Mikulášek, Miroslav

Синергия генологии, исторической поэтики, герменевтики и модерных интерпретационных систем

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1997, vol. 46, iss. D44, pp. [85]-95

ISBN 80-210-1731-7
ISSN 0231-7818

Stable URL (handle): https://hdl.handle.net/11222.digilib/107745
Access Date: 18. 02. 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.

MUNI ARTS Masarykova univerzita Filozofická fakulta

Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University
digilib.phil.muni.cz

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. Прието 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 Прието, 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 *Федру* 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 Прието, 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.