SBORNÍK PRACÍ FILOZOFICKÉ FAKULTY BRNĚNSKÉ UNIVERZITY
STUDIA MINORA FACULTATIS PHILOSOPHICAE UNIVERSITATIS BRUNENSIS
D 44, 1997

МИРОСЛАВ МИКУЛАШЕК

СИНЕРГИЯ ГЕНОЛОГИИ, ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ, ГЕРМЕНЕВТИКИ И МОДЕРНЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫХ СИСТЕМ

„Историческая поэтика" как исследовательская балка концепции историко–сравнительной школы конца XIX в., связанной с личностью крупного литературоведа А. Веселовского, является и в конце XX в. живым понятием, исследовательским литературоведческим трендом.[1] Именно из недр историко–сравнительной школы и прокладываемой ею „исторической поэтики", конститутивные компоненты которой формулировал А. Веселовский на рубеже XIX–XX в.(*Из введения в историческую поэтику*, 1894, *Поэтика сюжетов*, 1897–1906, *Три главы из исторической поэтики*, 1899), эманировала — в продолжении открытий и находок эстопсихологической, эволюционной, мифологической и интуитивистской школы *генология* (термин П. ван Тигема) как научная дисциплина, которая поставила в центр исследования „литературные генеры" во всех их обликах и связях. Генология заметным образом откристаллизовывалась в 20–х гг. XX в. внутри русской формальной школы (В. Шкловский, Р. Якобсон, Б. Эйхенбаум и др.) и продолжающего ее импульсы Пражского литературного кружка в качестве эстетического структурализма (Я. Мукаржовский, Ф. Водичка и др.); но она развивалась и в параллельно совершающихся открытиях англо–американского „ньюкритицизма" (Т. С. Элиот, А. А. Ричардс, Д. К. Рэнсом, Р. П. Уоррен и др.) и в исследованиях немецкой литературоведческой школы Г. Мюллера, „морфологическая поэтика"[2] которого — в 30–х гг. определенная модификация „историчес кой поэтики" А. Веселовского, воодушевленная Гете — была позднее унаследована в штудиях Э. Штайгера (*Grundbegriffe der Poetik*, 1946), В. Кайзера (*Das sprachliche Kunstwerk*, 1948), В. Мушга (*Tragische Literaturgeschichte*, 1948, 1957).

---

1 См. *Историческая поэтика*. Итоги и перспективы изучения. Москва 1986.
2 Müller, G.: *Morphologische Poetik*. Gesammelte Aufsätze. Darmstadt 1974.

В течение известной нам истории несколько раз изменяется и „стиль познания“[3], в том числе и интерпретационных систем литературоведения, ибо „постоянство духовных форм есть иллюзия“. В изменениях интерпретационных школ и систем спорят в течение прошедших двух веков по существу две концепции. Во взаимной корреляции и перманентной осцилляции эволюционировали и откристаллизовывались ориентация „грамматическая“ („методологический филологизм“, теоретическое *знание*) и ориентация духовная, „науки о духе“. Если в основу первой внес уже в XVIII в. свой вклад немецкий протестантский философ и богослов И. А. Эрнести (*Школа истолкователя Нового завета*, 1761), предлагавший истолковывать *Священное писание* только в смысле „грамматическом“ (в понятие грамматики входили тогда стилистика и риторика), вторая концепция связана с герменевтикой (учение об искусстве „понимания“ писанного или произносимого слова, теория „эмпатии“, „разумения“ и интерпретации текста), учением немецкого филолога–классика Ф. Д. Шлейермахера (1768–1834) и его последователя, немецкого философа и историка культуры В. Дильтея (1833–1911), основоположника „философии жизни“ и духовно–исторического направления в литературоведении (*Построение исторического мира в науках о духе*, 1910). Кстати, уже в течение XVIII в. подготавливал почву для теории искусства своим систематическим концептом наук о духе итальянский философ Дж. Вико (1668–1744) в сочинении *Prinzipi di scienza nuova d'intorno alla commune natura delle nazioni* (1725–1744). Различением „поэтической метафизики“, открывающей происхождение поэзии и мифического мышления включительно и „поэтической логики“, расследующей „генезис поэтических тропусов и притч“, учение Дж. Вико создавало плодотворный базис для решения вопросов происхождения языка, литературы и наук вообще[4]. В. Дильтей, унаследовавший мыслительные импульсы Дж. Вико, Й. Г. Гаманна и др., акцентировал, как противник позитивистской фактографии с ее нарушением цельности сознания механическим описательством, энумерацией явлений духовной жизни, познание духовных функций языка, „начал духовного мира“, анализ „внутреннего пространства души“, „космоса духовных явлений“ (*Введение в науки о духе*, 1892), явившегося „завуалированным свидетельством“ божественной жизни, как считал Й. Г. Гаманн; Дильтей прокладывал т. обр. дорогу герменевтике с ее главным инструментом и ракурсом — интуитивным „пониманием“, „психологией понимающей“ (verstehende Psychologie), т. е. умением видеть за событиями движение ищущего человеческого духа. Данный аспект Дильтей формулировал уже в трактате *Сила поэтического воображения* (1887), где отмечал близкородственность поэтики и герменевтики („Близкородственна поэтике также герменевтика...“). Поэтику, „науку о началах и законах, на основе которых строится поэзия“, он видит как герменевтический путь,

