

Mikulášek, Miroslav

**Генологически-герменевтическая рефлексия, методологическая
основа искусства современного литературоведения**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. X, Řada
literárněvědné slavistiky. 2003, vol. 52, iss. X6, pp. [5]-16*

ISBN 80-210-3086-0

ISSN 1212-1509

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/103331>

Access Date: 06. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University
provides access to digitized documents strictly for personal use, unless
otherwise specified.

ČLÁNKY

МИРОСЛАВ МИКУЛАШЕК

ГЕНОЛОГИЧЕСКИ-ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ, МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ ОСНОВА ИСКУССТВА СОВРЕМЕННОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Герменевтика, прокладываемая в последних двух веках в области теологии и философии открытиями м. пр. Шлейермахера, Новалиса и Дильтея, создавала своей интерпретационной стратегией базис и для изучения литературных видов и жанров. Она подготавливала своей методологией научную почву не только для психологического биографизма, но и для историко-сравнительной школы, теоремы которой в виде компаративно воспринятой «исторической поэтики» формулировал на рубеже XIX и XX вв. русский литературовед А. А. Веселовский (*Из введения в историческую поэтику*. 1894, *Поэтика сюжетов*, 1897–1906, *Три главы из исторической поэтики*, 1898).¹ Именно из ее недр эманировала – в продолжении открытий и находок эстопсихологической, эволюционной, мифологической и интуитивистской школ – *генология* (термин П. ван Тигема) как научная дисциплина, поставившая в центр исследования литературного процесса «литературные генеры» во всех их подобиях и связях. Она заметным образом откристаллизовалась в 20–х гг. XX в. внутри русской формальной школы (В. Шкловский, Р. Якобсон, Б. Эйхенбаум и др.) и внутри Пражского лингвистического кружка, продолжавшего ее творческие импульсы в виде эстетического структурализма (J. Mukařovský, F. Vodička и др.); но одновременно она развивалась и в почти параллельно совершающихся открытиях англо-американского «нюкритицизма» (T. S. Eliot, I. A. Richards, J. C. Ransom, R. P. Warren и др.), также в исследованиях немецкой литера-

¹ См. *Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения*. Наука, Москва 1986ю.

туроведческой школы Г. Мюллера,² «морфологическая поэтика» которого (инспирированная Гете) – в 30–х гг. определенная аналогия или же модификация «исторической поэтики» А. Веселовского – была впоследствии объективно унаследована и развита в студиях О. Фрейденберг (*Поэтика сюжета и жанра*, 1936), Э. Штайгера (Steiger, E.: *Grundbegriffe der Poetik*, 1946), В. Кайзера (Kayser, W.: *Das sprachliche Kunstwerk*, 1948), В. Мусха (Muschg, W.: *Tragische Literaturgeschichte*, 1948, 1957).

Компаративная генология оказалась впоследствии в науке о литературе исследовательской доминантой. В особенности труды М. Бахтина, С. Скварцинской, Г. Маркевича, Н. Берковского, К. Крейчи, В. Проппа, К. Леви-Стросса, А. Прието, Е. Мелетинского и ряда иных европейских ученых внесли важный вклад в создание методологии как генологии, так и интерпретационных систем XX в.

В изменениях интерпретационных школ и систем сталкивались в течение прошедших двух веков по существу две основные концепции. Если в формирование ориентации «грамматической» («методологический филологизм») внес вклад уже в XVIII в. 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, *духоведческая* («наука о духе»), была 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. К стати, дорогу концепции, которая впоследствии стала ядром «исторической поэтики», прокладывал уже в первой половине XVIII в. итальянский искусствовед Дж. Вико (1668–1744). В сочинении *Prinzipi di scienza nuova d'intorno alla commune natura della nazioni* (1725–1744) различием «поэтической метафизики» (открывающей происхождение поэзии и мифического мышления включительно) и «поэтической логики», исследующей «генезис поэтических тропусов и притч», он подготавливал почву для раскрытия вопросов происхождения языка и круга проблем, которые в XX в. по существу изучала «генология». В. Дильтей, унаследовавший мыслительные импульсы Дж. Вико, Ф. Д. Шлейермахера, Й. Г. Гаманна и др., акцентировал, как противник позитивистской фактографии с ее нарушением цельности сознания механическим описанием и эnumerацией явлений духовной жизни, познание «начал духовного мира», анализ «внутреннего пространства души», космоса «духовных явлений» (*Введение в науки о духе*, 1892); он прокладывал, т. обр., дорогу герменевтике с ее интуитивным «пониманием», «психологией понимающей» («*verstehende Psychologie*»), т. е. умением видеть за со-

² Müller, G.: *Morphologische Poetik*. Gesammelte Aufsätze. Darmstadt 1974.

