

«ЧЕЛОВЕК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ» КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ГЕРОЙ И СУЩНОСТЬ ЧЕЛОВЕКА ОБЪЕКТИВНОГО МИРА

Михал Миклуш

На первый взгляд кажется, что своеобразие личности «человека эстетического» естественно усматривать во взгляде на мир как на совокупность прекрасного и безобразного. Кажется, что и при более глубинном подходе к его познанию получается это справедливо, но этого недостаточно. Дело в том, что другая доминанта личности художника - это страстное желание «впитать» в себя мир и - тому, что не может выразиться само, - дать выражение. Аналогичной является и доминанта читателя, зрителя или слушателя - вобрать в себя творенное, сделать его частью зрящего «я».¹

Чтобы «впитать» мир, осуществить эстетическую оценку бытия, сотворить новый мир и дать ему выражение, - нужно напряжение самых разных составляющих «я» (по Караулову), и тем самым осуществить коммуникационную связь и взаимосвязь номинативных линий текста (речи) через номинативные сети, на основании чего возникает идеографическая сеть художественного произведения как текстовый «сверхсмысл».²

Поэтому повторяющийся мотив тех художественных текстов, герои или авторы которых - «люди эстетические», - это многомерность личности творца, своеобразный полифонизм мировосприятия и творчества.

Коснемся сначала доминанты «впитать в себя старый мир и сотворить новый мир», а потом возьмем во внимание мотив многомерности творящего «я».

Почти общеизвестным можно в этом смысле считать то, что мир для «человека эстетического» является одновременно и источник, и результат творчества. Ср., напр., у В. П. Короленко: «Художник - зеркало, но зеркало живое. Он воспринимает из мира явлений то, что

¹ Ср. Караулов, Ю. Н.: Русский язык и языковая личность. Москва, "Наука", 1987.

² См. Волков, В. В.: Прагматилистика текста. Vysokoškolské učebné texty. Univerzita P. J. Šafárika v Košiciach. Filozofická fakulta v Prešove. Košice, ES R-UPJŠ, 1992, 205 s.

подлежит непосредственному восприятию. Но затем в живой глубине его воображения воспринятые впечатления вступают в известное взаимодействие, сочетаются в новые комбинации соответственно с лежащей в душе художника общей концепцией мира. И вот в конце процесса зеркало дает свое отражение, свою «иллюзию мира»; где мы получаем знакомые элементы действительности в новых, доселе незнакомых нам сочетаниях...³

Итак, короленковски продолжая дальше, зеркало художественного воображения оживает и новый мир творится, если включается уже названная доминанта - та, что красной нитью проходит через всю русскую, но вероятно, и мировую - литературу и оказывается в фундаменте своеобразной практической «философии творчества». Это и есть жажда и способность художника «впитать» в себя Мир.

Примеров такого полифонизма - не счесть, от самых скромных и частных поэтических наблюдений, как, напр., у В. Брюсова в его «Сонете к форме», до обобщений глобального характера, как, напр., у А. Блока в его статье «Интеллигенция и революция», или в «Импровизации» Б. Пастернака, в «Моих университетах» Е. Евтушенко и т.д.

Значит, через изображение персонажа «человека эстетического» в любом художественном произведении как в артефакте искусства мы можем убедиться в том, что язык самовыражения в своем смысловом фундаменте - един, а различия проявляются лишь в способах выражения ключевых смыслов.