---

3 Цит. по Шпенглер, О.: *Закат Европы*. Новосибирск 1993, 116.

4 См. Cassirer, E.: *Filozofie symbolických forem.I.* Praha 1996, 98–99.

способный привести интерпретатора к „внутреннему объяснению определенного духовно—исторического целого". Самой „душой" поэтического произведения для него явилось непосредственное „переживание, обращающееся к нам из своего средоточия через посредство красок и линий, пластических форм или аккордов"[5]. Духовный подход к пониманию сердцевины поэзии, представляющей для Дильтея „излучение переживания в яркости образа", заставил философа–герменевтика выступить с призывом выйти в области исследований поэтики „за пределы языковедческих приемов и методов", т. е. „методов грамматики"[6].

Попытку сделать историю литературы чисто филологической дисциплиной предпринял в немецком литературоведении филолог, глава немецкой школы литературоведов — позитивистов В. Шерер (1841–1886), унаследовавший научную программу И. Тэна, Г. Бокля и др. Прокладываемый им тип исследования (*Poetik*, 1888) нашел выражение в многочисленных стилистических и метрических изысканиях, проявившихся у его последователей в погоне за внешними аналогиями и параллельями, в произвольном выборе сравниваемых явлений, выискивании реминисценций в текстах, регистрации фактов заимствования мотивов и т. д. Их филологическая техника, resp. их „методический филологизм" оказался в литературоведении, как отметил Р. Унгер, несмотря на все частичные успехи в корне „несостоятельным"[7].

Связь между философией и историей литературы (т. е. историософский подход) все же не оборвалась на рубеже XIX и XX вв. Если В. Дильтею казалось, что современная ему поэтика „не в состоянии выстроить в устойчивые ряды те изменения, которым подвержен определенный поэтический тип или мотив" (*Сила поэтического воображения*[8]), то данный ракурс исследования осуществил А. Веселовский в облике „исторической поэтики". Обращение А. Веселовского к „исторической поэтике" было вызвано стремлением „извлечь сущность поэзии из ее истории"[9], применить принципы историзма к поэтическим формам (отсюда его интерес к вопросам, почему драма оказалась преобладающей поэтической формой в период XVI–XVII вв., почему новелла–роман зарождалась в конце XIV в., чтобы стала доминантным литературным явлением в течение XIX в. и т. д.[10]). „Историческая поэтика" Веселовского сама по себе не была

---

5 Цит. по Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Москва 1987, 138, 140, 142.

6 Там же, 139.

7 См. Unger, R.: *Philosophische Probleme in der neueren Literaturwissenschaft*, 1908. In: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Москва 1987, 146.

8 См. *Сила поэтического воображения. Начала поэтики.* In: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Москва 1987, 139.

