

**«ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА»,
ГЕНОЛОГИЯ И ФИЛОЛОГИЧЕСКАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА
В КОНТЕКСТЕ МОДЕРНЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫХ СИСТЕМ**

Мирослав Микулашек

«Geneze neskončila, pokračuje. Jsme v genezi.»
C. Tresmontant

«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 эстетико-логической, 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 «исторической 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 откristаллизовывались 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 вообще⁴. В. Дильтей, унаследовавший мыслительные импульсы Дж. Вико, Й. Г. Гаманн 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 глав-

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

⁴ С. Cassirer, E.: *Filozofie symbolických forem. I*. Praha 1996, 98-99.

ным инструментом и ракурсом – интуитивным «пониманием», «психологией понимающей» (*verstehende Psychologie*), т. е. умением видеть за событиями движение ипшущего 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, 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) напел 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, герср. 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 поэ-

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.

тический 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 «надвигается начиная с конца XIV века, чтобы стать господствующим литературным выражением» XIX в. и т. д.¹⁰). «Историческая поэтика» Веселовского сама по себе не была дескриптивной историей сюжетности¹¹, 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 острояющего «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*, 1964¹²), создавали простор для нового типа и ракурса филологических и генологических исследований. Диахронное или историческое исследование Р. Якобсон считал важнейшим выводом из «описания отдельных состояний», воспринимал его как надстройку над фиксацией разных этапов динамической синхро-

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.

¹¹ Там же, 226.

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

нии; то есть именно в их связи он усматривал сущность компаративистского подхода, ибо именно из нее исходит, можно добавить, «историческая поэтика» как исследовательское русло метаморфоз художественных явлений современности и прошлых веков.

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 редуccionизмом¹³, 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 редуccionизм структуральной, точнее семиотической эстетики замечен при предпочитании изучения реляций¹⁴ структурных конфигураций, сегментов нарративной синтагматики, превращающейся в понимании произведения в системную нарративную комбинаторику¹⁵ (*ars kombinatoria*) и игровыми понятиями.¹⁶

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 «Das, was die Wissenschaften an den Dingen betrachten, im Wesentlichen gleichfalls nicht Anderes als alles Jenes ist, nämlich ihre Relationen, die Verhältnisse der Zeit, des Raumes, die Ursachen natürlicher Veränderungen, die Vergleichung der Gestalten, Motive der Begebenheiten, also lauter Relationen» (Schopenhauer, A: *Sämtliche Werke. Die Welt als Wille und Vorstellung*, § 33, erster Band. Leipzig 1847, 175); («то, что науки во всех случаях изучают, это в сущности лишь отношения, временные, пространственные, причины природных изменений, сравнения форм, мотивы случаев, кратко говоря лишь отношения», цит. по Černý, V.: цит. произв., 11). Этот исследовательский подход остался даже в наше время почти без изменений.

¹⁵ «Совокупность обычаев какого-либо народа всегда отмечена особым стилем. Обычаи образуют системы. Я убежден, что человеческие общества, подобно отдельным людям, никогда не создают чего-либо абсолютно нового, но лишь составляют некоторые комбинации из идеального набора возможностей, который можно исчислить», – написал в 1943 г. основоположник копенгагенской лингвистической школы V. Brøndal (*Essais de linguistique générale*. Copenhagen 1943, 96).

Структурализм, так же как и семиотика – мышление аналитическое, логическое, имеющее характер «линейный», как отмечал когда-то В. Черны, «идет от факта к факту»¹⁷ и как наука преимущественно экзактная большей частью регистрирует, классифицирует, включает явление в абстрагированные схемы. Определение А. Прието романа как «сюжетно организованной длительности» (*Морфология романа*¹⁸) 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. Бремон¹⁹); поэтому она уделяет внимание типологии сюжетных форм, созданию словаря «универсальной нарративности». Целью «*Объяснительного словаря семиотики*»,

(«Lidská společnosti stejně jako jednotliví lidé nikdy nevytvářejí něco absolutně nového, ale pouze vytvářejí jisté kombinace z ideálního komplexu možností, který je možno vyčísľit»).

