

М

И УКРАЇНИ

ISSN 0453-8048



ХАРКІВСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ

411 '98

СПАДЩИНА
Д. М. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСЬКОГО
ТА СУЧАСНА ФІЛОЛОГІЯ

Харків «ОКО» 1998

9-00

V.N. Karazin Kharkiv National University



00316398 3

ISSN 0453-8048. Вісн. Харк. Ун-ту, № 411.
Спадщина Д. М. Овсянико-Куликовського
та сучасна філологія. 1 — 440

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ УКРАЇНИ



№ 41

Спадщина
Л. М. Осяниці: Культурологічного
та сучасної філології
(1921—1981)

Заснований у 1965 р.



Д. М. Овсянико-Куликовський
(1853—1920)



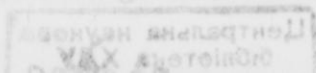
ХАРКІВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

№ 411

**Спадщина
Д. М. Овсянико-Куликовського
та сучасна філологія**

Заснований у 1965 р.

Харків
«ОКО»
1998



*Видання здійснено за сприяння Харківського регіонального відділення
міжнародного фонду «Відродження»*

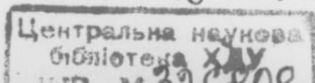
Редакційна колегія: проф. Л. Г. Авксентьєв (відп. ред.), доц. Т. А. Шевцова (відп. секретар), проф. З. С. Голубєва, проф. В. С. Калашник, проф. О. Д. Міхільов, проф. І. І. Московкіна, проф. І. Л. Михайлін, проф. Р. М. Піддубна, проф. Н. І. Сукаленко, доц. Ю. М. Безхутрий, доц. І. С. Кравчук, доц. О. І. Лагунов, доц. В. М. Шевелєв.

Друкується за рішенням Ради філологічного факультету Харківського державного університету (протокол № 17 від 29 травня 1998 р.)

Адреса редакційної колегії: 310077, Харків, майдан Свободи, 4, Харківський державний університет, філологічний факультет, тел. 45-73-33.

До вісника увійшли матеріали Міжнародної наукової конференції «Спадщина Д. М. Овсянико-Куликовського і сучасна філологія». У них розглядається широке коло теоретично-естетичних, історико-літературних та лінгвістичних ідей вченого та їх значення для сучасної філології.

Ж-14038 © Харківський державний університет, 1998



Д. Н. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКИЙ О ПРИРОДЕ ТВОРЧЕСТВА И ИСКУССТВА

А. М. ГУТОРОВ

ПОСЛЕДНИЙ МОГИКАНИН УНИВЕРСАЛЬНОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ (О НАУЧНОМ НАСЛЕДИИ Д. Н. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКОГО)

Д. Н. Овсянко-Куликовский (1853—1920) — исследователь широкого профиля. Он не только создатель известной психологической школы в литературоведении, но и ученый, оплодотворивший своим трудом практически все наиболее авторитетные направления литературоведческих исследований XX века, такие как социально-историческое, формально-структуральное, мифопоэтическое, психофизиологическое, не говоря уж об отдельных жанрах филологического изучения жизненных и литературных явлений.

Овсянко-Куликовский в течение всей своей сознательной жизни занимался возведением огромной филологической пирамиды. У ее основания серьезные труды по ведийской мифологии, капитальные работы по сравнительному и русскому языкознанию; «Синтаксис русского языка» (1902) впоследствии был отмечен премией Московского университета (1912). Но вершиной этой многослойной и многоступенчатой структуры было все же литературоведение — венец гуманитарного знания, приближающий ученого к литературно-творческой деятельности и в то же время заставляющий исследователя соблюдать строгую дистанцию, не вдаваться в «сочинительство».

По Овсянко-Куликовскому, язык и мышление развиваются из простейших эмоций, присущих даже животным и дикарям. На каком-то этапе элементарные понятия и представления закрепляются в слове. Слово становится не просто выражением эмоций или чувств, а приобретает совершенно определенный смысл и грамматическую форму. Развитие же художественного языка, как и языка обыденного, осуществляется по двум линиям — *образной и прозаической*. Тут ученик поправлял своего учителя — А. А. Потебню, указывая на номинативный характер многих слов даже в художественной речи.

На новом витке развития слово уже выступает частью художественной и мыслительной структуры — инструментом познания мира. Поэтому безобидные слова и выражения типа «солнце всходит и заходит» отражают мифопоэтическую картину мира, запечатленную в национальном языке. Такое познание не сводится к отражению социально-идеологической характерности жизни, как склонно его понимать марксистское литературоведение. Оно гораздо шире.

Да и литература, как чуткий осциллограф, фиксирует колебания общественных настроений, а не смену общественно-экономических формаций. Снижение общественного тона в эпоху упадка, или «замороzków», по Овсяннико-Куликовскому, может привести к революциям и кровопролитиям. Поэтому правителям и интеллигенции он мудро советовал не разжигать классовую или национальную розни, а гасить общими силами все эти очаги пожара [3, 1, 186].

Читая труды Овсяннико-Куликовского, можно убедиться в методологической прочности его филологической пирамиды, в многоступенчатости и диалектичности его подхода к изучению предмета. Без таких методологических оснований выстроенное им здание не выдержало бы напряжения, давления огромного и разнообразного материала.