9 Веселовский, А.: *Историческая поэтика.* Ленинград 1940, 54.

10 Veselovskij, A.: *Historická poetika.* Bratislava 1992, 19.

дескриптивной историей сюжетности[11], обзором судеб мотивов и миграции сюжетов, а поэтикой „индуктивной", изучающей генезис и метаморфоз эйдоса, не теряющей одновременно интерес к истории человеческого сознания, к истории идей, менталитету литературы, к семантике артефакта и самого литературного процесса.

Новый фазис в интерпретации теории и истории литературы, постигающей имманенцию формы, ее конститутивные компоненты, был связан прежде всего с открытиями русской формальной школы, прокладывающей изучение „литературности", концепцию искусства как остраняющего „приема", организующего комплекс формативных конституантов в ткани артефакта а затем в исследованиях Пражского литературного кружка. Концепция системного анализа „типов эволюции структур", в котором интегрировалась бы синхрония с диахронией (феномен системы и эволюции, отношения стабильного и изменяющегося внутри содержательной формы) для вскрытия имманентных законов литературного процесса и сама „грамматика поэзии", реализованная в розысках Р. Якобсона (см. статью *Поэзия грамматики и грамматика поэзии*, 1964[12]), создавали простор для нового типа и ракурса филологических и генологических исследований.

В познание внутреннего строения нарративных структур отдельных литературных видов и жанров, в особенности романа, сказки, мифа и др., внесла свой вклад в течение второй половины XX в.структуралистически и в особенности семиотически ориентированная генология в облике нарратологии, что документируют работы В. Проппа *Исторические корни волшебной сказки* (1946), К. Леви–Стросса *Структура мифа* (1955), А. Прието *Морфология романа* (1975), Е. М. Мелетинского *Поэтика мифа* (1976) и *Палеоазиатский мифологический эпос* (1979) и др. Позитивная телеологическая интенция структуральной эстетики к системности, однако, обернулась некоторым интерпретационным редукционизмом[13], заключающимся в разрушении предмета познания логической и математизирующей конструкцией (как отмечал М. Элиаде), о чем свидетельствует подход К. Леви–Стросса, его определение мифа как „структуры трансформации", „машины для уничтожения времени", сведение синтагматики к роли „логических операций" и др. Интерпретационный редукционизм структуральной, точнее семиотической эстетики заметен при предпочитании изучения реляций[14] структурных конфигураций, сег-

---

11 Там же, 226.

12 Якобсон, Р.: *Поэзия грамматики и грамматика поэзии.* In: Семиотика. Москва 1983, 462–482.

13 *„Systém může na jedné straně fungovat jen tím způsobem, že redukuje složitost,"* пишет J.–F. Lyotard (*O postmodernismu*. Praha 1993, 171).

14 А. Шопенгауэр, однако, еще в XIX в. отмечал, что „to, co vědy ve věcech zkoumají, jsou v podstatě jen relace, vztahy časové, prostorové, příčiny přirozených změn, srovnání tvarů, motivy případů, zkrátka jenom relace". Schopenhauer, A.: *Die Welt als Wille und Vorstellung, § 33,* цит. по Černý, V.: цит. произв., 11). Этот исследовательский подход остался

ментов нарративной синтагматики, превращающейся в понимании произведения в системную нарративную комбинаторику[15] (ars combinatoria) и игру понятиями.