- ¹⁶ О. Шпенглер уже в 10-х гг. XX в. высказал взгляд, согласно которому «всякая система есть геометрический прием обращения с мыслями», и, следовательно, «каждую операцию можно нарисовать». Абстрактные мыслители, по его мнению, «не могли удержаться от искушения изобразить мыслительный процесс непосредственно в виде чертежей и таблиц, т. е. чисто пространственно» (Шпенглер, О: *Закат Европы*. Новосибирск 1993, 192). Давно до этого итальянский философ Дж. Вико писал о том, что основные человеческие проявления, вроде риторики, поэзии, истории нельзя изучать с позиции однозначной «геометрической» правды, так как они входят скорее в сферу правдоподобного (verosimile). См. Caramella, S.: *Giambattista Vico*. In: Grande Antologia Filozofica, vol. XIII. Marzorati, Milano 1968, 276). Данную научную ориентацию части современного литературоведения по существу подтверждает Зд. Матхаузер: «На VII. Mezinárodním estetickém kongresu v Bukurešti (1972) referoval souhrnně o vzorcích a grafech metaznaků, metajazyka a konotace podle výzkumu L. Hjelmsleva a R. Barthesa V. Ivanovici (*Sémiologie et Littérature*. In: Esthétique roumaine contemporaine. Bucarest 1972, 267-275). K nám přinesl prostorový model metaznaku J. Volek v roce 1981 (*Interpretace uměleckého díla jako metaznak*. In: Estetika, 1981, č. 4).» См.: Mathauser, Zd...: *Sémiotika a hermeneutika*. In: Filozofický časopis 5, 1991, 815.

Удержаться от искушения изобразить артефакт в виде «численной эстетики», посредством языка математических формул не могли и сами математики вроде гарвардского ученого Г. Д. Биркгофа; уже в 1932 г. он попытался выразить «эстетическую меру» математическим отношением $M=C/O$ (M = эстетическая мера, ощущение эстетической ценности, O = мера, степень упорядоченности структуры артефакта, C = мера его сложности). т. е. формулой, в содержательном и духовном отношении по существу полностью опорожненной (Birkhoff, G. D.: *Aesthetic Measure*, Cambridge 1932, Mass., Harvard Univ. Press).

- ¹⁷ Černý, V.: *Ideové kořeny současného umění*. Praha 1929, 89.

- ¹⁸ Прието, А.: *Морфология романа*. In: Семиотика. Москва 1983, 326.

- ¹⁹ Бремон, Ц.: *Структурное исследование нарративных текстов*. In: Семиотика, цит. произв., 435.

теории языка А. Ж. Греймаса и Ж. Курте было создание семиотической аксиоматики, которая станет для теории «*банком формальных определений*»²⁰ и будет применима к каждому корпусу текстов в качестве «универсальной грамматики нарративности»²¹. 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; эnumерация 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.²²

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, – пишет христианский философ Р. Гуардини в трактате *Конец нового века*, – никогда, однако, самого себя»²³. 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».²⁴

И генология, как интерпретация жанровой морфологии 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 ре-

²⁰ Там же, 537.

²¹ 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).

²² Чешский философ J. Šafařík в книге *Sedm listů Melinovi* приводит мысль П. Иордана, что «создание научных понятий и теорий» представляет «нами придуманную подсобную конструкцию», полезную для «регистрации и устройства нашего смыслового опыта» (Šafařík, J.: *Sedm listů Melinovi*. Praha 1948, 156).

²³ Guardini, R.: *Konec novověku*. Praha 1992, 78, 64.

²⁴ Цит. по Ауэрбах, Э.: *Мимесис*. Москва 1976, 304.

флексом²⁵. Уже давно совершается процесс интеграции и в литературоведении, оказавшемся под давлением аналитической философии, лингвистики, «грамматической поэтики» и ее разновидностей («генеративной поэтики», описывающей применение знаков и др.), «неэлементарного мышления», передающего мыслительные результаты теории познания (с ее «логическими спекуляциями», абстрагированными схемами, «игрой мозга») и герменевтики, науки о духе, т. е. «мышления элементарного», которое – по А. Швейцеру – исходит из основных вопросов отношения человека к миру, вопросов о смысле жизни и сущности добра.²⁶ 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, Бетги, Рикера и др. Герменевтический подход представляет для Ж. Грондина сломление догматизма «чисто грамматической плоскости», и вступление «в душу слова».²⁷

Если само произведение искусства – форма «самопознания духа» (Гегель), то и сама генологически ориентированная интерпретация представляет духовный акт, «geistige Unternehmung» (К. 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 рефлектированной им эпохи.²⁸

Художественное произведение, так же как и предложение – знаковая система, замещающая предметы, изображенные в мыслях (L. Wittgenstein); несомненно оно сложно структурированный *текст*²⁹ или «иерархия текстов», зафиксированных в определенных знаках: для «духовно»

²⁵ См. Шпенглер, О.: *Закат Европы*, цит. произв., 82-83.

