключительная часть «Анны Карениной» Толстого начинается словами: «Прошло почти два месяца». Т.е. мы не встречаем прямого толстовского указания на то, что Анна Каренина умерла. Все остальные предложения могут толковаться. Это и дало основание для рождения драмы «Анна Каренина-2».

От:	Khosh Katya
Дата:	23 ноября 2006 г. 18:57
Кому:	Evgeny Vasiljev
Тема:	Есть ли связь?

Хорошо, как я понимаю, сиквел – это продолжение чего-то уже логически законченного. Но тогда объясните мне, пожалуйста, связаны ли обе части между собой (то есть произведение и его сиквел)? Если можно, то с примером. Так лучше понимается))

От:	Evgeny Vasiljev
Дата:	23 ноября 2006 г. 19:47
Кому:	Khosh Katya
Тема:	Каренина жива

Начну сразу с примера все о той же «А. К. – 2».

Анна действительно не умерла, несмотря на ужасные раны, несовместимые с жизнью. «После случившегося, – рассказывает Каренину хирург, – мы ампутировали у нее ногу и руку. К тому же травма головы была столь серьезной, что она потеряла глаз. Но зато она жива». Каренин плачет, хирург утешает его: «Помилуйте, всего не сохранишь. А потом жизнь – это постоянные потери. Кто-то теряет зуб, кто-то палец, а кто-то и что-то большее. Но если это оставить – адская боль, гангрена и погост. Я каждый день этим занимаюсь. И при этом сохраняю аппетит».

А любовник Вронский в тот день видел тело Анны на столе в казарме железнодорожной станции. «Доктора нашли у него полную прострацию. – Рассказывает Каренин жене. – Но вскоре он все же выздоровел <...> и отправился на Балканы, в действующую армию. При переправе через Дунай попал под обстрел турецких пушек. Его

сильно контузило, и сегодня [он] представляет собой полностью парализованного человека.

В последней сцене драмы умирает и сама Анна. От поезда. Правда, теперь не реального, а т.с. виртуального. Анна с мужем отправляется в синематограф. Зрителям демонстрируют знаменитое «Прибытие поезда на вокзал» братьев Люмьер. Анна переживает все заново и умирает от разрыва сердца прямо в кинозале...

То есть, связь между сиквелом и оригиналом всегда есть, но зачастую она выступает просто в виде «зацепок», соединяющих звеньев и т.п. Какова мораль, что вы скажете?

От:	Khosh Katya
Дата:	23 ноября 2006 г. 20:08
Кому:	Evgeny Vasiljev
Тема:	Пьеса-римейк

Не то, чтобы мораль. Просто делаю некоторые выводы. Получается, что в сиквеле «Анна Каренина-2» иллюзия одерживает победу над реальностью, 20-ый век кошмарнее 19-го... Евгений Михайлович, а второй жанр вы назвали пьесой-римейком. У Киркорова бы на эту тему вопросов не возникло, а мне интересно о римейке узнать подробнее. Все ли здесь так просто?

От:	Evgeny Vasiljev
Дата:	23 ноября 2006 г. 20:29
Кому:	Khosh Katya
Тема:	Есть ли в Донецке римейки?

Римейк – (от англ.) исправленный, переделанный или восстановленный вариант художественного произведения. Римейк – явление наиболее универсальное в современном искусстве. Основное – опора на известный классический текст (ну, чаще всего, это переписывание исходного текста или перевод классического текста на язык современности). Автор постмодернистского римейка не похож на пародиста, ведь пародируют только то, что живо и свято. Но в постмодернистскую эпоху ничего не живо и, тем более, не свято. Примером пьесы-римейка могут служить: «Окончание Дон Жуана» Э.Радзинского, «Гамлет-версия» Б. Акунина, «На доньшке» В. Шприца – римейк пьесы «На дне» М. Горького и т.д.