Принято думать, что Овсяннико-Куликовский был одним из ученых-позитивистов. Действительно, ему были чрезвычайно близки достижения таких естествоиспытателей, как Ж. Кювье, Ч. Дарвин, Н. Лобачевский, не говоря уж о системе О. Конта или экспериментальных методах Э. Золя. Своего учителя и предшественника А. Потебню он называл «естествоиспытателем в филологии» и «Дарвином в языкознании» [3, 176]. Но ведь оба они занимались, помимо прочего, еще и физиологией, изучением особенностей мозга и речевого аппарата. Будучи человеком все же преимущественно гуманитарного мышления, Овсяннико-Куликовский ни на минуту не забывал ни о Канте, ни о Гегеле. Его можно по праву отнести к числу тех профессоров, которые, по мнению Н. Бердяева, вернули русскую мысль к достижениям идеализма.

Если спросить среднего филолога, кто ввел в литературоведческий обиход понятие метода, он, ничтоже сумняшеся, ответит: рапповцы. И ошибется.

Уже «обывательское» творчество, по Овсяннико-Куликовскому, содержит в себе определенные методологические предпосылки — наблюдение и эксперимент.

Это-то и сближает его с художественным мышлением: «художественно-методическое познание действительности исключает произвол» [3, 1, 170]. Нет непроходимой грани между методами обычного мышления и познания и методами научного и художественного творчества. Таким образом, у Овсяннико-Куликовского даже понятие художественного метода многопланово. Оно включает в себя и элементы всеобщности, и родовые черты различных методов таких писателей, как Гоголь, Пушкин, Тургенев, Толстой, Чехов, Горький [3, 1, 230—237].

Владея практически всеми основными методами тогдашнего литературоведения, Овсяннико-Куликовский внес в них такие значительные дополнения, которые впоследствии способствовали рождению новых способов и направлений лите-

ратурного анализа. Литературоведение XIX века было нередко описательным, к типологии ученые прибегали от случая к случаю, ограничиваясь какой-нибудь бинарной характеристикой вроде определения А. П. Григорьевым русских «хищных и смиренных типов». Овсяннико-Куликовский предложил, по существу, обоснование обобщенно-типологического метода, продемонстрировав на практике его немалые возможности: «Художественные типы бывают весьма разнообразны, и их можно классифицировать, расположив их по степеням возрастающей общности, то есть восходя от наиболее узких к более широким. Мы получим такую схему: 1) типы бытовые — этнографические (мужики Писемского, купцы Островского, казаки в «Казаках» Толстого); 2) национальные или национально-психологические (Каратаев, Кутузов в «Войне и мире», Обломов, Чичиков); 3) национально-общественные, приуроченные к известным фазисам общественного развития (Онегин, Рудин, Базаров); 4) классовые, приуроченные к нации, месту и времени <...> — великосветские типы Толстого; 5) чисто психологические, общечеловеческие типы <...> — Дон-Жуан, Скупой, Моцарт и Сальери» [2, 1, 155—156].

Честь открытия точек зрения в литературном повествовании приписывается то Г. Джеймсу, то П. Лаббоку, то М. Шапиро, то, наконец, Ю. Лотману или Б. Успенскому. У Овсяннико-Куликовского нет для обозначения этого явления специального термина, но методикой такого видения и такого анализа он владел превосходно. Так, анализируя «Власть тьмы» Л. Толстого, ученый подчеркивает, что на происходящее в этой драме можно взглянуть глазами: 1) моралиста вообще; 2) моралиста религиозного и аскета, в частности; 3) психолога; 4) психиатра; 5) криминалиста; 6) социолога [4, 3, 257].

Далее, тончайший анализ «Анны Карениной», «Смерти Ивана Ильича» и «Власти тьмы» дает нам представление о синтезе этих позиций в сложной и тонкой ткани толстовского творчества.

Среди многочисленных приемов, сопровождающих метод анализа и осознваемых их автором, центральное место, конечно, занимает представление о художественном типе, являющемся едва ли не универсальной отмычкой, помогающей ученому проникать в глубь произведения, во внутренний мир писателя [3, 1, 242—243], наконец, в собственную душу, а также исследовать сферу общественной психологии и судить об основных тенденциях развития социально-исторической жизни.

Процесс создания литературного произведения — предмета основного внимания ученого — у Овсяннико-Куликовского представлен строго системно. Практическое обыденное мышление существенно не отличается от художественного творчества, разве что первое в большей степени индивидуально и эмпирично [3, 1, 136]. Первоначальным обобщением результатов наблюдений у ученых является *понятие* — способ упорядочения картины мира, не говоря уж о философах. У художника же идея сосредоточена в образе, несущем в себе обобщение [3, 1, 87]. Художественная или литературная обработка идеи — «функция элементов языка» [3, 1, 118]. Поэтому первоначальные «муки

слова», как и дальнейший подъем на вершины человеческого духа, к высшим чувствам — классово-сословным, национальным, общечеловеческим, с помощью известных уже приемов и методов мышления, с помощью разума и интуиции — вехи одного творческого процесса. Само литературное произведение существует в системе неких пространственно-временных координат (вспомним хронотоп М. Бахтина), обладает причинно-следственными связями, совмещает свою сиюминутность с устремлением к вечности. Вершиной же художественного творчества является полнокровный и впечатляющий образ — носитель обобщенной идеи и одновременно конкретно-чувственная реальность, воздействующая на наши чувства через психофизиологические рецепторы. Восприятие образа — повторение процесса творчества. У профессионального литературоведа оно не эмпирично, а подчиняется законам научно-исследовательского мышления. Такова в общих чертах научная пирамида ученого. Его капитальное историко-литературоведческое исследование в 3-х томах, «История русской интеллигенции», показало невероятную жизненность синтетического — культурно-исторического и нравственно-психологического — подхода.