²⁶ Schweitzer, A.: *Z mého života a díla*. Praha 1974, 197.

²⁷ См. Grondin, J.: *Úvod do hermeneutiky*. Praha 1997, 100.

²⁸ Шпенглер, О.: *Закат Европы*, цит. произв., 83.

²⁹ Ю. Тынянов отметил еще в 1924 г, что «námitky vzbuzuje bezvarný termín text» (Туňanov, J.: *Literární fakt*. Praha 1987, 447).

ориентированного исследователя это одновременно, и «*mundus imaginabilis*», в котором отражается мир, даже «лекарство для памяти» (Сократес в *Файдру* Платона), прежде всего, однако, «молчащий текст», который «прячет свой смысл»,³⁰ язык которого «темен»; Г. Фигал пишет, что «интерпретирование живет...из молчания текстов». Впрочем, М. Фуко назвал художественное произведение «сон в бодрствовании»³¹, ибо оно и есть онирической эманацией имажинации (не случайно для Ш. Бодлера поэт – «скиталец по снам», *Voix*). Художественное произведение на самом деле мир «разговора» (*Ch. Peigce*), *дискурс* создателя с самим собой и с читателем (в концепции структуральной эстетики «дискурс» воспринимается шире, как «ритуал, фильм, рисованные комиксы» и т. д.); семиотика здесь не прошла мимо теологически обоснованной духовной концепции понимания, которая осознает его как внутренний диалог, обмен, в котором, как пишет С. Tresmontant, «Бог дает человеку возможность понять свои тайны», следовательно, как обращение между Я и Ты.³² Герменевтическая интерпретация покоится на диалогической почве, респ. на почве диалогических поисков знания: излагать какой-то текст значит «завязать с ним разговор» (*J. Grondin*), обращаться к нему с вопросами, т. е. данное искусство предполагает в гейдеггеровском понимании, связь «слушания» и «ответания» на «голос бытия». Герменевтически ориентированный семиотик кроме того 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»³³ и «пониманий», способствующих познанию смысла произведения.

Вряд ли можно подвергать сомнению то, что художественное произведение представляет или содержит феномен *интертекстуальности*. Ю. Кристева пишет, что «интертекст» – это место пересечения разных текстовых плоскостей, как и диалог разных видов писания и предохраняет от восприятия его как места рассмотрения чужих цитат.³⁴ Тем не менее ее тезис, что «каждый текст создан из мозаики цитат» и возни-

³⁰ Figal, G.: *Hermeneutická svoboda*. Praha 1994, 52.

³¹ Foucault, M.: *Sen a obraznost*. Liberec 1995.

³² Tresmontant, C.: *Bible a antická tradice*, Praha 1970, 113.

³³ Lyotard, J.-F.: *O postmodernismu*. Praha 1993, 175, 176.

³⁴ Цит. по Вопросы литературы 2, 1993, 39.