В пьесе-римейке Радзинского Дон Жуан оказывается в современном мире, однако уже утратил силу победителя. Главного героя зовут просто «ДЖ» или «DJ» (ди-джей, так называет его слуга). Так, в монологе ДЖ рассказывает о намерении прикупить дачу в Барвихе. Так что с римейками, как вы и сказали, все достаточно просто. Наверное, в Донецке тоже есть что-то подобное?

От:	Khosh Katya
Дата:	24 ноября 2006 г. 15:08
Кому:	Evgeny Vasiljev
Тема:	Вопросы о пьесах-ремиксах

Конечно, у нас есть и римейки. «В джазе только девушки» А.Аркадина-Школьника, «12 ночь, или Как вам угодно» А.Бакирова (по одноименной пьесе Шекспира). А давайте поговорим о третьем жанре русской постмодернистской драматургии – пьесе-ремиксе. Так что же сейчас модно смешивать? И можно ли смешивать в одно произведение работы двух-трех авторов одновременно?

От:	Evgeny Vasiljev
Дата:	24 ноября 2006 г. 16:30
Кому:	Khosh Katya
Тема:	Что такое пьесы-ремиксы?

Как утверждает писательница Ирина Куликова, римейк и ремикс – два зеркально противоположных жанра. Римейк – осуществленные произведения из абсолютно новых авторов, а ремикс создает новое, автор переделывает уже однажды записанный сюжет. Т.е. текст пьесы может читаться в нескольких вариантах. К жанру пьес-ремиксов можно отнести ряд произведений, созданных по драматургии А. Чехова, потому что жанровое обозначение содержится уже в самом названии. Катя, приведу вам пример, вы их любите))) итак, специально для вас, пример: «Чайка» А.П. Чехова (remix).

В начале пьесы зачитывается: «В ходе работы использовались материалы журнала «Товары и услуги», Уголовный Кодекс РФ,

другие драматические произведения А.П. Чехова». На сцене зритель видит комнату. Стоит грубо сколоченный стол, к нему придвинут стул со спинкой. На столе – стеклянная банка с полевыми цветами, графин с водой и стакан, блюдо с пирожком. В углу комнаты – пустая вешалка. На лицевой стене висит портрет Чехова с мобильной нижней челюстью. Рядом висит ружье, направленное дулом к портрету. Там же – афиша «А.П. Чехов «Чайка» (Комедия)». Ближе к концу пьесы на стене висит плакат с изображением внутренностей чайки, и подпись «Чайка в разрезе». Что вы скажете по этому поводу? Вам нравится такая идея?

От:	Khosh Katya
Дата:	24 ноября 2006 г. 16:47
Кому:	Evgeny Vasiljev
Тема:	Не согласна с ремиксами

Евгений Михайлович, как раз хотела задать этот вопрос вам. В театр люди идут не только отдыхать, но и учиться. Театр, я считаю, – это большая работа человека над собой, как со стороны актера, так и со стороны зрителя. Режиссеры, постановщики, драматурги должны создавать комфортные условия для просмотра, чтобы люди получали наслаждение по обе стороны рамп. Я получаю удовольствие от спектакля лишь тогда, когда он заставляет меня задуматься, я не иду в театр за красивой «картинкой», я (даже!) не иду на игру актеров. Я прихожу в театр лишь за тем, чтобы получить еще одну возможность постичь новую истину, открыть для себя новые возможности, отыскать в глубине своей души какую-то значимую частичку и далее, пользоваться ею, не зарывая обратно глубоко в сердце. И не только трагедии способны менять внутренний мир, комедии помогают человеку расслабиться, наполняют энергией и дают посмотреть на мир с другой, яркой, положительной стороны. Чем меня удивит ремикс «Чайки»? Тем, что ружье направлено на великого писателя в постановке его же пьесы? Станный способ благодарности. Меня это впечатляет, но несколько не радует. Евгений Михайлович, какой вывод можно сделать из всей нашей беседы о жанровых новациях постмодернистской драмы?