Структурализм, так же как и семиотика — мышление аналитическое, логическое, имеющее характер „линеарный", как отмечал когда-то В. Черны, „идет от факта к факту"[16] и как наука преимущественно экзактная большей частью регистрирует, классифицирует, включает явление
в абстрагированные схемы. Определение А. Прето романа как „сюжетно организованной длительности" (*Морфология* романа[17]) представляет экзактную формуляцию, тем не менее она является лишь дескрипцией, констатацией эвидентной временной черты данной жанровой формы и не приносит познание. Структуральная семиотика ставит своей целью постижение „всех проявлений нарративности" (К. Бремон[18]); поэтому она уделяет внимание типологии сюжетных форм, созданию словаря „универсальной нарративности". Целью „*Объяснительного словаря семиотики*", теории языка А. Ж. Греймаса и Ж. Курте было создание семиотической аксиоматики, которая станет для теории „банком формальных определений"[19] и будет применима к каждому корпусу текстов в качестве „универсальной грамматики нарративности"[20]. Самый точный каталог „поэтических схем" (как о нем мечтал еще перед семиотиками и А. Веселовский), словарь дефиниций, регистр литературных структур вряд ли может быть целью и смыслом процесса интерпретации явлений духовной жизни; энумерация наличия фактов и сплетения мотивов, регистрация множественности литературных сюжетов или „объяснительный" обзор литературоведческих терминов — дело настоятельно необходимое, но все же образует лишь базис для исследования, представляя собой вспомогательную научную дисциплину.

Интерпретация словесного артефакта может остановиться у классификации и таксономии литературных структур в духе семиотической аксиоматики, теряет, однако, свою внутреннюю силу, превратившись в процессе анализа в сумму эмпирических компонентов. „Человек узнает о себе одни детали, находит описания свойств, отношений, структур,—

даже в наше время почти без изменений.

15 „Lidská společenství stejně jako jednotliví lidé nikdy nevytvářejí něco absolutně nového, ale pouze vytvářejí jisté kombinace z ideálního komplexu možností, který je možno vyčíslit," написал в 1943 г. основоположник копенгагенской лингвистической школы V. Brøndal (*Essais de linguistique générale.* Copenhague 1943, 96).

16 Černý, V.: *Ideové kořeny současného umění.* Praha 1929, 89.

17 Прето, А.: *Морфология романа.* In: Семиотика. Москва 1983, 326.

18 Бремон, Ц.: *Структурное исследование нарративных текстов.* In: Семиотика, цит. произв., 435.

19 Там же, 537.

20 Е. Френцел редуцировала в этом смысле поэтику на сравнительную сюжетологию в своем словаре сюжетов мировой литературы (*Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon Dichtungsgeschichte Längsschnitte.* Stuttgart 1970).

пишет христианский философ Р. Гуардини в трактате *Конец нового века*, — никогда, однако, самого себя"[21]. Т. е. и интерпретация стоит перед необходимостью преодолеть „тиранию рассудка" и выйти на путь „уразумения" человека самому себе в хаосе мира, к „нахождению самого себя" через „фильтр самопознания"[22].

И генология, как интерпретация вообще, не может избежать вопроса, будет ли она заниматься лишь конструированием, таксономией интеллектуальных, методологических, эстетических систем и принципов, или искать „ключи" к душе создателя произведения и через нее и к „душе эпохи", в которой оно родилось, явившись ее рефлексом[23]. Уже давно созрело время для интеграции и в литературоведении, оказавшемся под давлением лингвистики, „грамматической поэтики" и ее разновидностей („генеративной поэтики" и др.), „неелементарного мышления", передающего мыслительные результаты теории познания (с ее „логическими спекуляциями", абстрагированными схемами, „игрой мозга") и „мышления элементарного", которое — по А. Швейцеру — исходит из основных вопросов отношения человека к миру, вопросов о смысле жизни и сущности добра[24]. Т. е. даже компаративная генология с ее индуктивной „исторической поэтикой", изучающей „генетическую экзистенцию" и изменение форм во времени (resp. „генетические мутации", ибо эволюция осуществляется мутациями), не может длительно проходить мимо духовной рефлексии герменевтически ориентированной экзегезы, которая существовала с древнейших времен и возрождалась в учении Шлейермахера, Дильтея, позднее (в русской среде) — Шпета, и в новое время — Гадамера, Бетти, Рикера и др.