Многие бесспорные, выдержавшие испытанием временем положения этой работы оплодотворили историю русской литературы XX века. С 1911 года под редакцией Овсяннико-Куликовского стало осуществляться уникальнейшее издание «Истории русской литературы» в 5-ти томах, привлекшее «весь цвет тогдашней науки» (В. Кулешов). Тут и В. Брюсов, и С. Венгеров, и М. Гершензон, и Г. Плеханов, и А. Потресов, и П. Сакулин, и Н. Пиксанов. Интересно чисто методологическое предисловие самого редактора: «В литературе воспроизводятся формы и краски жизни, слышатся ее голоса и проявляется борьба общественных сил, но все это не столько выражается там, сколько перерабатывается, преломляясь в литературных направлениях, школах, в психологии художественного процесса, в умственном труде вообще, в индивидуальности писателя, наконец, в той среде, которую назовем национальным укладом мысли и творчества» [6, 1, 1].

Немаловажно поставить вопрос и о функционировании наследия Овсяннико-Куликовского в «движении эпох». С его именем следует связать социопсихологический подход к литературному процессу начала века. Не будучи убежденным социалистом, а тем паче революционером, Овсяннико-Куликовский уважительно относился к марксистским исследованиям Г. Плеханова. Плеханов отвечал ему тем же. Смеем предположить, что многие литературоведческие и искусствоведческие идеи Плеханов почерпнул у симпатичного ему «профессора-либерала», Д. Н. Овсяннико-Куликовского. Труды же по искусству первого русского марксиста — «Французская живопись и литература XVIII века» (1905), «Искусство и общественная жизнь» (1913) — появились позже основных сочинений его будущего редактора и представляют собой марксистско-классовую интерпретацию положений из работ русского ученого, не лишённую упрощения. Идеи Овсяннико-Куликовского способствовали

формированию двух наиболее авторитетных методологических школ в советском литературоведении 20-х годов — социологической и формальной.

Первая связана с именем Плеханова. Ее методологию, не лишённую вульгарных перегибов, разрабатывали, кроме В. Переверзева, В. Фриче и П. Когана, соратники Овсяннико-Куликовского — П. Сакулин и Н. Пиксанов. Сама школа в лице последователей П. Сакулина — У. Фохта и Г. Поспелова, «дотянула» до 80-х годов, тиражируя свои воззрения в многочисленных научных и учебных изданиях. Исследователь творчества Плеханова, П. А. Николаев, внимательно присмотревшись к знаменитой «пятичленке» русского марксиста, в конце концов восстал против своего наставника, Г. Н. Поспелова, пытаясь закрепить за литературой сферу не чистой идеологии, а общественной психологии. В 1969 году этот учёный печатает статью «О типологических разновидностях реализма (Опыт русской критики 70—90-х годов)», затем редактирует известный трехтомник «Развитие русского реализма (1971—1973)». И хотя П. Николаев то и дело клянется Плехановым, но за его монументом русского марксиста то и дело проглядывает профиль Д. Н. Овсяннико-Куликовского.

Отношение формалистов к Овсяннико-Куликовскому нельзя назвать чересчур уважительным. Отдавая ему, однако, должное, они нередко потихоньку приписывали себе его заслуги. На эту уловку «клюнул» в 1961 году П. Громов. Желая как-то реабилитировать формалистов в эпоху хрущевской «оттепели», он из «лучших побуждений», обрушился... на Овсяннико-Куликовского: «Одной из центральных тем русской формальной школы был пафос борьбы с определенным направлением буржуазной науки — с психологизмом, с попытками литературоведов типа Овсяннико-Куликовского свести литературный факт к индивидуальной психологии художника» [1, 190]. Далее идут пространные рассуждения о «копании в личных переживаниях писателя», о «нереализованном принципе историзма у эпигонов Потемби», о «несостоятельности попыток свести искусство к личности художника» [1, 190—191]. С такой оценкой, вернее, переоценкой формальной школы и ее заслуг не согласится А. С. Бушмин, но под защиту он возьмет не Овсяннико-Куликовского, а формирующееся в 20-е годы марксистское литературоведение.

Между тем формалисты «позаимствовали» у Овсяннико-Куликовского очень четкое и лаконичное, опирающееся на опыт А. Потемби определение поэтического языка. Их собственные работы в этом смысле, крикливо разрекламированные, не представляют принципиальной новизны. Взяли они на вооружение понятие метода, способов и приемов мышления [3, 1, 28]. «Искусство как прием» — основной постулат формализма. Но о художественных приемах Гоголя и Чехова, об их системе и функциях, предшественник формалистов писал неоднократно [3, 1, 117, 140]. Однако изучать литературу и литературный процесс лишь как совокупность сменяющих друг друга приемов и только в имманентном плане такой серьезный и многосторонний учёный, как Овсяннико-Куликовский, вряд ли смог бы себе позволить. Вынужденная эво-

люция многих формалистов связана с возвращением «на круги своя» — в мир каузальных связей и отношений литературы с жизнью.