От:	Evgeny Vasiljev
Дата:	24 ноября 2006 г. 18:50
Кому:	Khosh Katya
Тема:	Интересный вывод получается

Катя, я искренне рад, что вы так неравнодушны к актерам и зрителям, меня удивляет мощь и энергия ваших слов. Чувствуется ваше переживание и желание быть соучастником происходящего, помогать людям постигать истину. Думаю, что у вас это получается.

Вот какой я делаю вывод. В русской современной постмодернистской драматургии, как мы выяснили, активно используются новаторские жанровые формы пьесы-сиквела, пьесы-римейка и пьесы-ремикса. Эти жанровые новации свидетельствуют о качественно новом характере постмодернистской драмы и направлены не только на «заигрывание» с популярными формами, но и на плодотворную «игру-диалог» с классическими текстами литературы. В этом их шарм, но также и спорное ощущение их нравственности, эстетичности и полезности.

ПОСЛЕДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ: Студенты о конференции

А.Терехова:

Конференция начинается, наверное, не с первого пленарного заседания или первого доклада, а с того момента, когда минимум двое ученых прибывают на место действия, здороваются и начинают беседовать, не обязательно о науке...

Международная научная конференция, которая проходила на нашем факультете, не только в очередной раз воплотила в жизнь значение слова *conferential* (от *confero* – «собирать в одно место»), но и во многом усилила ощущение от такого собрания (собрания) – ведь был тому грандиозный повод: кафедре теории литературы исполнилось 40 лет! Торжественная атмосфера и ощущение праздника сохранялись на протяжении всех 3-х дней конференции.

С первого же выступления (доклад М.М. Гиршмана «Литературное произведение в свете философии и филологии диалога») был задан диалогический тон и диалогическая

направленность всего дальнейшего действия, которое поддерживал неугасаемый интерес к целостности художественного произведения, проявляющийся с каждым последующим докладом (Б.П. Иванюка, А.А. Юдина, Н.А. Петровой), доходя до такого проявления целостного анализа как стиховедческий взгляд на прозу в докладе Ю.Б. Орлицкого.

Единственной проблемой (наверное, не только у меня) была невозможность прослушать доклады, одновременно звучащие в разных секциях. Трудно сделать выбор, когда тебя волнуют и взаимосвязь онтологии-эстетики-поэтики, и теория стиля, и диалог... Но, тем не менее, главное впечатление все же сложилось, хотя его вряд ли можно выразить словами.

В первый день не оставили равнодушными секционные доклады А.В.Домашенко, Н.В.Сподарец, И.С.Ревакова. В последнем докладе меня заинтересовал характер соотношения игры и поэтической реальности.

Одно из самых ярких впечатлений вызвал доклад Дональда Уэслинга «Литературные эмоции: радости и горести вымышленных людей». В этом докладе новым мне показалось всё: и заявленная тема, и угол зрения на проблему, и необычный подход. Одной из мыслей доклада была следующая: познание и эмоция возникают одновременно, дополняя друг друга; познание изменяется эмоцией, а поиск эмоции = поиску рассказа о ней. Ставился вопрос: почему мы хотим переживать эти эмоции вторичного порядка? И затрагивалась проблема: как зафиксировать эмоцию? Ответ: образы являются носителями эмоциональной силы...

Этот доклад, по-моему, не оставил никого равнодушным и лично мне показал, насколько мы «другие» по отношению к иной литературоведческой традиции. Например, в понимании отношений автора и героя. И сразу в одном смысловом и литературоведческом поле оказались не только приверженцы Донецкой филологической школы, но даже Д.С. Урусов с его деконструкцией основной идеи ДФШ и Омори Масако, доклад которой был прочитан в духе специфически японского повествования.

Не менее увлекательной частью конференции была «теоретическая» и «практическая» экскурсия по Донецку, которую проводил Вяч. Верховский. На некоторое время мне показалось, что я тоже гость и нахожусь в этом городе впервые.