бытиями движение ищущего человеческого духа. Данный аспект Дильтей формулировал уже в трактате *Dichterische Einbildungskraft. Bausteine für eine Poetik* (1887), где он отмечал близкородственность поэтики и герменевтики. Поэтику он видел как герменевтический путь, способный привести интерпретатора к «внутреннему объяснению определенного духовно-исторического целого». Подкладкой, «душой» поэтического произведения для него всегда была «энергия переживания», непосредственное «жизненное переживание, обращающееся к нам из своего средоточия через посредство красок или линий, пластических форм или аккордов». ³ Духовный подход к пониманию сердцевины поэзии, представляющей «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». ⁴

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*⁵), то данный ракурс исследования осуществил А. Веселовский (1838–1906) в виде «исторической поэтики». Его путь к ней был вызван стремлением «извлечь сущность поэзии из ее истории», ⁶ применить принципы историзма к поэтическим формам, исследовать генетические связи форм (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 стать доминантным явлением в течение XIX в. и т. д.). «Историческая поэтика» сама по себе не явилась для ученого дескриптивной историей сюжетности, лишь обзорением судеб мотивов и миграции сюжетов, а поэтикой «индуктивной», изучающей генезис и метаморфоз эйдоса, не теряющей одновременно интереса к истории человеческого сознания, к истории идей, менталитету литературы, к семантике артефакта и литературного процесса. Это был исследовательский ракурс широкого диапазона и значения, акцентирующий преемственность сверхиндивидуального человеческого сознания, идею «континуума памяти», респ. «родственности с традицией», как ее гораздо позднее формулировал Н.-Г. Гадамер. Ибо исторический аспект как «знание о началах» пути человечества, «учет того, что было», «строит мост между покинутым и потерянным миром предков и до сих пор непонятным миром будущих поколений». Безусловно, нельзя, забывать о том, что «культура» вопреки всем ее извилинам и хиатусам, имеющимся на ее пути, представляет «континуум, а не прогресс, оторванный от корней». ⁷

Процесс развития словесности на рубеже XIX и XX в. и сумма подходов, откристаллизовавшихся в области наук о литературе на основе позитивизма,

³ Цит. по *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.* Москва 1987, 138, 140, 142.

⁴ Там же, 139.

⁵ Там же.

⁶ Веселовский, А.: *Историческая поэтика.* Ленинград 1940, 54.

⁷ Цит. по чешскому изд. Jung, C. G.: *Duše moderního člověka.* Atlantis, Brno 1994, 80.

сигнализировал необходимость определенной ревизии, переоценки или внутреннего преобразования применяемых научных инструментов: постепенно происходил процесс иновации научного инвентаря, сдвиг в восприятии и рассмотрении литературного развития, который приобрел характер преформации имеющихся приемов, применяемых в изучении предметных, семантических и морфологических слоев провидения словесного искусства.

«Смысл прямой, дословный» (соматический), отождествляемый в свое время со смыслом «грамматическим» (И. А. Эрнести), был, по-видимому, – несмотря на определенные, до сих пор недооцененные открытия в области теории знака XVIII в. (J. H. Lambert, 1728–1771⁸) – наименее изучаемой сферой четырехслойной концепции смысла *Святого писания*,⁹ формулированной Отцами церкви. Следовательно, вполне закономерно «смысл прямой, дословный» оказался в конце XIX и в течение XX в. в центре внимания филологов-лингвистов, в особенности тех, кто новой классификационной интерпретацией мира знаков (Ch. S. Peirce) и зондами нарративных моделей литературы открывали пути исследования на поле современной филологии. Новый фазис в интерпретации теории и истории литературы, постигающей имманенцию формы, ее конститутивных компонентов, был связан прежде всего с открытиями русской формальной школы (форсирующей в 20–е гг. изучение «литературности», концепцию искусства как «techné», как острающего «приема», организующего комплекс формативных конституантов в ткани артефакта) а затем и исследованиях Пражского лингвистического кружка.¹⁰ Концепция системного анализа «типов эволюции структур», в котором интегрировалась бы синхрония с диахронией (феномен системы и эволюции, отношения стабильного и изменяющегося

⁸ U. Eco в книге *Мысль и смысл* пишет, что до сих пор никто еще достаточно недооценил произведение немецкого ученого J. H. Lambert'a *Semiotik oder (die) Lehre von der Bezeichnung der Gedanken und Dinge* (1764) и что никто даже не обратил внимание на то, что одна из глав работы Б. Болзано *Wissenschaftslehre* (1837) несет название „*Semiotik*“ (цит. по изд. книги Eco, U.: *Mysl a smysl. Semiotický pohled na svět*. Praha 2000, 10).