кает «поглощением и преобразованием иного текста»³⁵, вызывает некоторые сомнения, ибо отдает по существу недооценкой теургической способности создателей артефакта. Уже Teilhard de Chardin писал, что «в космосе, который находится в эволюции, действует основной структуральный закон, в определенном отношении даже единственный закон, т. е., что все рождается, т. е., что все здесь появляется благодаря чему-то предшествующему».³⁶ Тем не менее это не значит, что «поэтическое воображение» складывает «своих героев из кусков, одолженных с левой и правой стороны, как будто шьет костюм арлекина. Ничего живого не может возникнуть из этого» (А. Бергсон, *Смех*³⁷). В приеме сегментации и фрагментации текста, имеющей место в акте интерпретации «интертекстуальности», исчезает нередко осознание целостной семантической ткани произведения, даже его «аура». Сам Р. Якобсон еще в 70-х гг. писал о том, что «всякая попытка анализировать фрагменты, вырванные из целого, так же бессмысленна, как изучение отдельных кусков фрески в качестве целостных независимых картин».³⁸ Каждая интерпретация, тем более герменевтически воспринятая, должна соблюдать «автономию и когерентность своего предмета», смысла, задуманного автором; следовательно, «излагаемый смысл не должен быть проекцией самого истолкователя текста» (Betti, E.³⁹), подсовывающего читателю нередко «игру своего ума». Интерпретатора обязывает то, что «предписывает текст» (Figal, G.⁴⁰), т. е. «*intentio operis*» и «*pens auctoris*».

Многие сторонники герменевтического аспекта и сами поэты видят и понимают художественное произведение, «создание человеческого духа», прежде всего как интерпретацию мира и живой, *духовный организм*, излучающий все проступающую религиозность («Всякая живая духов-

³⁵ См. Kristeva, J.: *Slowo, dialog i roman*. In: Bachtin, M.: *Dialog. Jazyk. Literatura*. Warszawa 1983.

³⁶ Tresmontant, C.: *Bible a antická tradice*. Praha 1970, 154.

³⁷ Bergson, H.: *Le rire*, 170, цит. по Černý, V.: цит. произв., 14.

³⁸ Якобсон, Р.: *Вопросы поэтики. Постскриптум к одноименной книге*. In: *Работы по поэтике*. Москва 1987, 84.

³⁹ Betti, E.: *Teoria generale della interpretazione*. Milano 1955; цит. по Grondin, J.: *Úvod do hermeneutiky*, 150-160.

⁴⁰ Figal, G.: *Hermeneutická svoboda*. Praha 1994, 8.

ность религиозна», Шпенглер, О.⁴¹) и пульсирующий «в ритме сердца» (Э. Багрицкий⁴²).

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 образа⁴³) со своей динамикой, имманентным напряжением, так и свой «telos», 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».⁴⁴ Так же как и музыкальная партитура и партитура литературного произведения имеет свое ритмическое биеие, связанное с синкретизмом поэзии (сочетание ритмических, оркестрических движений с музыкой и элементами слова⁴⁵), свою агогику с пассажами ларго, ленто, аллегро и ададжио (= «зеркала 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» и т. д.,⁴⁶ тем не менее в своем превосходном лингвистическом анализе стихотворения *Я вас любил* А. С. Пушкина⁴⁷ он оставил в стороне интерпретацию пленительной музыкальной оркестрации 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 стихо-

⁴¹ Шпенглер, О.: *Закат Европы*, цит. произв., 545.

⁴² Цит. по книге: Šajtar, D.: *Básnik E. Bagrickij*. Šenov 1996, 145.

⁴³ Aristoteles: *O duši*. Praha 1994, 214.

⁴⁴ Hesse, H.: *Gra szklanych paciorków*. Poznań 1992, 86.

⁴⁵ См. Veselovskij, A.: *Historická poetika*, cit. d., 82.

⁴⁶ Якобсон, Р.: *Работы по поэтике*. Москва 1987, 84.

⁴⁷ См. *Поэзия грамматики и грамматика поэзии*. In: *Семиотика*. Москва 1974, 469.

творения, как и ее смысл», ибо она льется «таким же образом из структуры метафор и образов, как и из звука» (Т. С. Элиот⁴⁸).

Структуральная эстетика видит структуру как «нарративную конст-рукцию», «саморегулирующую целостность» комплекса отношений и само произведение как «точку пересечения нескольких слоев структурных» (А. Prieto⁴⁹); данная констатация структурно-семиотической чеканки эвидентных черт ткани или тектоники литературного произведения лишена аспектов духовного размера. Новые инструментации, тональности, конст-руктивные и гармонизационные открытия являются «внутренним жестом»⁵⁰ интуиции, духовного состояния создателя произведения. По Веселовскому, которого семиотики отнесли в ранг «классификаторов» фольклорных мотивов и сюжетов⁵¹, «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»⁵², 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»⁵³. Данную «открытую рану» в сердце вряд ли можно фиксировать леви-стросссовским и биркгофовским математическим уравнением. Ибо она вписывает в лабиринт сенсуальностей и сенсильностей след «инициационного события», содержащего «непереносную тайну» и дающего возможность внимательному читателю и духовно ориентированному исследователю войти в «какой-то неведомый мир» (J.-F. Lyotard⁵⁴), в «таинственную связь нашего бытия с чудесами универсума» (Madame de

⁴⁸ Eliot, T. S.: *O básnictví a básnicích*. Praha 1991, 46, 49.