В финале конференции меня особенно порадовала традиция составлять эпиграммы. В этот момент, наверное, у каждого было хорошее настроение.

Жаль только, что все так быстро закончилось. Но я успела ощутить: конференция – это маленькая жизнь, которая по своему сюжету намного больше отведенной ей протяженности во времени.

А.Сербина:

Как часто мы употребляем понятие «граница»! Граница между добром и злом, любовью и ненавистью, искренностью и злым умыслом. Мы привыкли, что граница – это черта, разделяющая все величины на два кардинально противоположных полюса. Но благодаря докладу Владимира Викторовича Федорова «Граница как эстетическое понятие» я поняла, что граница может проходить и внутри, казалось бы, целостного объекта, раскрывая в нем новые грани.

Думаю, Владимир Викторович убедил слушателей, что онтологическая мнимость Онегина по отношению к автору-творцу присутствует в пушкинском произведении и является характерной чертой эпохи.

Слушая доклад, осознаешь, что Пушкин – единственный субъект бытия относительно Онегина и других героев. Творящий – это воображающий, а творимый – воображаемый. Между ними граница – понятие переходное. Ситуация перехода в романе – «внутри самого себя».

Федоров выдвигает теорию, что поэт – это высшая форма существования автора, субъект языкового бытия. Здесь возникает ситуация перехода словесной формы в языковую, а языковой – в телесную. В этом смысле граница – субъект фабульного бытия.

Следовательно, *бытие* – понятие словесное по типу и превращенное по способу создания. Это часть «вечного» конфликта между субъектом жизненного, животного существования и архитектурным целым в любом художественном произведении.

Владимир Викторович уточняет, что способность персонажа преодолеть свою превращенность возможна. Для этого Пушкин как автор должен повысить статус героя как онтологически созданного.

Аналогия: фабульный персонаж и есть субъект жизненного (животного) существования. Докладчик приводит пример из другого

произведения Пушкина («Моцарт и Сальери»), где Моцарт – человек, но его жизненные способности возносят его на уровень сверхфабульного бытия. Он одновременно трагический герой и фабульный персонаж. Здесь граница становится ощутимей в разрыве.

Отсюда возникает разное понимание эстетической величины: драматический герой существенно отличается от фабульного персонажа. Субъект жизненного существования должен быть равен самому себе во всех проявлениях эстетического бытия.

Слово – это внетелесная, внежизненная величина. Владимир Викторович акцентирует внимание на том, что внутри художественного произведения существуют горизонтальное и вертикальное измерения. Но «граница» связывается только с одним из них.

На вопрос: «Обладает ли целостность романа границей?» – докладчик ответил так: когда поэт преодолевает свою превращенность и перестает быть поэтом, термин «целостность» перестает быть адекватным. Слово – событие номинации. Это действие, а призыв к действию – творение. До слова «ничего нет».

Владимир Викторович ссылается на Бахтина и его принцип «всюду существующих границ». Но есть самая важная, та, что разделяет читателя и автора. Она проходит по Онегину как личности, отделяя фабульного персонажа от действительности. Можно обнаружить черту, которая разделяет при помощи «пограничного зренья».

Доклад Владимира Викторовича Федорова произвел на меня большое впечатление. В нем глубинный анализ эстетических проблем вышел за рамки только романа в стихах «Евгений Онегин» и раскрыл суть других пушкинских работ...

М. Шахбазян:

Самый поразительный, искрометный доклад, на мой взгляд, прозвучал на втором пленарном заседании. Это научная работа профессора из США Дональда Уэслинга, посвященная проблеме выражения эмоции в тексте и через текст. Автор считает, что познание и эмоция возникают и одновременно дополняют друг друга. Познание изменяется эмоцией, а поиск эмоций – поиском рассказа о них. Очень интересно было наблюдать, как вступают во взаимосвязь два взгляда: «наше» понимание некоторых литературных терминов и «другое», зарубежное. Например, при

обсуждении доклада возник вопрос: «Различны ли эмоции автора и героя?» На это докладчик ответил: «Эмоции героя – это эмоции автора, а текст понимается как семья»...