⁹ У новокантовцев и даже у феноменологов «первого часа», по мнению Х.-Г. Гадамера, проблеме речи не уделялось «вообще никакое внимание», лишь во втором поколении «междумир речи» стал темой (цит. по чеш. переводу Gadamer, H.-G.: *Text a interpretace*. In: *Reflexe* 21/2000, 12–13).

¹⁰ По мнению Р. Каливоды, „...obě vývojové fáze moderní obecné estetiky, tj. ruský formalismus a český strukturalismus, nejsou vysvětlitelné a pochopitelné, pokud není viděna jejich genetická souvislost s těmito dvěma předními větvemi evropské avantgardy“ (Kalivoda, R.: *Cesta estetického myšlení Jana Mukařovského*. In: *Bulletin ruského jazyka a literatury*. XXXII. OIKOYMENH, Praha 1993, 167). Об обоих научных течениях «модерной эстетики» XX в. появился в последних двух десятилетиях ряд статей и книг (V. Erlich, A. Hansen-Löve, P. Steiner, R. Lachmann, H. Günther, K. Chvatík, O. Sus, M. Červenka, M. Jankovič aj.); хотя «генетическая связь» обоих течений не получила до сих пор адекватной глубокой документации, компаративный ракурс данных интерпретационных систем, реализованный П. В. Зимой в его книге *Literární estetika* (1995), приносит ряд интересных наблюдений и соображений об их исследовательском своеобразии и одновременно о континууме с европейским литературоведческим мышлением.

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* 1964¹¹), раскрывающих «поэтическую ткань поэтического текста», прокладывали новый тип и ракурс филологических и генологических исследований.

Экстраполяция категорий структуральной лингвистики (F. de Saussure) на нарративный артефакт дал возможность раскрыть тайну «игры со словами», «танца слов» (T. S. Eliot), «словесной магии», из которой эманурует каждый словесный артефакт, независимо от того, касается ли любого его поэтического или нарративного подобия. Именно в данной сфере заключается до сих пор инспиративный вклад якобсоновской «грамматики поэзии», хотя «записи разных этапов динамической синхронии» в анализе поэтического артефакта остались до известной степени протееальной проекцией «исторической поэтики» как русла процесса познания метаморфоза художественных явлений и современности и давно минувших веков.¹²

В познание архитектоники нарративных структур отдельных литературных видов и жанров, в особенности романа, сказки, мифа и др., во второй половине XX в. внесла вклад структуралистически и семиотически ориентированная генология в виде нарратологии, что документируют м. пр. 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 обернулась, однако, некоторым интерпретационным редуccionизмом, заключающимся в разрушении предмета познания логицизирующей и математизирующей конструкцией, о чем свидетельствует подход К. Леви-Стросса, определение им мифа как «структу-

¹¹ Якобсон, Р.: *Поэзия грамматики и грамматика поэзии*. В: *Семиотика*. Москва 1983, 462–482. Здесь имеется известная связь с «лингвистической теорией» (resp. «лингвистической эстетикой»), прокладываемой в России А. Потебней, унаследовавшим импульсы И. Г. Гердера (*Fragmente zur deutschen Literatur*, I. a II.), В. фон Гумбольдта и немецких романтиков, в особенности А. В. Шлегеля (*Vorlesungen über schöne Kunst und Literatur*, 1801 bis 1804), А. Ф. Бернгаарди (*Sprachlehre*, 1801–1803), как пишет об этом В. Жирмунский (см. чеш. изд. *Poetika a poezie*. Odeon, Praha 1980, 15).

¹² Может быть, само название «историческая поэтика» в сегодняшнем «мире понятий» не является термином самым современным (исследователи XX в. искали в разные десятилетия более точные термины – генетически-морфологическая поэтика, генеративная поэтика и др.); важнее, тем не менее, его внутренний смысл, экзегетический размер и тренд, включающий изучение ветвей общего родословного дерева артефакта, генетическое существование художественных явлений во времени, раскрытие их распространенного идейного и морфологического имманентного континуума. Во всяком случае, «генетически-морфологическая поэтика» как основа данной научной категории вмещает «идею диахронии, синхронии и идею организма» (см. Ricoeur, P.: *Život, pravda, symbol*. OIKOYMENH, Praha 1993, 206); в этом и состоит ее жизненность и в современном литературоведческом процессе.