Вопросы теории и психологии творчества (так назывался и издаваемый в Харьковском университете сборник, курируемый Овсяннико-Куликовским после его отъезда в Петербург и утверждения академиком) получили развитие в трудах его непосредственных учеников, таких как Б. А. Лезин, А. Л. Погодин, А. Г. Горнфельд, а также в работах Л. С. Выготского, А. Н. Леонтьева и др. Некоторые психофизиологические идеи ученого были близки и М. М. Бахтину.

Мифопоэтическое направление в современной литературной науке, широко представленное в работах А. Ф. Лосева, С. С. Аверинцева, В. Н. Топорова, В. В. Иванова, Е. М. Мелетинского и др., также берет на свое вооружение некоторые идеи Овсяннико-Куликовского, правда, в меньшей мере, чем они того заслуживают. Но как бы там ни было, следует признать, что своими фундаментальными исследованиями русский ученый оплодотворил филологическую науку XX столетия, предопределил основные пути ее развития и ее методологию. А это уже немало. Еще недостаточно оценена и его попытка разработать методику психического совершенствования творческой личности на базе литературоведения, создать систему достижения «умственных удовольствий». Думается, что и здесь он выступает ученым-новатором, учителем жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Громов П. П. Герой и время. — Л., 1961.
2. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Воспоминания. — Птб., 1923.
3. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Литературно-критические работы: В 2-х т. — М., 1989.
4. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Собр. соч.: В 9-ти т. — СПб, 1909.
5. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Собр. соч.: В 9-ти т. — СПб., 1914.
6. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Предисловие // История русской литературы: В 5-ти т. — М., 1911. — Т. 1.

В. В. КУРИЛОВ

КОНЦЕПЦИЯ ИСКУССТВА Д. Н. ОВСЯННИКО-КУЛИКОВСКОГО И ЕЕ ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ ПОСТСОВЕТСКОЙ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Что может дать нашей современной науке о поэтическом творчестве, а конкретно теории искусства слова, изучение опыта дореволюционного теоретического литературоведения? Ведь он отражает уровень научной мысли XIX —

начала XX в. С тех пор литературоведческая филология ушла далеко вперед, изменились ее методы, категориальный аппарат, состав и значение составляющих ее дисциплин. Однако каждая исторически и естественно возникавшая эстетическая система, если она была плодом усилий постигающей мысли и развивалась в русле общего движения науки, несет в себе высокую культуру исследования, обладает несомненными достижениями и позитивным содержанием. Все это относится и к психологическому направлению в русском дооктябрьском литературоведении. Оно было одним из этапов нормального развития научной филологической мысли, и ему были присущи все черты образца, нормы литературоведческого исследования.

Нормальное развитие нашего литературоведения было прервано после революции. Принципом, конструирующим все общественные и гуманитарные науки, стал марксизм-ленинизм. Литературоведение начало строиться государством, которое устанавливало обязательные для всех ученых методы анализа словесно-художественных явлений, критерии оценки произведений и творчества писателя. В СССР проводился социально-инженерный подход к литературоведению: оно рассматривалось как особая отрасль народного хозяйства, которой можно и нужно руководить, исходя из ряда навсегда заданных установок. Концептуальная картина искусства слова, объясняющая его природу, выступала не обобщением поэтического творчества в его разнообразнейших формах, а приложением к нему основных идей упрощенно истолкованного марксизма. Главным для литературоведческих суждений считалось их соответствие не реальной художественной практике и законам искусства слова, а общим положениям исторического и диалектического материализма. Это вело нашу теорию поэтического творчества к догматизму, застойности и отрыву от мирового литературного процесса.

Следствием указанных обстоятельств стало то, что современная отечественная теория литературы переживает кризисное и переходное состояние. Ведущие постулаты и понятия марксистско-ленинской науки о поэтическом творчестве потеряли былой авторитет и почти не используются в литературоведческом анализе. Мы осознали ее схематизм, расхождение с художественными реалиями XX века и глубинными свойствами искусства. Нам стал ясен ненаучный характер основополагающих выводов и категорий советской теории поэтического творчества. Мы поняли значение в науке живой, ищущей, свободной от конъюнктурных соображений мысли.

Вместе с тем сегодня в отечественном литературоведении отсутствует такая концепция поэтического творчества, которая получила бы более или менее общее признание среди ученых и критиков и соответствовала бы не только истории и современному состоянию литературы, но и парадигмам научного мышления конца двадцатого столетия. Остро ощущается нужда в создании новой теории искусства слова или ряда таких теорий, обладающих статусом

научности. Миссия сегодняшнего поколения российских литературоведов и состоит кроме всего прочего в построении научной теории поэтического творчества, обобщающей всю историю литературы и синтезирующей все положительное в предшествующем теоретическом литературоведении.

Эта великая задача, выпавшая на нашу долю, может быть выполнена лишь на основе учета опыта русского дореволюционного литературоведения. И на первый план сейчас выступает непредвзятое изучение истории науки о поэтическом творчестве во всей ее полноте, сложности и диалектике. Поэтому глубоко прав А. В. Михайлов, сказавший, что история литературоведения должна сделаться творческим центром науки об искусстве слова [1, 3]. Особенно важно для нас выявить особенности и традиции русского теоретического литературоведения, лучшие образцы которого представлены в работах Ф.И. Буслаева, А. Н. Веселовского, А. А. Потебни, В. Н. Перетца, А. И. Белецкого и др. Это нужно для того, чтобы сохранить дух и лицо отечественной науки о поэтическом творчестве.