Если само произведение искусства — форма „самопознания духа" (Гегель), то и сама генологически ориентированная интерпретация представляет духовный акт, „geistige Unternehmung" (K. Kerényi); ибо и она ведь не может не брать во внимание все плоскости бытия артефакта и его создателя, т. е. не только жанр произведения, его „философию" и структуральные компоненты формы, но и индивидуальность, жизненную ситуацию, биографию и внутренний мир писателя, „душу" произведения и эпохи[25]. Художественное произведение, несомненно, сложно структурированный *текст*:[26] для герменевтика это одновременно, однако, „лекарство для памяти" (Сократес в *Фаидру* Платона), прежде всего „молчащий текст", который „прячет свой смысл"[27]; Г. Фигал пишет, что „интерпретирование живет.... из молчания текстов". Впрочем, М. Фуко

---

21 Guardini, R.: *Konec novověku*. Praha 1992, 78, 64.
22 Цит. по Ауэрбах, Е.: *Мимесис*. Москва 1976, 304.
23 См. Шпенглер, О.: *Закат Европы*, цит. произв., 82–83.
24 Schweitzer, A.: *Z mého života a díla*. Praha 1974, 197.
25 Шпенглер, О.: *Закат Европы*, цит. произв., 83.
26 Ю. Тынянов отметил еще в 1924 г, что „námitky vzbuzuje beztvarý termín text" (Tyňanov, J.: *Literární fakt*. Praha 1987, 447).
27 Figal, G.: *Hermeneutická svoboda*. Praha 1994, 52.

назвал художественное произведение „сон в бодрствовании“[28], ибо оно и есть онирической эманацией имагинации (не случайно для Ш. Бодлера поэт — „скиталец по снам“ (*Voix*). Художественное произведение, действительно, — *дискурс* с читателем (в концепции структуральной эстетики воспринимается шире, как „ритуал, фильм, рисованные комиксы и т. д.) — герменевтик воспринимает дискурс как „диалог аргументаций“, создающий барьер против теории стабильной системы, ибо „отрицает консенсус о правилах, определяющих каждую игру и „ходы“, которые в ней совершаются“; дискурс, т. обр. в данном понимании представляет „множество метааргументаций“[29] и „пониманий“, способствующих познанию смысла произведения. Вряд ли можно подвергать сомнению то, что художественное произведение в своем итоге и *интертекст*: Ю. Кристева пишет, что это место пересечения разных текстовых плоскостей, как и диалог разных видов писания и предостерегает от восприятия его как места рассмотрения чужих цитат[30]; гораздо раньше уже А. Бергсон отмечал, что поэтическое воображение не складывает „своих героев из кусков, одолженных с левой и правой стороны, как будто шьет костюм арлекина. Ничего живого не может возникнуть из этого“[31] (Бергсон, А.: *Смех*). Герменевтически ориентированный исследователь видит и понимает художественное произведение, „создание человеческого духа“, прежде всего как интерпретацию мира и живой, пульсирующий *духовный организм*, излучающий все проступающую религиозность („Всякая живая духовность религиозна“, Шпенглер, О.[32]).

Произведение, как телеологически направленный, эйдетически „интенциональный“ (Р. Ингарден) артефакт, имеет как свое имманентное „энергетическое поле“ (уже для Аристотеля эйдос не был чем–то неподвижным, а энергией, надвременной энтелехией с возможностью эмоционально осуществляемого образа[33]) со своей динамикой, имманентным напряжением, так и свой „melos“, свою музыкальную модуляцию, несущую познание: по мнению Г. Хессе, „любой переход от мажора к минору в какой–нибудь сонате, каждое изменение мифа или культуры, каждая классическая художественная формуляция в медитативной форме — не что иное как непосредственный путь в тайну мира“[34]. Так же как и музыкальная партитура и партитура литературного произведения имеет свое ритмическое биение, связанное с синкретизмом поэзии (сочетание ритмических, орхестических движений с музыкой и элементами слова[35]), свою агогику с пассажами ларго, ленто, аллегро..и ададжио (= „зеркала

---

28 Foucault, M.: *Sen a obraznost*. Liberec 1995.
29 Lyotard, J.–F.: *O postmodernismu*. Praha 1993, 175, 176.
30 Цит. по Вопросы литературы 2, 1993, 39.
31 Bergson, H.: *Le rire*, 170, цит. по Černý, V.: цит. произв.,14.
32 Шпенглер, О.: *Закат Европы*, цит. произв., 545.
33 Aristoteles: *O duši*. Praha 1994, 214.
34 Hesse, H.: *Gra szklanych paciorków*. Poznań 1992, 86.
35 См. Veselovskij, A.: *Historická poetika*, cit. d., 82.