Отмечу, что были доклады не только порадовавшие меня, но и огорчившие. В частности, возмутил меня доклад Урусикова Дмитрия Сергеевича (г. Елец). Сама формулировка темы показалась мне достаточно жесткой: «Деконструкция целостности: Донецкая филологическая школа в контексте гуманитарного знания второй половины XX века». А его агрессивная манера чтения настраивала слушателей против его так называемой «идеи»...

На подведении итогов конференции читались остроумные эпиграммы, которые сочинялись участниками конференции друг о друге. Это было очень занятно. А самое главное – гармония, нарушенная докладом Д.С. Урусикова, в конце концов снова была обретена.

Итог конференции можно было бы выразить девизом:

Долой деконструкцию!

Да здравствует целостность!

А.Маслов:

После этой конференции можно с уверенностью утверждать: Донецкая филологическая школа – есть. И главная, на мой взгляд, особенность этой школы – единство в многообразии. Идеи, разрабатываемые представителями донецкой филологии – В.В.Федоровым, А.В.Домашенко, М.М.Гиршманом, А.А.Кораблевым и др., разнообразны и нередко противоречивы. Поэтому Донецкую школу можно представить не как одну книгу, а как несколько книг в разных переплетах, с разными шрифтами, с разноцветными обложками, но, тем не менее, стоящих в одном книжном шкафу.

И можно с уверенностью и интересом ожидать «новые книги». Самое главное – будущее, и оно уже есть: оно было представлена выступлениями И. Ревякова, Н. Дубовой, Н. Ройтберг...

О.Миннуллин:

Конференция произвела на меня сильное впечатление... Но, к сожалению, я пришел к мысли, что наука делается не на конференциях, а в маленьких кабинетах, точнее, в головах

отдельных мыслящих людей. В смысле систематизации разобщенных знаний современной науки – конференция важнейший элемент, но в смысле непосредственного научного творчества конференция как форма работы не слишком продуктивна. Здесь нет органики взаимопонимания. Правда, иногда есть. Но не часто.

В каком еще смысле работа конференции продуктивна. Все-таки у нас в Донецке складывается определенный почерк мысли. Насколько сильно различаются круг научных интересов и способ мысли В.В. Федорова и А.В. Домашенко, но на фоне Д.С. Урусикова и Н.Т. Рымаря и других «не наших» – эти разные филологи в чем-то неуловимо сближаются, становятся похожими. А на фоне Дональда Уэслинга вообще вся русскоязычная филология становится на одно лицо. Так вот, очень полезно бывает увидеть, что мир бывает разным, что все может мыслиться совсем по-другому, в других категориях, в других взаимосвязях, не в такой, как у нас, логике. Это как мозговая встряска, как стереть пыль со стекла, сквозь которое смотришь на мир...

Сказать по правде, мы несколько устали от диалектики, от вариаций на Гегеля. Лично я очень устал. Я вижу следы диалектического мышления и у Федорова, и у Кораблева. Пусть это не столь явно, но парадигмы точно эти, гегелевские. К позитивному знанию без «или – или» (вариация «и – и», да я думаю, это тоже вариация на «или – или») стремится А.В. Домашенко. Но его позитивное знание и категорическое суждение оказываются во многом субъективными. В докладе на конференции «О мышлении, руководимом инстинктами: Тютчев» одним из промежуточных выводов был такой: «поэзия Ф. Тютчева *лучше* поэзии Е. Баратынского». Я это как-то тяжело воспринимаю. Но не это важно. Важно, что Александр Владимирович ищет путь к утвердительному знанию, к верному позитивному знанию. И для меня это актуально. Так вот, на конференции были попытки представления такого знания.