В свете сказанного понятно наше обращение к эстетической концепции Д. Н. Овсяннико-Куликовского, достойно представлявшей русское теоретическое литературоведение на рубеже XIX — XX вв. Это была достаточно зрелая система идей и принципов, позволяющая судить о том, какой должна быть научная теория искусства и литературы.

Психологическую концепцию художественного творчества можно отнести к «сильным» теориям искусства. Условимся называть так эстетические системы, которые играли в свое время ведущую роль в объяснении искусства, выявляли какие-то его существенные признаки, внесли серьезный вклад в развитие искусствознания и литературоведения и отвечали современным для них нормам научности. В России психологический подход к поэтическому творчеству теоретически обосновывался и практически осуществлялся кругом ученых, чьи методологические позиции сложились под влиянием А. А. Потебни, что дает основание говорить о школе А. А. Потебни, или харьковской школе в отечественном литературоведении. Она выделила в искусстве особую сферу исследования — те внутренние содержательные процессы, которые происходят в сознании автора при создании произведения и в сознании реципиента при его восприятии. Она раскрыла связь художественного мышления с обыденным и с речевой деятельностью человека, объяснила генезис и многозначность художественного образа, поставила вопрос о необходимости при выявлении сущности искусства опираться на научный метод и на аналогии между художественным творчеством, наукой и языком как основными видами духовной практики человека. Искусство рассматривалось психологическим направлением в его соотносительности с эволюцией человечества, со смыслом его истории, с древними формами нашего освоения мира и культурного творче-

ства. Харьковская школа в литературоведении утвердила новый взгляд на онтологический статус искусства, увидев в нем, как и в языке, не только произведения, созданное, но и вечно создаваемое, деятельность. Она продолжала лучшие традиции русской науки о поэтическом творчестве: стремление изучать литературу в широком историческом и культурном контексте, в ее развитии и связях с социальной действительностью и жизнью народа, с общим развитием человечества и национальной историей, внимание к слову как началу и первоэлементу литературы.

Эти и многие другие особенности харьковской школы в русской филологической науке, ярко проявившиеся в эстетическом наследии Д. Н. Овсяннико-Куликовского, несомненно очень важны для размышлений как об отличительных признаках советской теории литературы, так и о том, что должно характеризовать нашу будущую теорию поэтического творчества, на базе каких принципов она может строиться... Дело в том, что советское литературоведение и в первую очередь теория искусства слова во многом перестали быть наукой (это не означает, что совсем перестали, поскольку были честные ученые, сохранявшие верность духу научности). Формирование советской теории литературы, в особенности ее верхнего, концептуального этажа, учения об общих свойствах искусства слова, осуществлялось по преимуществу как идеологическая деятельность. В основе теоретических конструкций и многих литературоведческих понятий нередко лежал социальный заказ, требования, предъявлявшиеся государством к науке об искусстве слова. Так, чисто идеологическими предпосылками было обусловлено стремление нашего литературоведения доказать, что советская литература — это высшая ступень в мировом художественном развитии, а метод социалистического реализма — не только исторически закономерный, но и самый плодотворный метод творчества.

И чтобы создать новую теорию поэтического творчества, свободную от идеологического субъективизма, мы должны четко представлять себе, как должно строиться литературно-теоретическое знание. Эстетическая система Д. Н. Овсяннико-Куликовского показывает, что выработка теоретической картины искусства начинается с исследовательской рефлексии над ее основаниями. В советской эстетике вопрос о таком важном структурном элементе теории искусства, как ее основания, даже не ставился, поскольку они были очевидны и недискутируемы. Основания определенной предметной теории — это сложный комплекс идей, категорий, подходов, на базе которых она разворачивается. Основания во многом определяют характер, содержание, концептуальную схему, научную и практическую значимость той или иной теории.

Основания советской теории литературы носили философский и политический характер. Она строилась «сверху», выводилась из ленинской теории отражения, категорий исторического и диалектического материализма, партийных целей и была призвана оправдать политику государства в области искус-

ства. И теория литературы становилась не самосознанием поэтического творчества, а сводом правил, которым должны отвечать словесно-художественные произведения, и совокупностью норм их оценки.

Д. Н. Овсяннико-Куликовский заботился о строгой и точной формулировке оснований своей концепции искусства, понимая их важность для нее. Это позволяет сделать какие-то наблюдения над их составом. В истории эстетики та или иная трактовка художественного творчества обычно вытекала из определенного философского учения. Достаточно указать на эстетические системы Платона, Аристотеля, Дидро, Гегеля, Н. Г. Чернышевского и многих других мыслителей. У Д. Н. Овсяннико-Куликовского все сложнее. Рассмотрение каждой особой проблемы теории искусства он основывает всякий раз на иных исходных посылах, соотносящихся с теми аспектами художественного творчества, выявить сущность которых они позволяют наилучшим образом. В его работах мы имеем дело с системой оснований.