души", как назвал их Р. Роллан) и контрапункт, который не только „пробуждает внутреннее зрение", но и выполняет гомеостатическую функцию. В данной связи хочется отметить, что Р. Якобсон уподобил „грамматику эпической поэзии" „структуре больших музыкальных форм с их повторяющимися лейтмотивами"[36] и т. д., тем не менее в своем превосходном лингвистическом анализе стихотворения *А. П. Керн* А. С. Пушкина он оставил в стороне интерпретацию пленительной музыкальной орхестрации пушкинских стихов, т. е. их художественной субстанции. Одной „филологической техники", „грамматики поэзии" оказалось здесь недостаточно, ибо данная эмоционально–эстетическая область нуждается в специфическом подходе, который обратит внимание на то, что „музыка стихов" является „одинаковой абстракцией, выдестиллированной из стихотворения, как и ее смысл", ибо она льется „таким же образом из структуры метафор и образов, как и из звука" (Т. С. Элиот[37]).

Структуральная эстетика видит структуру как „нарративную конструкцию", „саморегулирующую целостность" комплекса отношений и само произведение как „точку пересечения нескольких слоев структурных" (A. Prieto[38]); данная констатация структурно–семиотической чеканки эвидентных черт ткани или тектоники литературного произведения лишена аспектов духовного размера. Новые инструментации, тональности, конструктивные и гармонизационные открытия являются „внутренним жестом"[39] интуиции, духовного состояния создателя произведения. По Веселовскому, которого семиотики окрестили лишь „классификатором фольклорных мотивов и сюжетов"[40], „поэтические формулы" не представляют эмоционально нейтральные структуры, а какие–то чуткие места, „нервные узлы", прикосновение которых „в нас вызывает целый ряд образов, в одном больше, в другом меньше"[41], в зависимости от нашей эмоциональной восприимчивости и способности размножать и объединять образом вызванные, генерированные ассоциации. Однородной герменевтической эмпатией отличался и Ф. М. Достоевский; в *Подростке* он писал о том, что „у великих художников в их поэмах бывают иногда такие *больные* сцены, которые всю жизнь потом с болью припоминаются, — например, последний монолог Отелло у Шекспира, Евгений у ног Татьяны, или встреча беглого каторжника с ребенком, с девочкой, в холодную ночь, у колодца, в „Misérables" Виктора Гюго; это пронзает сердце, и потом навеки остается рана"[42]. Данную „открытую рану" вряд ли можно фиксировать леви–строссовским математическим уравнением. Ибо она вписывает в лабиринт сенсуальностей и сенсибильностей след

---

36 Якобсон, Р.: *Работы по поэтике*. Москва 1987, 84.
37 Eliot, T. S.: *O básnictví a básnících*. Praha 1991, 46, 49.
38 Прито, А.: *Морфология романа*. In: Семиотика, цит. произв., 394.
39 Hesse, H.: *Gra szklanych paciorków*, цит. произв., 64.
40 Семиотика, цит. произв., 621.
41 Veselovskij, A.: *Historická poetika*, цит. произв., 216.
42 Цит. по Достоевский, Ф. М.: *Подросток*. Москва 1988, 391.

„инициационного события", содержащего „непереносную тайну" и дающего возможность внимательному читателю и духовно ориентированному исследователю войти в „какой–то неведомый мир" (J.–F. Lyotard[43]), в „таинственную связь нашего бытия с чудесами универсума" (Madame de Staël). Инициационная ценность артефакта способна опрокинуть, преодолеть концепцию, трактующую художественную прозу как „нарративную игру"[44].