«структуры трансформации», «машины для уничтожения времени», или сведение им синтагматики произведения к роли «логических операций»¹³ и др. Интерпретационный редукционизм структуральной, респ. семиотической эстетики заметен при форсировании изучения пряжи реляций структурных конфигураций, сегментов нарративной синтагматики, превращающейся в анализе произведения в системную, нарративную комбинаторику, «игру понятий», ндифферентную по существу к «правде», имеющейся в тексте. Впрочем, и Леви-Стросс констатировал, что то, что мы называем структурализмом в области лингвистики или антропологии и т. п., не что иное, как очень вялая и бедная имитация того, что все время делают т. наз. «эзактные науки».¹⁴

Структурализм, так же как и семиотика – мышление аналитическое, концептуальное, понятийное, логическое, имеющее характер «линейный», «идет от факта к факту», как когда-то отмечал В. Черны,¹⁵ и как наука преимущественно эзактная большей частью регистрирует, классифицирует, включает явления в понятийно определенвшиеся абстрагированные схемы и конструкции. Определение А. Прието романа как «сюжетно организованной длительности» (*Морфология романа*)¹⁶ представляет эзактную формуляцию, тем не менее она является лишь дескрипцией, констатацией эвидентной временной черты данной жанровой формы и не приносит более глубокое познание, ибо обходит трансцендентальную область духа, его иррациональные атрибуты и как наука о рациональных категориях и категориальных функциях заключает предмет познания в экспликативные понятийные схемы. Создание семиотической аксиоматики, которая станет для теории «банком формальных определений»¹⁷ и будет применима к каждому корпусу текстов в качестве «универсальной грамматики нарративности», составление каталога «поэтических схем», словаря дефиниций литературных структур – является делом настоятельно необходимым, но все же оказывающимся в итоге лишь позитивистским базисом для исследования, вспомогательной научной дисциплины.¹⁸ Подход, уст-

¹³ О. Spengler уже в 10-х гг. XX в. высказал взгляд, согласно которому «всякая система есть геометрический прием обращения с мыслями» и, следовательно, «каждую логическую операцию можно *нарисовать*»; абстрактные мыслители, по его мнению, не в состоянии были «удержаться от искушения «изобразить мыслительный процесс в виде чертежей и таблиц т. е. чисто *пространственно*» (Шпенглер, О.: *Закат Европы*. Наука, Новосибирск 1993, 192). Согласно J. G. Fichte, «геометрия» стимулирует «созерцание», «созерцающее сознание» (учитывая ее формальную разработанность и дедуктивность), не достигается ею «научного воспитания», духоведческой ориентации, возвышения человеческого духа и собственно даже стимуляции «внутреннего глаза фантазии» (цит. по *Výber z diela. Pravda, Bratislava 1981, 403–416*).

¹⁴ Цит. по изд. Lévi-Strauss, C.: *Rasa a dějiny*. Atlantis, Brno 1999, 16.

¹⁵ См. Černý, V.: *Ideové kořeny současného umění*, цит. произв., 89.

¹⁶ Прието, А.: *Морфология романа*. В: *Семиотика*. Москва 1983, 326.

¹⁷ См. Греймас, А. Ж., Курте, Ж.: *Семиотика*. Объяснительный словарь теории языка. В: *Семиотика*, цит. произв., 537.

¹⁸ Чешский философ И. Шафаржик в книге *Sedm listů Melinovi* ссылается на мысль П. Йордана, согласно которой «образование научных понятий и теорий» представляет

ремляющийся к познанию вещей такими, какими они являются на поверхности (а не в своей сущности) и старающийся их (в духе на логику ориентированной грамматики и риторики) «исчерпать понятием» (как отмечал Х.-Г. Гадамер), респ. «операциями с понятиями», несет с собой лишь инструментальное отношение к артефакту и чувство пустоты, опустошения мира, как сказал бы А. N. Whitehead. Припомним М. Хайдеггера, который видел задачу науки не в «нагромождении и упорядочивании знаний», а в «отмыкании (Erschliessung – М. М.) целого простора правды о природе и истории, в отмыкании, которое нужно всегда снова совершать».¹⁹ Данный взгляд, к которому подходил когда-то уже Ориген,²⁰ действителен до сих пор и в области науки об искусстве слова: ибо она не может избежать того, чтобы не изучать «вход» поэта «в неведомую правду бытия» и «отмыкание» им данной правды посредством образов, соответствующих «голосу бытия», чтобы не искать «ключа» к душе создателя произведения и через нее к «душе» эпохи, в которой оно родилось как ее духовный рефлекс. И в науке о литературе, оказавшейся в эпохе научных абстракций под давлением аналитической философии, лингвистики, «грамматической поэтики» и ее разновидностей («генеративной поэтики», описывающей применение знаков и др.), уже давно происходит процесс определенной осцилляции «неэлементарного мышления», передающего мыслительные результаты теории познания (с ее «логическими спекуляциями», абстрагированными схемами, «мозговой игрой») и герменевтики, науки о духе, т. е. «мышления элементарного», которое исходит из основных вопросов – «отношения человека к миру, смысла жизни и сущности добра» (A. Schweitzer).²¹