Наибольшее впечатление на меня произвел доклад Виктора Ароновича Малахова (да и харизматичная личность исследователя тоже). Это были не размышления по поводу Бахтина и Левинаса, как могло показаться кому-то. В размышлениях ученого я почувствовал человеческий «стержень», какую-то верную основу

того, что он говорил. А идея «дара», которая, конечно, много кем рассматривалась и в разных культурах... Так вот, я почувствовал, что это была *его* идея и за ней стоял конкретный человек, который, если хотите, «переживал» эту мысль. И в какой-то момент мысль показалась мне несомненной и очевидной – верным позитивным знанием. Хотя при этом я ясно отдавал себе отчет, что система мыслей, концепция, которую предлагает Малахов, уязвима в 1000 местах и есть масса вопросов и могущих заявить о себе противоречий. Но, я повторяюсь, была какая-то верная непрерывная линия, человеческая линия в этих рассуждениях. И, мне кажется, миру необходимы *такие* знания.

К сожалению, мне не удалось побывать на всех секциях. На тех, где я побывал, было интересно. На одной из них был человек по фамилии Калюжный. Он математик или физик и большой оригинал: проанализировал статью «Внутренний мир...» Лихачева как художественное произведение и доказал, что статья не выдерживает художественных мерок. Еще была японка, которая говорила об апокалипсисе и об Антихристе. Потом была экскурсия, которую вел сатирик В. Верховский.

Вообще, конференция была яркой. Правда, не было «единства действия»...

И.Волосюк:

ДОНЕЦКАЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКАЯ ШКОЛА И Я

Если отДФШ отнять меня – ничего не изменится, если от меня отнятьДФШ – ничего не останется.

Только шесть лет дышать воздухом донецкой школы из ее 40-летней истории – почти ничего.

Вопреки моей «книжности», за именами донецкой школы для меня стоят живые люди, дистанция между «учеными» и «студентами» у нас никогда не соблюдалась, и у многих студентов есть домашние или даже мобильные телефоны людей, признанных мировой наукой.

Донецкая школа – ПОДЛИННО НАРОДНОЕ явление. Иначе – мы видели закулисье, для нас декорация имеет другую сторону, мы были на сцене, когда актеры уже исполнили свои роли.

Кафедра есть и сейчас, но она лишена некоего онтологического статуса, она как погоны отдельно от генерала, мундир на тремпеле.

В то же время ДФШ мне не кажется монолитом, в ней сосуществуют взаимоисключающие ветви. Как все народы являются носителями идеи Бога (в нашем случае – филологии), но ведь не все народы обладают истинным знанием о Нем.

Залог мирного сосуществования донецких филологов – игнорирование категории истинности, есть то, что нас объединяет, и общего у нас больше, чем отличного.

Когда-то я жил в одной комнате с человеком, исповедующим ненависть ко всему русскому. Пока мы не касались болезненных вопросов – мы были друзьями. Но нам не хватило мудрости остаться друзьями, стена противоречий выросла между нами.

Преподавателям ДФШ хватило мудрости быть «единицами», не растворяющимися друг в друге. Уверен, что даже если бы появился филолог-экстремист, ультраформалист или ультрапостмодернист, брошенное яблоко раздора не привело бы к раздору.

Во времена разделений, когда русское культурное пространство пытались разять и тем самым умертвить, ДФШ сохранила связь с российскими и белорусскими коллегами. Может быть, именно эти тоненькие ниточки не дали нашим странам разделиться?

Донецк может и должен стать новым центром русской науки, компромиссным центром – тогда ни Минску, ни Москве или Петербургу не будет обидно. В мировой геополитической практике есть примеры того, как удачно найденный геополитический центр останавливал всякую центробежность.

Мысль не новая. Но, мне кажется, достойная своего осуществления.

ПОСЛЕДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ:

Строки из писем

Г.А. Киричок (Нежин):

Все было восхитительно и прекрасно. Конференция была весьма насыщенной и динамичной, очень плодотворной, как мне

кажется. Личные научные контакты – вещь прекрасная (и они тоже удались в полной мере).