⁴⁹ Прието, А.: *Морфология романа*. In: Семиотика, цит. произв., 394.

⁵⁰ Hesse, H.: *Gra szklanych paciorków*, цит. произв., 64.

⁵¹ Семиотика, цит. произв., 621.

⁵² Veselovskij, A.: *Historická poetika*, цит. произв., 216.

⁵³ Цит. по Достоевский, Ф. М.: *Подросток*. Москва 1988, 391.

⁵⁴ Lyotard, J.-F.: *O postmodernismu*, цит. произв., 79.

Staël). Инициационная ценность артефакта способна опрокинуть, преодолеть концепцию, трактующую художественную прозу как «нарративную игру».⁵⁵

Духовная, герменевтическая ориентация видит и «поэтическое слово» не только как сложно иерархизованный комплекс морфем, мифем и т. д., расчленяющих сюжетную синтагму⁵⁶, 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. Шпенглер⁵⁷) и самой исторической эпохи. «Стихотворение – суггестивное воззвание к душе, чтобы она тихо раззвучала свои молчание глубины», – писал с поэтической впечатлительностью В. Черны.⁵⁸ Сам художественный стиль в таком понимании – это не дело нейтрального выбора, дифференциации языковых средств, а как сама «душа вещей» (В. Розанов⁵⁹) – «ключ» к эпохе, к постижению ее физиономии. Э. Ауэрбах считал, что «стиль романа...может раскрыть смысл мирового порядка»⁶⁰; 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».⁶¹ Художественное произведение, как духовный организм, эманурующий 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».⁶² Катарсисный эффект произведения не являет-

⁵⁵ Drozda, M.: *Narativní masky krásné prózy*. Praha 1990, 17.

⁵⁶ Lévi-Strauss, C. In: Семиотика, цит. произв., 433.

⁵⁷ Шпенглер, О.: *Закат Европы*, цит. произв., 300.

⁵⁸ Černý, V.: *Tvorba a osobnost. II.*, 536.

⁵⁹ Розанов, В.: *Мысли о литературе*. Москва 1989, 434.

⁶⁰ Ауэрбах, Э.: *Мимесис*. Москва 1976, 360.

⁶¹ Шпенглер, О.: *Закат Европы*, цит. произв., 301.

⁶² Foucault, M.: *Diskurs, autor, genealogie*. Praha 1993, 83.

ся изолированным актом; он связан с «зовом совести» (М. Heidegger, *Sein und Zeit*, § 56) и духовным явлением павловской «метаноии»: ибо, быть может, именно «μετανοία» = «обновление мысли» (*Послание к Римлянам св. апостола Павла*, 12, 2; *Послание к Ефессянам*, 4, 24) является телосом и смыслом (сверхсмыслом) литературного творчества, духовной димензией, даже миссией литературного творчества.

Кажется, что именно «роковая», кармическая, катарсисная и инициационная субстанция артефакта является свидетельством того, что он не представляет собой «логически-спекулятивное» создание, «лудическую абстракцию»⁶³, этически опорожненный знак и «систему реляций», а духовную целостность, духовный организм, в котором «поэтически бытует человек» «на этой земле» («doch dichterisch wohnt der Mensch» «auf dieser Erde» (М. Heidegger⁶⁴) и который служит «расшифровке» жизненных значений и «тайны Вселенной». Именно выше отмеченная катарсисная, инициационная, кармическая субстанция артефакта оправдывает концепцию философа М. Хейдеггера, который видит художественное произведение как эмоционально настроенный, «самоиспытывающийся и прислушивающийся ответ» («Weg des prüfend hörenden Entsprechends») на «голос бытия», как «открытие» – и «ценой блуждания» – «бытия».⁶⁵