С первым уровнем оснований мы встречаемся при решении Д. Н. Овсяннико-Куликовским вопроса о назначении искусства. Он соотносит художественное творчество с конечными целями человеческой истории вообще. Это историко-софский элемент оснований его теории искусства. Согласно ученому, человечество развивается «в направлении к высшей человечности» [2, 2, 26], к сверхсоциальному, нравственному союзу всех людей. Такое понимание цели человеческой истории обуславливает и его взгляд на содержание и социальную функцию искусства. Последняя заключается в формировании нравственного сознания человечества. Это возможно потому, что нравственное, согласно Д. Н. Овсяннико-Куликовскому, «присуще (имманентно) художественному, ибо искусство есть процесс познания человека и человечности, а нравственное — по преимуществу и специфически человечно» [1, 317]. Через внесение, развитие нравственного сознания искусство и осуществляет свою конечную историческую миссию — устанавливать и укреплять «между людьми узы взаимного понимания и сочувствия» [1, 95]. Но оно способствует также самопознанию и самоопределению человека в мире, поскольку ищет ответы на главные вопросы нашего бытия: «чем люди живы и куда, как, живя, движется человечество» [1, 153]. Такую широту и глубину подхода к осмыслению назначения искусства хотелось бы видеть и в постсоветской теории художественного творчества. Во всяком случае позиция ученого положительно отличается от распространенных сегодня мнений, что искусство призвано лишь доставлять удовольствие, удивлять, развлекать или загадывать загадки.

Основанием для рассмотрения проблемы сущности искусства, ключом к объяснению его сущности для Д. Н. Овсяннико-Куликовского выступает психология, что определило как сильные, так и слабые стороны его эстетики. Он видел в искусстве образную форму мышления, содержанием которой служит познание действительности. Главный признак мысли, по нему, — это «ее веч-

ное стремление восходить к общему, обобщенному!» [2, 1, 41]. Художник выбирает, сводит воедино и сгущает характерные черты и особенности человеческой жизни, «которые в действительности большей частью разрознены, разобщены, разбавлены примесью других черт [2, 1, 459]. Поэтому искусство направлено на раскрытие истины. И естественно, что понятиям красоты, эстетического в концепции искусства Д. Н. Овсянико-Куликовского места не оказалось. Он строил гносеологическую модель художественного творчества, исходящую из его трактовки как вида человеческой познавательной деятельности, который коренится в нашей способности к апперцепции явлений мира.

Ученый занимался разработкой того раздела теории искусства, который можно назвать философией художественного творчества. Ее фактической базой было реалистическое искусство, поэтому его эстетическая концепция по сути дела есть теория последнего. Заслуга Д. Н. Овсянико-Куликовского состоит в том, что он выделил те понятия, которые составляют философию искусства. К ним относятся понятия предмета, содержания, задач, назначения, формы и генезиса художественного творчества, а также его соотношения с языком, мышлением и действительностью. Они и сегодня служат понятиями, образующими главный раздел любой теории литературы. Задача нашего современного теоретического литературоведения состоит в том, чтобы, взяв их на вооружение, уточнить их значение в соответствии с сегодняшним уровнем развития литературоведческой мысли и художественными принципами поэтического творчества XX века.

Еще одним важным основанием эстетической концепции Д. Н. Овсянико-Куликовского было стремление, как он выразился, к научной постановке вопросов [2, 1, 26]. Для этого, считал ученый, необходимо отделаться в мышлении от всяких остатков мифологизма. Ценность добытых тем или иным ученым результатов, отмечал он, «всецело зависит от научного и философского достоинства его мышления [2, 1, 28]. Вывод Д. Н. Овсянико-Куликовского о том, что научность несовместима с мифологическими приемами мысли, очень важен и актуален для нашей современной теории литературы. Советская теория поэтического творчества возникла как раз на основе мифологических начал. Ее исходные установки и многие базисные положения и понятия подавались как абсолютные и не подлежащие сомнению. На уровень мифа были подняты тезисы об идеологическом, классовом характере поэтического творчества, о руководящей роли партии в развитии литературы, о ведущем значении политического мировоззрения писателя в творчестве и другие. Нашей теории литературы нужно избавляться от таких сконструированных мифов, составлявших ее концептуальное ядро. И суждения Д. Н. Овсянико-Куликовского о пагубности для науки мифологических приемов мышления могут оказать в этом большую помощь.

Итак, теория искусства Д. Н. Овсянико-Куликовского создавалась на основе его общего эволюционного учения о развитии человечества, взгляда на нравственное сознание как на высшую ценность нашей жизни и научно-

психологического подхода к изучению художественного творчества. Вся его исследовательская стратегия покоилась, как он выразился по другому поводу, на гармоническом сочетании духа научности и духа гуманности [2, 1, 346]. А такое сочетание было и остается идеалом любого научного мышления, особенно литературоведческого. Поэтическое творчество, как и все искусство в целом, — это создание человеческого духа, в котором наиболее полно воплощаются родовые черты человека, его высшие духовные состояния, устремленность к Красоте, Истине, Добру. Дегуманизация искусства противоречит его сущности, это явление исторически преходящее, связанное с содержанием нашей эпохи. И новая отечественная теория литературы добьется успехов в своем концептуальном осмыслении природы искусства слова, если будет опираться на те гуманистические ценности и принципы, которые позволяли русскому дооктябрьскому литературоведению видеть и утверждать человеческое содержание и значение художественного творчества. Д. Н. Овсяннико-Куликовский подчеркивал, что восприятие произведений искусства — во многом «повторение творчества художника» [2, 1, 100]. Тем самым искусство становится могучей силой, развивающей в человеке его творческие способности. Оно завершает культурное созидание человека. Такой исходный принцип понимания искусства не может быть потерян, он должен стать — и, надеемся, станет — основой дальнейших размышлений о специфике и назначении художественного творчества. История была и остается самой надежной опорой движения вперед.