Компаративная генология с ее ориентацией на форму²² не осталась тем не менее лишь в плену дескрипции поверхностных слоев артефакта. Исследуя генетическое существование и метаморфоз структур (респ. «генетические мутации»), связь фенотипов и генотипов литературного организма, она направлялась к «открыванию мира произведения» (М. Heidegger), его внутренних слоев. Вступление во «внутренний мир» произведения требует, следовательно, и в компаративной генологии больше

«нами придуманную вспомогательную конструкцию, полезную для регистрации и упорядочения нашего чувственного опыта» (Šafařík, J.: *Sedm listů Melinovi*. Praha 1948, 156).

¹⁹ Цит. по изд. Heidegger, M.: *Co je metafyzika?* OIKOYMENH, Praha 1993, 63–65.

²⁰ „...Abychom je („skrytý poklad moudrosti a poznání“, „poklady v temnotě skryté“ – М. М.) našli, musí Bůh sám «rozrazit bronzová vrata», která je ukřívají, a «zlomit železné závory» na jejich dveřích“ (*De princ.* IV, 3, 11/ 382, 269–384, 281). „Text nám musí být odemčen, Bůh sám musí «rozrazit bronzová vrata»,“ – столь четко характеризует мысль христианского философа Оригена L. Karfíková (*Studie z patristiky a scholastiky*. OIKOYMENH, Praha 1997, 31–32).

²¹ См. чешское изд. Schweitzer, A.: *Z mého života a díla*. Praha 1974, 197.

²² «Сравнение всегда эстетичное, оно всегда липнет к форме», – констатировал в свое время граф P. Yorck von Wartenburg в письме В. Дильтею (см. изд. на чеш. языке Heidegger, M.: *Bytí a čas*. OIKOYMENH, Praha 1996, 432).

чем применение рационального аспекта, усматривающего в нем логико-геометрическое образование и регистрирующего путем «логических операций» реляции нарративных конфигураций и хронотопических компонентов артефакта. Оно требует ее включения в «рефлексию», нозматика которой идет к «слову» догматизма «чисто грамматической плоскости» и водворяет «вступление в душу слова».²³

Это инспирация, имевшая свое давнее место в искусстве герменевтической рефлексии. Аристотелевское искание «причины формы» (*aitia eide-tiké*²⁴) уже в начале ее эволюции стимулировало путь всматривания в глубину художественного организма. Герменевтика в трактовке Отцов церкви не была лишена смысла для сакрального размера человеческой экзистенции и универсальный аспект своей концепции видела в августиновской науке «*verbum interius*». «Универсальность» герменевтики, согласно Гадамеру, «заключается во внутренней речи, в том, что нельзя сказать все. Нельзя высказать все, что таится в душе, тот *logos endiathetos*... Данный опыт универсален: *actus signatus* никогда не совпадает с *actus exercitus*». J. Grondin добавляет, что «высказанная речь все отстает от того, что должно быть высказано, от внутреннего слова», и что «высказанное можно понимать только тогда, следит ли человек за внутренней речью, которая кроется за ним».²⁵

Данный мыслительный подход предвосхищал уже в 20–х гг. XX в. чешский литературовед O. Fischer. «Обыкновенный анализ учит нас видеть в поэтическом произведении только слова, – писал в статье *O nevyslovitelném*. – Наше честолюбие, однако, устремлено к проникновению за слова и под слова. За словами мы видим человека мыслящего, воспринимающего также зрением и слухом, борющегося и мечтающего, под словами мы чувствуем бурлить и вздыматься путаницу и подсознание [...] и мы мечтаем погрузить взор в хаос, из которого родилась звезда».²⁶ Стремление «пронинуть» в «единичное выражение поэтическое» приводит восприимчивого ученого к тому, чтобы шел вполне закономерно «от поверхности к ядру», проникал за фасад произведения, за сферу изъявленного, к скрытому «источнику форм, формирований, проявлений и действий, ис-

²³ Grondin, J.: *Úvod do hermeneutiky*. Praha 1997, 100. Данный подход отсутствовал в научном репертуаре даже видных структуральных семиотиков: для Р. Якобсона и в 70–х гг. XX в. «поэтика» представляла прежде всего «лингвистическое исследование поэтической функции вербальных сообщений в целом и поэзии в частности» (см. Якобсон, Р.: *Вопросы поэтики. Постскрипtum к одноименной книге*. В: *Работы по поэтике*. Прогресс, Москва 1987, 81).