Духовная, герменевтическая ориентация видит и „поэтическое слово" не только как комплекс морфем, мифем и т. д., расчленяющих сюжетные синтагмы[45], а как тропусом, т. е. в особенности метафорой остраненное „магическое слово", явившееся буквально бодлеровским „колдовским заклинанием" и представляющее — в отличие от рационального „слова–понятия", так же как и зрение или слух, „мост к душе" читателя (О. Шпенглер[46]) и самой исторической эпохи. „Стихотворение — суггестивное воззвание к душе, чтобы она тихо раззвучала свои молчащие глубины", — писал с поэтической впечатлительностью В. Черны[47]. Сам художественный стиль в таком понимании — это не дело нейтрального выбора, дифференциации языковых средств, а как сама „душа вещей" (В. Розанов[48]) — „ключ" к эпохе, к постижению ее физиономии. Э. Ауэрбах считал, что „стиль романа...может раскрыть смысл мирового порядка"[49]; свидетельствует об этом, кстати, „sermo humilis" (покорный стиль) или „диатриба" как форма журналистики — в определенных условиях — „мужской интеллектуальной проституции". По мнению О. Шпенглера, „стиль", содержащий „идею существования", представляет, следовательно, „судьбу, атмосферу духовности"[50]. Художественное произведение, как духовный организм, эманирующий из глубины чувственной фантазии, нередко мучительных переживаний своего создателя, становится его „судьбой": „Несу в тексте и текстом свою вину", — признавал Б. Грабал; „Дело — моя месть", — писал А. В. Сухово—Кобылин о второй пьесе своей известной трилогии. „Произведение, задачей которого было вызвать бессмертие, — размышляет М. Фуко, — получило теперь право убивать своего автора, стать его убийцей. Посмотрите на Флобера, Пруста, Кафку"[51].

Кажется, что именно „роковая", кармическая, катарсисная и инициационная субстанция артефакта является свидетельством того, что он не представляет собой „логически—спекулятивное" создание, „лудическую

---

43 Lyotard, J.–F.: *O postmodernismu*, цит. произв., 79.
44 См. Drozda, M.: *Narativní masky krásné prózy*. Praha 1990,17.
45 Lévi–Strauss, C. In: Семиотика, цит. произв., 433.
46 Шпенглер, О.: *Закат Европы*, цит. произв., 300.
47 Černý, V.: *Tvorba a osobnost*. Praha, II., 536.
48 Розанов, В.: *Мысли о литературе*. Москва 1989, 434.
49 Ауэрбах, Е.: *Мимесис*. Москва 1976, 360.
50 Шпенглер, О.: *Закат Европы*, цит. произв., 301.
51 Foucault, M.: *Diskurs, autor, genealogie*. Praha 1993, 83.

абстракцию", этически опорожненный знак и „систему реляций", а духовную целостность, духовный организм, в котором „поэтически бытует человек" „на этой земле" („doch dichterisch wohnet der Mensch" „auf dieser Erde" (M. Heidegger[52]) и который служит „расшифровке" жизненных значений и „тайны Вселенной". Именно выше отмеченная катарсисная, инициационная, кармическая субстанция артефакта оправдывает концепцию философа М. Хайдеггера, который видит художественное произведение как эмоционально настроенный, „самоиспытывающийся и прислушивающийся ответ" („Weg des prüfend hörenden Entsprechends") на „голос бытия", как „открывание" — и „ценой блуждания" — „бытия"[53].