Каковы эти смыслы, общие фактически всем видам искусства? Попробуем их хотя бы частично представить на примере образа героя романа В. Орлова «Альтист Данилов». Этот музыкант и альтист впервые выходит селировать в симфонии для альтя с оркестром. Прочитируем отрывок, в котором автор романа описывает «мыслоощущения» своего героя во время выступления, и подчеркнем те слова и словосочетания, которые представляются нам ключевыми:

«Объявили симфонию. Данилов вышел в тишину. Как он играл и что он чувствовал, позже вспоминал он странным образом. Какими-то отрывками, видениями и взблесками. А ведь он привык к сцене, выступал в залах куда более вместительных, чем этот, аккомпанировал певцам театра в составе ансамблей или просто играл в секстете, но тогда он выходил на сцену спокойный, видел и ощущал все, что было вокруг, - каждую пылинку на досках пола, каждый вздох, каждый кашель в зале. Здесь же он был словно *замкнут в себе*, он сам себя не слышал. То есть слышал, но так, как слышит себя человек, торопящийся *сказать, выкрикнуть людям что-то важное, необходимое*, разве

³ *Виноградов, В. В.*: О теории художественной речи. Москва, "Высшая школа", 1971, с. 55.

существенно для него сейчас - красиво ли он произносит звуки, все ли его слова правильны? Данилов и не думал теперь выйти из состояния, в каком оказался, и оценить свой звук как бы со стороны, он просто звучал, и все. Данилов, похоже, не только в Клубе медицинских работников был сейчас, он был везде. А время замерло. Всюду замерло. Но не в музыке. Там оно текло - и быстро, и медленно, и рвалось, и перекачивалось по камням, в отчаянной усталости. Снова альт Данилова, как и Данилов, находился в борьбе, в любви, в сладком разрыве, в мучительном согласии со звуками оркестра. Он и сам был как оркестр и не желал смириться с металлистической поступью труб и ударных, наступавших на него то в марше, то в каком-то визгливом зверином танце, и, заглушенный, исковерканный было ими, возникал вновь и жил, звучал, как жил и звучал прежде. А потом, оказавшись вдруг в нечаянных вихрях скерцо, бросался за сверкающим полетом скрипок, исчезал в их звуках, словно бы купаясь в них, озорником выскакивал вперед, сам манил скрипки куда-то, и тут все стихало, и только альт Данилова, только сам Данилов утончившимся и потеплевшим звуком то ли печалился, то ли радовался в долгожданном покое и сосредоточенности. Но то были короткие мгновения. И снова толпа, Земля, вселенная захватывали Данилова, и ему было хорошо и горько и хотелось плакать. И при всем при этом всегда валторна и кларнет - прошлое и второе Я - существовали рядом с альтом Данилова, валторна порой грустила, вздрагивала как-то или что-то предсказывала, а порой звучала светло, будто исчезнувшая свежесть юных лет, кларнет был нервен, цеплялся в мелодию альта, рвал ее, грозил и мучался, и скрипом тяжелой черной двери, впускающей страшного гостя, кларнета опекал контрабас. А то вдруг валторна изменяла самой себе, на мгновения приближалась голосом к деревянным духовым, становилась будто кларнетом, и альт Данилова затихал в растерянности. Потом он, подавленный памятью и тем, что было в нем, но чему он не мог или не желал дать свободу, выслушивая ехидные голоса, в тягостных напряжениях как бы приходил в себя, снова к нему возвращалась ярость, жажда любви и жажда жизни, и какой бы скрежет, какие бы обвалы губительных звуков, какие бы механические силы ни обрушивались на него, он пробивался сквозь них, летел, неся дальше, иногда суетливо, в лихорадочном движении оркестра, иногда будто сам по себе, и опять ненавидел, и опять страдал, и опять любил, движение все убыстрялось, становилось мощным, яростным, ему предстояло быть вечным, но тут - все. Ноты Переслегина кончились, смычок замер и отошел от струн.

Все стихло».⁴

Как видим, с выразительной точки зрения, ключевыми чаще всего оказываются слова, словосочетания или целые выражения в составе контекстуальных синонимических рядов. Эти ряды начинаются после короткой экспозиции, фразой «здесь же он был словно замкнут в себе...», и акцентируют два крупных блока своеобразного «идиотеазуруса музыканта» - «состояние музыканта» и «содержание музыки», которые, в свою очередь, включают несколько более мелких полей, являющихся микротемами текста. В очень убедительной мере на нем и проявляется функционирование языка в эстетических целях.