ЛИТЕРАТУРА

1. Михайлов А. В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры: Очерки из истории филологической науки. — М., 1988.
2. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Литературно-критические работы: В 2-х т. — М., 1969.

Л. Ф. ТАРАСОВ

СЛОВО В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ А. А. ПОТЕБНИ И Д. Н. ОВСЯНИКО- КУЛИКОВСКОГО

В основе научной деятельности Д. Н. Овсяннико-Куликовского, посвященной решению многих конкретных проблем художественного творчества, лежит определенная, всесторонне и достаточно глубоко разработанная целостная эстетическая концепция, включающая такие составляющие, как а) творчество, б) художественное произведение, в) восприятие. Как ученик и последователь А. А. Потебни, Д. Н. Овсяннико-Куликовский принял некоторые положения

учения Потебни о языке и художественном творчестве и на этом основании построил собственную эстетическую теорию.

Сопоставление двух концепций позволяет коснуться ряда интересных и актуальных проблем: а) творческих отношений учителя и ученика, б) общих концептуальных моментов во взгляде двух ученых на природу художественной деятельности, в) меры перспективности той и другой концепции в плане дальнейшего развития научной теории и др.

326808
В рамках общей теории языка как орудия культуры А. А. Потебня создал оригинальную и хорошо обоснованную концепцию художественно-познавательной деятельности человека как одного из главных компонентов культуры наряду с предметно-практической и научно-познавательной деятельностью. Альфой и омегой учения Потебни о художественно-познавательной деятельности человека являются язык и его основная единица — слово. «Поэзия есть одно из искусств,— пишет ученый,— а потому связь ее со словом должна указывать на общие стороны языка и искусства» [2, 22]. В другом месте он подчеркивает: «Вначале слово и поэзия сосредоточивают в себе всю эстетическую жизнь народа, заключают в себе зародыш и остальных искусств...» [2, 36]. Именно слово несет в себе то содержание, которое доступно выражению этими другими видами искусства.

Само же слово в силу его символической природы являет собой эмбриональную форму поэзии. Отсюда знаменитая аналогия слова и поэтического произведения.

Слово с трехчастной структурой (1) звуковая форма, 2) внутренняя форма, или представление, 3) значение) аналогично по своей структуре поэтическому произведению (1) художественная речь, 2) образная система, 3) содержание, или идея). При этом аналогия не формальная, а сущностно-содержательная: соотносящиеся компоненты их подобны функционально при всех очевидных различиях в степени их сложности. Главное, что их объединяет, состоит в том, что и слово и поэтическое произведение представляют собой смыслопорождающий организм символической природы. Вскрыв важнейший принцип организации поэтического произведения, А. Потебня исследует особенности восприятия произведения, определяет его роль и место в культурно-историческом процессе, решает проблемы взаимоотношения искусства и науки. С течением времени концепция А. Потебни получила признание как наиболее обоснованная и влиятельная среди множества представлений о сущности поэтического произведения.

Созданная А. Потебней модель художественного произведения по своему характеру синхронична и универсальна. Теоретически она, по сути, безупречна и легко применима в практике литературоведческого и лингвостилистического анализа литературного произведения.

Концепция Д. Н. Овсяннико-Куликовского опирается на некоторые важные положения А. Потебни, правда, своеобразно преломленные. «Мы поймем сложное, если сведем его к простому и если нам удастся понять его возникновение, его развитие из простого,— пишет Д. Н. Овсяннико-Куликовский.— Здесь особенно важное значение имеет аналогия между словом с так называемой «внутреннею формою» и «художественным образом» [1, 4]. Это уже иная, нежели у А. Потебни, аналогия, и она выводит автора на иной путь. И это логично, поскольку он решает другие задачи — выявление генезиса словесного произведения и шире — искусства в целом, его разных видов, обоснование особой роли языка в этом процессе.

Ход мысли автора таков. Основным элементом произведения искусства является художественный образ. Его отличительные черты — прежде всего типичность и конкретность. Типичность связывает образ с понятием. Наши обычные понятия, по мнению Д. Н. Овсяннико-Куликовского, «являют собой смесь общих и частных признаков, удаляясь от идеала чистого понятия и приближаясь к представлениям...» [1, 9]. «Мы не можем мыслить понятие, не воплощая его в представление» [1, 9]. «Воплощенные» понятия автор рассматривает как художественные образы, как художественные произведения в миниатюре. «С этой точки зрения,— заключает Д. Н. Овсяннико-Куликовский,— каждый отдельный акт мышления понятий есть как бы акт маленького художественного творчества» [1, 9].

Простые понятия — это та ячейка, из которой в одну сторону развиваются сложные понятия и высшие идеи науки и философии, а в другую — художественные образы, при этом и то и другое достигается силой языка. Впрочем, следует заметить, что понятие — это абстракция и остается таковой, какие бы признаки оно ни содержало, и как абстракция оно может воплотиться только в слове — быть названным (в термине) или выраженным, составляя концептуальное ядро значения слова. Поэтому и простое понятие может развиваться только в одну сторону — в сторону «сложных понятий и высших идей науки и философии». Движение понятия в сторону образа — это попятное движение, туда, откуда оно родом, а «воплощенные» в представлении понятия — это вернувшиеся в свое лоно понятия, ставшие попросту представлениями, чего в природе познания, очевидно, не бывает.