Именно данные интерпретационные ракурсы и плоскости, философски осмысливающие творческий процесс как составную часть космического сознания, не может миновать компаративная генология, resp. сравнительная морфологическая поэтика, т. е. и ее сердцевина — историческая поэтика. Именно историческая поэтика как духовная экзегеза и анамнез (J.—F. Lyotard) морфогенезиса жанра произведения является, так же как и герменевтика, „открыванием тропов" (Шлейермахер), скрытых значений „молчащих текстов". Ее интерпретационной стратегией не может быть одно лишь описание синтагматики сюжетных ходов, структурных компонентов произведения, а раскрытие его „внутренней формы", вскрытие — путем контемпляции — его нарративного и жанрового генотипа и „семантического жеста", что требует нередко буквально „внутреннего осязания" художественной формы, интуитивного проникновения за фасад произведения, за сферу сказанного (H. G. Gadamer), к скрытому миру причин. Жанр, жанровая форма — это по существу жанровый habitus, обертка произведения, наружный облик литературного организма, точнее, „маска произведения" (О. Шпенглер[54]), которая нередко вводит в обман, ибо писатель, так же как и актер владеет искусством „лицедейства"[55]. Впрочем, А. Бергсон уже в самом начале XX в. постулировал изучение „внутренней жизни вещей, просвечивающей под их формами и цветами"[56]; т. обр. он акцентировал на самом деле познание той столь нелегко узнаваемой „внутренней формы" художественного произведения, явившейся нередко так же как и тропус вообще, большой „загадкой", и сам акт интерпретации, следовательно, становится великолепным „приключением духа" (К. Кереньи).

Как в самом искусстве происходит процесс синкретизма, срастания мира форм, так и в искусстве интерпретации совершается синергия, взаимо-

---

52 Heidegger, M.: *Básnicky bydlí člověk.* Praha 1993, 83.

53 Там же, 41.

54 Шпенглер, О.: *Закат Европы*, цит, произв., 301.

55 „Не слушайте нашего смеха, слушайте ту боль, которая за нами. Не верьте никому из нас, верьте тому, что за нами" (Блок, А.: *Собрание сочинений*, т. V. Москва–Ленинград 1963, 349).

56 Bergson, H.: *Le rire, § 33,* cit. podle Černý, V.: *Ideové kořeny současného umění.* Praha 1929, 11.

проникновение разнообразных подходов и аспектов: мышления „неэлементарного“ и „элементарного“, структурной эстетики и семиотики, деконструктивизма и т. д., т. е. „доктрины глаза“ и герменевтической, духовной экзегезы, „доктрины сердца“, что связано с возобновлением утерянной связи между теорией и историей литературы и философией и „понимающей психологией“. Познание литературного произведения, очевидно, приобретет в будущем характер „великого искусства контрапункта“ (О. Шпенглер), тем не менее возникшее методологическое континуум станет мостом к интерпретационным системам начала приближающегося нового тысячелетия.

SYNERGIE GENOLOGIE, HISTORICKÉ POETIKY, HERMENEUTIKY A MODERNÍCH INTERPRETAČNÍCH SYSTÉMŮ

Podle autora stati „historická poetika“ jako badatelský nosník historicko-srovnávací školy konce 19. století i genologie vůbec nepřestala být literárněvědným trendem i v závěru 20. století. Současně je však zdůrazněno, že ani komparativní genologie s její induktivní „historickou poetikou“ poskytující anamnézu (J. — F. Lyotard) morfogeneze žánru díla a představující „odkrývání tropů“ (Schleiermacher) nemůže zůstat stranou duchovědné reflexe, hermeneuticky orientované exegeze, která zde existovala od nejstarších časů a obrozovala se v učení Schleiermachera, Diltheye, později Špeta, Kerényiho, V. Černého, v nové době pak Bettiho, Gadamera, Ricoeura aj. Stejně jako v umění probíhá proces synkréze, srůstání světa forem, tak i v umění interpretace dochází k prolínání, synergii rozmanitých přístupů a aspektů: myšlení „neelementárního“ a „elementárního“, strukturální estetiky a sémiotiky, dekonstruktivismu atd., tj. doktríny „oka“, a hermeneutické, duchovědné exegeze, doktríny „srdce“, což souvisí s obnovou poztráceného spojení mezi teorií a historií literatury a filozofií i „chápající psychologií“. Poznávání tektoniky literárního díla bude mít zřejmě i v budoucnu charakter „velkého umění kontrapunktu“ (O. Spengler), nicméně vzniklé metodologické kontinuum bude mostem k „otevřenému systému“ interpretace příštího tisíciletí.