²⁴ Podle Aristotela všechno se „mění jako něco, něčím a v něco. To, čím se něco mění, jest první hybný činitel, to, co se mění, jest látka, to, v co se mění, jest tvar“ (*Metafyzika*, XII, 1070a); všechno poznání pak čerpáme „z jakosti tvarové“ („poznáme všechno podle jeho tvaru“, *Metafyzika*, IV, 1010a). V „tvaru“ a v tom, „co je z něho složeno“ (VII, 1029a) a co „jest podstatou ve vyšší míře než látka“ (*Metafyzika*, VII, 1029a, viz Aristotelés: *Metafyzika*. Praha 1946) antický myslitel spatřoval aktivní princip, který vtiskuje předmětu jeho smysl.

²⁵ Grondin, J.: *Úvod do hermeneutiky*. Praha 1997, 9–10.

²⁶ Fischer, O.: *Duše a slovo*. Melantrich, Praha 1929, 24–25.

ходящих из природы вещей и раскрывающих данную природу» (Z. Neubauer).²⁷

Понятие «внутренней формы» и ее изложение сформулировал замечательной контемплиацией неоплатонский греческий мыслитель Плотин (205–270 н. э.): унаследовав традицию платонской идеи, или аристотелевской энтелехии, уже в 3 в. н. э. воспринималась им внутренняя форма, рождающаяся в душе создателя, как предположение формы внешней; Плотин рассуждал о том, что то, что «просвечивает» сквозь «внешнее проявление красоты», сквозь отношения, пропорции, т. е. сквозь «симметрию» – «душа». «Красота – внешние формы, но их источником является в н у т р е н н я я ф о р м а (τό endon eidos)» (*Enneady* I, 6, [*De pulchro*, 3]). Внешняя форма (симметрия, гармония) как производная красота образована, согласно Плотину, духовными элементами, красотой духовной, внутренней «духовной формой»,²⁸ которую имеет создатель в сознании (художник дает камню или слову «духовную форму», писал Плотин, и философ XX в., А. Н. Whitehead, в продолжении мысли своего давнего предшественника отмечает: «Гончар, а не кувшин ответственен за форму кувшина»²⁹).

Феномен «внутренней формы» добывает в своем представлении, абстрагированием из нарративной ткани интерпретатор (интерпретация становится т. обр. «откровением» его «единичной интуиции»), поэт не отдает себе отчет в этом: познание данного явления, по мнению Дильтея – крупнейший триумф герменевтики („...ein Dichter braucht sie nicht, ja wird nie ganz bewusst sein; der Ausleger hebt sie heraus und das ist vielleicht der höchste Triumph der Hermeneutik“³⁰). Именно «внутренняя форма» („τό endon eidos“ Плотина), духовная синтагма (синтагма = syndesmos = душа), «душа произведения» и генотип его жанрового организма, «просвечивающий» симметрией его нарративных секвенций, излучает трансцендентный, «духовный смысл» и ореол произведения («сияние формы вещей», Фома Аквинский). Изучение «внутренней жизни вещей, просвечивающей под их формами и цветами», постулировал – в продолжении дильтеевской концепции в начале XX в. – А. Бергсон³¹ (и до него французский эстетик и философ Ж. М. Гюйо³²). Т. обр., по существу акцентировалось им феноменологическое

27 Цит. по Neubauer, Z.: *Vzhled a vhled. K ontologickým předpokladům intuice*. In: *Intuice ve vědě a filozofii*. Filozofický ústav AV ČR, Praha 1993, 36.

28 Цит. по Tatkiewicz, J.: *Dějiny estetiky. Starověká estetika*. Tatran, Bratislava 1985, 299–301. „Krásu“ jako „prosvitování z vnitřku navenek“ vnímal ve stopách Plótina v 19. st. i francouzský estetik a filozof J.-M. Guyau (viz Guyau, J.-M.: *Umění s hlediska sociologického*, část první. Orbis, Praha 1925, 112).

29 Whitehead, A.: *Symbolismus, jeho význam a účín*. Panglos, Praha 1998, 13.

30 Dilthey, W.: *Zusätze aus den Handschriften*. In: Dilthey, W.: *Gesammelte Schriften*. Band V. *Die geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens*. Leipzig und Berlin 1924, 335.