О.В.Сахарова (Киев):

Встреча на конференции остается как чудесное воспоминание. Было удивительно интересно, содержательно, тепло, весело.

И.В.Жук (Гродно, Беларусь):

Я очень тепло и очень трогательно вспоминаю все сбывшееся в Донецке. А что не сбылось – то, как там у поэта, обещает встречу впереди. Я очень надеюсь, что в Донецке сложилось нечто только начальное. Что действительное, большое, творческое наше сожителство, творческий и человеческий диалог только-только начинаются.

Масако Омори (Япония):

На конференции мне очень понравились бурные и горячие дискуссии, которые не часто встречаются на других конференциях, и стихотворения, которые сочиняли коллеги. Доклады были интересные, хотя не все доклады были понятны из-за моего недостаточного знания русского языка. Во всяком случае, ваша конференция дала мне толчок к дальнейшему исследованию. Я уезжаю в Японию, но если когда-нибудь будет конференция у вас в Донецке, то я хочу прилететь из Японии и участвовать в ней с удовольствием!

В.Н.Калужный (Харьков):

С первых же минут работы конференции я был поражен царящей на ней атмосферой. На ней главенствует культ науки. Доброжелательность и толерантность никак не мешают принципиальности и даже известной дерзости. Обычно больше одного вопроса не задашь; у вас же это практически не ограничивается...

Очень важно, что секции обращены к теории (поэтике); обычно же они ориентируются на персоналии или периоды. Не удивительно, что к вам тянутся все теоретики Украины.

Когда я только собирался ехать, меня (а, как выяснилось, не только меня) смущал момент, а будут ли действительно

происходить слушания в воскресенье. Ведь опыт других конференций свидетельствует, что в воскресенье осуществляется, в лучшем случае, разъезд. На казаринской конференции в сентябре (в Саках) то, что было запланировано на воскресенье, было перенесено на субботу; остался один банкет (я уехал до его начала). У Вас, как выяснилось, принято трудиться! В частности, я был поражен, когда во вторую половину дня в субботу секционная аудитория была переполнена. Обычно все стараются поскорее закончить заседание и забыть.

Я восхищаюсь вашими студентами и аспирантами. Они практически на равных «сражаются» со старшими товарищами. Посмотрев их работы в сборниках и побеседовав непосредственно, я убедился, что круг их интересов и используемых методов весьма широк, а уровень куда выше среднего.

Несомненно, Донецк выступает неким центром притяжения для интеллектуальной элиты, обладает особым магнетизмом. Мне даже кажется, что происходящее в Донецке выходит за рамки школы. Можно, наверное, говорить и о Донецком филологическом круге, понимая под этим более широкое образование. Например, я, не вписываясь в школу, вполне могу входить в круг.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Веслінг Дональд – професор англійської літератури Каліфорнійського університету (США)

Гіршман М.М. – доктор філологічних наук, професор Донецького національного університету

Жук І.В. – доктор філологічних наук, професор Гродненського державного університету ім. Янки Купали

Іванюк Б.П. – доктор філологічних наук, професор Єлецького державного університету ім. І.О.Буніна

Корабльов О.О. – доктор філологічних наук, професор Донецького національного університету

Малахов В.А. – доктор філософських наук, професор Інституту філософії ім. Г.С.Сковороди НАН України

Орлицький Ю.Б. – доктор філологічних наук, професор Російського державного гуманітарного університету

Петрова Н.О. – доктор філологічних наук, професор Пермського державного педагогічного університету

Римар М.Т. – доктор філологічних наук, професор Самарського державного університету

Урусіков Д.С. – аспірант Єлецького державного університету ім. І.О.Буніна

Федоров В.В. – доктор філологічних наук, професор Донецького національного університету

Юдин О.А. – кандидат філологічних наук, доцент Національного педагогічного університету ім. М.П.Драгоманова

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Гиришман М.М. – доктор филологических наук, профессор Донецкого национального университета

Жук И.В. – доктор филологических наук, профессор Гродненского государственного университета им. Я.Купалы

Иванюк Б.П. – доктор филологических наук, профессор Елецкого государственного университета

Кораблев А.А. – доктор филологических наук, профессор Донецкого национального университета

Малахов В.А. – доктор философских наук, профессор Института философии им. Г.С.Сковороды НАН Украины

Орлицкий Ю.Б. – доктор филологических наук, профессор Российского государственного гуманитарного университета

Петрова Н.А. – доктор филологических наук, профессор Пермского государственного педагогического университета.