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, «открытием тропов» (Шлейермахер), скрытых значений «молчащих текстов». Ее интерпретационной стратегией не может быть одно лишь описание синтагматики сюжетных ходов, структурных компонентов произведения, а разыскание «внутреннего смысла», находящегося «за тем, который был выражен» (J. Grondin⁶⁶), т. е. раскрытие его

⁶³ Феномен «языковой игры», сегодня столь форсированный концепцией и научным аппаратом «постмодернизма», не является лишь делом этически опорожненной, бессодержательной комбинаторики, а представляет вступление в определенную «форму жизни» (см. Anzenbacher, A.: *Úvod do filozofie*. Praha 1990, 63-64), ведь «язык» – «медиум мышления» (L. Wittgenstein).

⁶⁴ Heidegger, M.: *Básnický bydlí člověk*. Praha 1993, 83.

⁶⁵ Там же, 41.

⁶⁶ Grondin, J.: *Úvod do hermeneutiky*, цит. произв.

«внутренней формы», вскрытие – путем контемплации – его нарративно-го 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 в определенном смысле жанровый *habitus*, обертка произведения, внешний вид (*eisos*) литературного организма, точнее, «маска произведения» (О. Шпенглер⁶⁷), которая нередко вводит в обман, ибо писатель, так же как и актер владеет искусством «лицедейства».⁶⁸ Тем не менее, именно она излучает «ауру» произведения, обнажающую «душу создателя» и самого креативного акта. Впрочем, А. Бергсон уже в самом начале XX в. постулировал изучение «внутренней жизни вещей, просвечивающей под их формами и цветами»⁶⁹. Т. обр. он акцентировал на самом деле познание той столь нелегко узнаваемой «внутренней формы» («*verbum interius*») художественного произведения, спрятанной под его оберткой и «маской», и явившейся нередко так же как и тропус вообще, большой «загадкой». Сам акт ее интерпретации, т. е. распознавание «внутреннего из внешнего, скрытого из явленного, зримого из незримого»⁷⁰, следовательно, становится великолепным «приключением духа» (К. Кереньи).

Как в самом искусстве происходит процесс синкрезии, срастания мира форм, так и в искусстве интерпретации совершается динамическая гармония, комплементарная синергия разнообразных подходов и аспектов: мышления «неэлементарного» и «элементарного», рационалистически ориентированной структурной эстетики и семиотики («грамматической поэтики»), деконструктивизма и т. д., т. е. «доктрины глаза» и герменевтической, духовной экзегезы, приносящей «обновление ума» духом, т. е. «доктрины сердца», что связано с возобновлением утерянной связи между теорией и историей литературы и философией и «понимающей психологией». Процесс познания тектоники литературного произведения, очевидно, приобретет в будущем характер «великого искусства контрапункта» (О. Шпенглер), тем не менее возникшее методологическое конти-

⁶⁷ Шпенглер, О.: *Закат Европы*, цит. произв., 301.

⁶⁸ «Не слушайте нашего смеха, слушайте ту боль, которая за ним. Не верьте никому из нас, верьте тому, что за нами» (Блок, А.: *Собрание сочинений*, т. V. Москва-Ленинград 1963, 349).

⁶⁹ Bergson, H.: *Le rire*, § 33, cit. podle Černý, V.: *Ideové kořeny současného umění*. Praha 1929, 11.

⁷⁰ См. Jacobi, F. H.: *Über eine Weissagung Lichtenbergs*, 1801. In: *Werke*, III, 290.

нуум станет мостом к «открытой системе» интерпретации начала нового тысячелетия. Но и тогда не потеряет значения идея П. Успенского, высказанная им уже в 1916 г.: «Никакой *один* метод, никакая *одна* система» не может удовлетворить «свободную мысль». «Она должна брать от всех, что в них есть ценного. Она не должна ничего признавать *решенным* и не должна ничего считать *невозможным*. Истинное *движение*, лежащее в основе всего, есть движение мысли. Истинная энергия, это есть энергия сознания. И сама истина есть движение и никогда не может вести к остановке, к прекращению искания. *Все, что останавливает движение мысли, – ложно*. Смысл жизни в вечном искании».⁷¹

⁷¹ Успенский П.: *Tertium Organum*. Петроград 1916, 322.