31 Bergson, H.: *Le rire*, § 33, cit. podle Černý, V.: *Ideové kořeny současného umění*, cit. d., 11.

32 Chceme-li dobře porozumět uměleckému dílu, je třeba, abychom se tak hluboce nechali proniknout jeho vůdčí myšlenkou, že sestoupíme až k samé duši díla nebo mu duši propůjčíme... Mohl bychom to nazvat *vnitřním zřením* uměleckého díla, jehož jsou četná povrchní pozorova-

«зрение сущности», познание той столь нелегко распознаваемой «внутренней формы» (зачастую невысказанного „*verbum intimum*“) артефакта, укрытой за знаковым, «внешним видом» (*eisos*), образным «одеянием», которым предмет окутан (*W. Benjamin*), «маской», скрывающей его «духовный смысл» и сущность.

Так же как и физика вскрывала в начале XX в. скрытую внутреннюю структуру атома, заглядывало в то же самое время под поверхность явлений и искусство, что в связи с творческими исканиями модернизма рефлексировали и представители эмпирических наук. «Модерное искусство возникает одновременно с современной физикой, потому что исходит из тех же самых мыслей, — пишет *J. Bronowski*. — ...искусство начало искать под поверхностью опорный скелет, подобно как рентгеновские лучи скелет под кожей, крепкую внутреннюю структуру, создающую изнутри общую форму предмета или тела... В известном *Портрете Даниила Генри Канвейлера* Пикассо, открывающем дорогу кубизму, художник не занимается поверхностью и чертами лица, а более глубоко уложенными геометрическими формами. Как будто бы голову он разложил на отдельные геометрические элементы, а затем их опять сложил, создал, построил из недр к поверхности». ³³ Из «нотра к поверхности» создает архитектурно сложную форму и романист; «осязание внутренности» формы, открытие ее строительного и идейного ядра стало нелегкой, одновременно инспирирующей задачей и духовно ориентированной интерпретации; она не может остаться «мертвой анатомической операцией» или анализом лишь «поверхностных структур» «эргона», а как модус теургически родственной деятельности духа, познания «скрытого смысла» явлений должна перерасти в анамнез «глубинных структур» артефакта, продукта духовных состояний и имагинации их создателя.

«Внутренняя форма», эманулирующая из «внутреннего логоса», — не формально-логическая схема, а феномен глубинной тропики (аналогия „*deep structure*“ генеративной грамматики *A. Н. Хомского*³⁴) и «архитектуры смысла» произведения; это в глубине образной ткани в свернутом виде укрытое его зачаточное духовное ядро, мыслительно-нарративный корпус или генотип, образующий основу комплекса морфологических фенотипов, духовных значений жанрового организма: именно из «внутренней формы», «ядровой» конструкции как «фокуса значений», т. е. струящегося внутреннего строя мыслей (языковая «*energeia*» Гумбольдта), который органически и телеологически устроил и связал нарративные компоненты и дал им их трансформацией облик нарративно реализованного «тропуса», эманурует энергия соединяющей мысли = смысл созданного произведения. Ибо форма, возникшая в душе создателя как проекция его мысли, обра-

povrchní pozorovatelé neschopní...“ (*Guyau, J.-M.: Umění s hlediska sociologického, část první. Orbis, Praha 1925, 98*).

³³ Цит. по чешскому изд. *Bronowski, J.: Vzestup člověka. Odeon, Praha 1985, 322*.

³⁴ *Chomsky, N.: Aspects of the Theory of Syntax. Cambridge, Mass. 1965. См. Černý, J.: Dějiny lingvistiky. Votobia, Olomouc 1996, 218–234*.

зующая глубинную и поверхностную ткань артефакта, генерирует его смысл („...tvar, eidos, jest více než geometrický tvar určité hmoty, je tolik jako podstata, smysl věci“³⁵).