Рымарь Н.Т. – доктор филологических наук, профессор Самарского государственного университета

Урусигов Д.С. – аспирант Елецкого государственного университета

Уэслинг Дональд – профессор английской литературы Калифорнийского университета (США)

Федоров В.В. – доктор филологических наук, профессор Донецкого национального университета

Юдин А.А. – кандидат филологических наук, доцент Национального педагогического университета им. М.П.Драгоманова

ЗМІСТ

Гіршман М.М. Літературний твір у світлі філософії і філології діалогу.....	6
Іванюк Б.П. Про «подвійне буття» цілісності художнього твору.....	14
Юдін О.А. Метафізичні та культурні передумови поняття про цілісність літературного твору.....	23
Петрова Н.О. «Заблудился я в небо, что делать?» – «двойчатки» О.Мандельштама як тип художньої цілісності.....	32
Орицький Ю.Б. Віршознавчий погляд на прозу: варіанти моделювання віршового рядка у прозовому тексті	42
Жук І.В. Про акцентну двохдольність колона.....	51
Федоров В.В. Про межу як естетичне поняття	59
Римар М.Т. Слово як межа архітектонічної форми	65
Малахов В.А. Феномен краси sub specie postontologiae	80
Веслінг Дональд. Літературні емоції: радощі та прикrostі вигаданих людей	91
Корабльов О.О. Донецька філологічна ідея	102
Урусіков Д.С. Деконструкція цілісності: Донецька філологічна школа у контексті гуманітарного знання другої половини ХХ ст.	112
<i>Дискусія «Є така школа». Композиція О.О. Корабльова</i>	<i>116</i>
Відомості про авторів	249

СОДЕРЖАНИЕ

Гиршман М.М. Литературное произведение в свете философии и филологии диалога	6
Иванюк Б.П. О «двойном бытии» целостности художественного произведения	14
Юдин А.А. Метафизические и культурные предпосылки понятия о целостности литературного произведения.....	23
Петрова Н.А. «Заблудился я в небе, что делать?» – «двойчатки» О.Мандельштама как тип художественной целостности.....	32
Орлицкий Ю.Б. Стиховедческий взгляд на прозу: варианты моделирования стихотворной строки в прозаическом тексте.....	42
Жук И.В. Об акцентной двудольности колона.....	51
Федоров В.В. Граница как эстетическое понятие	59
Рымарь Н.Т. Слово как граница архитектурной формы	65
Малахов В.А. Феномен красоты <i>sub specie postontologiae</i>	80
Уэслинг Дональд. Литературные эмоции: радости и горести вымышленных людей	91
Кораблев А.А. Донецкая филологическая идея	102
Урусиков Д.С. Деконструкция целостности: Донецкая филологическая школа в контексте гуманитарного знания второй половины XX века.....	112
<i>Дискуссия «Есть такая школа». Композиция А.А.Кораблева</i>	<i>116</i>
Сведения об авторах.....	250

УДК 82.0

Донецька філологічна школа: підсумки і перспективи.
Літературознавчий збірник. – Вип.28. – Донецьк: ДонНУ, 2006. – 253 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.

Мироненко 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 29.12.2006 р. Формат 60х90/16. Папір типографський.
Офсетний друк. Умовн. друк. арк. 15,8. Тираж 300 прим. Замовлення №1425

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
Свідомство про держреєстрацію:
серія ДК №1854 від 24.06.2004 р.