Без того, чтобы мы анализировали выразительные языковые средства, использованные писателем для выражения состояния Данилова как музыканта и для выражения содержания музыки, заметим дальше особенно то, что в романе В. Орлова своеобразнейшим способом разрабатываются и такие характерные составляющие «человека эстетического», как принадлежность двум мирам сразу - и земному, и духовному, а мотив «впитывания» бытия приобретает в романе модальность обреченности.

Получается, значит, так, что Данилов - не просто земной музыкант, но одновременно он и «демон на договоре», сын земной женщины и демона, получивший воспитание в небесных сферах и теперь обязанный по мере сил вредить человечеству. Поскольку Данилов не просто не хочет вредить, а напротив, помогает, его в небесных сферах судят и, хоть и заслужил Данилов, чтобы «лишить сущности и память о нем затоптать», решают «повременить». Учитывая же музыкальный талант Данилова, приговаривают его и к «чуткости к колебаниям». Писатель Орлов рисует это следующим образом. «Но теперь, он стал слишком дерзким в своей музыке. Так пусть обострятся его ощущения. Причем, коли он станет играть лучше, достигнет в музыке высот, чувствительность его еще более разовьется, не только земные толчки и дрожания уловит Данилов, ему обнажатся и страдания людей, ближних и дальних, приступы чужой боли дойдут до него. Тяжкая ноша может оказаться на его плечах. Пусть помнит о ней и думает, стоит ли ему и дальше дерзить в музыке».⁵

И - сбывается. На последних страницах романа читаем: «Утром же случился с ним приступ, куда серьезней прежних. Данилов лежал, не шевелился, готов был звонить в «Скорую». Однако отпустило. Землетрясение, по понятиям Данилова, произошло где-то силою баллов в десять - одиннадцать. Но никаких сообщений в газетах о подземных толчках не следовало. Была лишь информация о разгоне студенческой демонстрации в Таиланде. Через день Данилова трясло и било, и опять

⁴ Орлов, В. В.: Альпинист Данилов. Роман. Киев, "Музычна Україна", 1988, с. 256-257.

⁵ Орлов, В. В.: цит. произв., с. 385.

в газетах упоминался лишь Таиланд. Значит, вот так. Сначала землетрясения, потом цунами, потом избиение студентов. Впрочем, так и было обещано Данилову. Будешь совершенствоваться и дерзить в музыке - обостришь вновь обретенную чуткость. Чуткость к волнениям и колебаниям стихийным, к колебаниям и волнениям людским. Так он скоро и от плача голодного ребенка в Пенджабе станет покрываться сыпью. И от стога ветерана, в ком шевельнулся оставленный войной осколок. И от невзгод какого-нибудь художника, подобного Переслестину, кому не дают хода хлопопуды. Да какой был бы я артист без ощущения боли, хоть бы и твари лестной». ⁶

Вот так и дается в силу желания, таланта и жажды художника «впитать» в себя мир и дать выражение тому, что не может выразить себя само, дать типизированный, но, вместе с тем, и неповторимый художественный образ любого литературного героя, как прототип настоящего и неповторимого человека объективной действительности, в нашем случае - «человека эстетического». Так дается созидание творчества художественной литературы и, подобным способом, и творчества остальных видов искусства, в их специфических семиотических системах, о чем убедительно пишет, напр., М. Миклуш в своей работе *Niekoľko slov o mieste a úlohe semioticko-informačných výskumných prístupov v literárnej vede a vo výskume jazykov umenia*.⁷ Убедительно и живо убеждает нас об этом и в этом и писатель В. В. Орлов своим романом «Альтист Данилов», который послужил нам основанием для написания этой нашей эссе работы.

⁶ Орлов, В. В.: цит. прозв., с. 430-431.

⁷ Pozri: Slavistika, roč. XXV, zv. 3. Zborník Pedagogickej fakulty v Prešove, Univerzity P. J. Šafárika v Košiciach. Red. Z. Stanislavová, Bratislava, SPN 1990, 63-73.