«Внутренней формой», «сердцевиной», генотипом жанрового организма, сообщающим «поверхностным структурам» произведения определенный духовно-нарративный «порядок» и управляющим его тектоническими элементами, может быть символика архаичной онтологической категории *инициации* (что имеется в трансцендентальном «романе-посвящения» М. Булгакова *Мастер и Маргарита*, астральном «романе-гностицистическом мифе» с жанровой фактурой «романа-каприччо»), связанной с гностицистической имажинативностью, эсхатологией и поисками на путях «магического реализма» XX в.; может им быть и нарративный архетип *герметичности*, базирующейся на соединении мифического *Seelewanderung* («путешествие человеческой души» лабиринтом второго космоса), символической автобиографии, «метаной» и катарсисного эффекта (что просвечивает как нарративным одеянием романа Б. Пастернака *Доктор Живаго*, обнаруживающим старинные нарративные традиции эллинского романа, атрибуты „*cruel romance*“ и «романа-*confession*», так и прозаическими артефактами Р. М. Рильке и Г. Хессе); им может быть и корпус «биографически» основанного «сотериологического сценария», образующего ядро поэтического цикла, рефлектирующего связь «профанного и сакрального» модуса бытия в экзистенциальной ситуации *homini-religiozi*, изображающего его движение (через связь – *amnésis* и *anamnésis*) к сфере сакрального и приносящего христианскую «весть» (*Стихотворения Юрия Живаго*, завершающие «закатный роман Б. Пастернака как его «эпитафию»); может быть им также и орфический *катарсис* как нарративный генотип произведений «апокалипсического реализма», терзающего совесть читателя («испытание совести») усиливающимся аффектом трагического характера («катарсисные романы» Ч. Айтматова *Буранный полустанок* и *Плаха*) и др.³⁶

Форма как эманация фантазии – не одномерный эйдос, а *полином*, друза образов-тропов, расчлененных, отрывочных, разветвляющихся в их потоке, вязанных силой ассоциативной имажинации и вариабельностью ритмов как формообразующим принципом; форма – креативное русло с меандрами, градацией, ретардацией, аддитивностью и конфронтацией мотивов, с контрапунктическим скрещиванием, монтажом, разветвлением и циклическим движением действительных линий и их сегментов, одновременно –

³⁵ Aristotelés: *Metafyzika*, cit. d., 441, Poznámky A. Kříže.

³⁶ См. Mikulášek, M.: „*Hermetický román*“ a jeho mytický genus v literaturách Východu a Západu. (*Doktor Živago B. Pasternaka a próza R. M. Rilka a H. Hesseho*). In: Česká slavistika 1989. České přednášky pro XII. MSS, Krakov 1998, zvl. č. čas. Slavia. Slovanský ústav AV ČR, Praha 1998, 213–219; Mikulášek, M. *Cyklotorná sňa eidosu XVII. časni románů B. Pasternaka „Doktor Živago – „Stichotvorenij Jurija Živago“*. In: Literární věda Litterarum Studia (Universitas Ostraviensis Acta Facultatis Philosophicae) 3, 169/1997, 35–42; Mikulášek, M.: *Myšlenkové a tvaroslovné enigma románu M. Bulgakova Mistr a Markétka*. In: SPFF BU (Brno), D 40, 1993, 69–81.

поток мыслей с их вращательным движением, распылением, фрагментарностью, стратификацией образов-тропов, контемплиативных и лирических дигрессий и «просветов» (*Lichtung*), связываемых морфологическими и идейными «аттракторами», интегрирующими «порядок» с раскрепощенной имагинацией и определяющими в итоге жанровый облик произведения (нередко с печатью гибридизации); ибо сама мысль, стоящая у зарождения артефакта, реет, кружится, извивается, т. е. генерирует форму, и создаваемая ею структура является структурой в движении, «струящейся» формой: форма расширяется и сжимается, образует цепь мысленных и действительных мотивов, фрагментов, оформляемых «изнутри» ткани артефакта эманулирующей жанровой конструктой; итак, форма – своеобразная аналогия того, что современная теория нелинейных явлений называет «фрактальной формой» (эмергентные структуры = аналогия «фракталов», лабиринта или сети разветвляющихся пространственных фигур и структур, устроенных на основе внутреннего подобия = ключ к нелинейной динамике³⁷).

Если произведение – выражение осцилляции «сердца и разума», дающей миру смысл, то и генологическая интерпретация его полинома рефлексией данной осцилляции, освоением «внутреннего зрения» явлений и проникновением к «сердцу вещей» становится духовно ориентированной экзегезой, которая развивалась с давних времен (м. пр. как «библейская герменевтика»³⁸), воскрешаясь и возрождаясь в учении Шлейермахера, Новалиса, Дильтея, позднее Эйкена, Флоренского, Шпета, в новое время – Гадамера, Бетти, Рикера и др. Она возвращается, т. обр., в первоначальное, исконное, родное русло герменевтики.

³⁷ См. изд. на чеш. языке Gleick, J.: *Chaos. Vznik nové vědy*. Ando Publishing, Brno 1996.

³⁸ «Многие вопросы современной литературной теории ведут свое начало от герменевтического изучения библии», – пишет ученый XX в. (цит. по изд. на чеш. языке Frye, N.: *Velký kód [Bible a literatura]*. Host, Brno 2000, 19).