Первоисточником искусства Д. Н. Овсяннико-Куликовский считает язык. «Слово архаического языка,— отмечает он,— скорее картина, умственный рисунок понятия, маленькое повествование о нем» [1, 48]. И это делает слово художественным произведением. Кроме того, оно играет особую роль в процессе создания образа, будучи буквально орудием создания единства образа. В психологическом процессе слово в зависимости от структуры развертывается в три или четыре такта: 1) звуковая форма, 2) значение, 3) внутренняя форма, 4) грамматическая форма.

Слово и его грамматические формы являются инструментом апперцепции различных впечатлений. Грамматические формы и категории суть не что иное, как разные точки зрения на вещи и их признаки. Именно поэтому «первобытное искусство таилось в самом языке» [1, 60]. Позже они превращаются в застывшие духовные формы. Эта точка зрения переключается с некоторыми постулатами эстетической теории языка Б. Кроче и К. Фосслера. Дух художественности, который был присущ формам языка на ранней стадии, позже ослабел и практически угас для большей части носителей языка, но сохранился в языке потенциально. Его актуализация, высвобождение и обретение им энергии происходит в воображении художника в момент творчества. Актуализованные формы языка охватывают своей энергией впечатления, образы, понятия, втягивают их в художественные формы, причем внутренний ритм языка преобразуется во внутренний ритм искусства. Внутренняя умственно-словесная художественная деятельность может вызвать к жизни конкретные произведения различных видов искусства — поэзии, живописи, скульптуры — в зависимости от дара художника. Таким образом, язык и его формы выступают как источники и хранители изначальной художественности, которая пробуждается в творческом акте, становится создателем образов, которые складываются в различные произведения, апперцептируя определенную идею. Такова концепция Д. Н. Овсянко-Куликовского, — сложная противоречивая, своего рода целостная гипотеза становления художественного творчества человека и вместе с тем модель отдельного акта творчества. Заметная в концепции А. Потебни тенденция преувеличения роли языка как источника художественности и как формы поэзии усиливается в учении Д. Н. Овсянко-Куликовского: язык и его формы у него не только участвуют в творческом акте как орудия мыслительного процесса или материал поэтического произведения, но и являются источником эстетического и творцом художественных образов и произведений. Между тем языку никогда не был присущ какой-то особый «дух искусства», который сделал бы язык источником поэзии и искусства. В самом начале язык стал прежде всего средством общения, опредмечивания крупиц накапливаемых знаний и опыта, инструментом мыслительной деятельности и, в конечном итоге, орудием культуры, а среди прочего и материалом художественной литературы, посредником, а не демиургом актов творения эстетических ценностей.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Овсянко-Куликовский Д. Н. Язык и искусство.* — СПб., 1895.
2. *Потебня А. А. Теоретическая поэтика.* — М., 1990.

ЕСТЕТИЧНА ВАРТІСТЬ СЛОВА В КОНЦЕПЦІЇ ДМИТРА ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСЬКОГО

Послідовник Олександра Потебні, Дмитро Овсянико-Куликовський багато в чому поділяв наукові зацікавлення свого вчителя, доклавши, зокрема, значних зусиль до теоретичного опрацювання питань мовної еволюції та істоти мистецької (передусім словесної) творчості. За сполучну ланку між цими двома лініями (*grosso modo* — лінгвістичною та літературознавчою) його розважань може правити область, що він її окреслював як психологію мови, адже саме в ній концептуально увиразнювався присутній ізоморфізм між мовою та мистецтвом. Спираючися на здобутки Потебні, Овсянико-Куликовський пропонував на їх основі нові шляхи розв'язання підставових проблем, дотичних до теми взаємин між мовою та мисленням в обох його головних формах — поетичній (мистецькій) та прозаїчній (науковій). Зокрема, в галузі теорії мистецької творчості його самостійність сягнула так далеко, що І. Фізер вбачає в позиції Овсянико-Куликовського якнайрадикальнішу ревізію поглядів Потебні (хоч початково він був їх ревним прихильником) [11, 87—89].

За власним визнанням Овсянико-Куликовського, у працях мовознавчих (із синтаксису та з психології мови) він теж «за відправний пункт мав ідеї та метод Потебні, але <...> йшов своїм шляхом і доходив самостійних висновків» [4, 40], і те саме стосується доконаної ним модифікації потебнянської теорії слова, за головну відмітну рису якої можна вважати розрізнення в слові не двох (звук і значення), а трьох складників: зовнішньої форми (членоподільного звука), об'єктивованого ним змісту та внутрішньої форми (способу вираження змісту) [9, 60]. Запозичивши цей принцип у В. фон Гумбольдта та Г. Штайнтала, Потебня сконкретизував його й пов'язав із психологічною теорією аперцепції, достосованою до потреб аналізу вжитку слів як мовних одиниць. Відповідно внутрішня форма — то є ознака зі складу чуттєвого образу, яка зумовлює позначення предмета, або «стосунок змісту думки до свідомості», що показує, «як представлено людині її власну думку» [9, 97—98].

Овсянико-Куликовський слідом за Потебнею окреслює ці три елементи як: «1) *значення* (зміст, поняття), 2) *зовнішню форму* (звуки) та 3) *внутрішню форму* — стосунок ознаки чи образу, що на нього вказує слово, до значення цього слова» [3, 83]. Інші спроби пояснення терміна *внутрішня форма* не вносять в його визначення суттєвих змін, це є або «спосіб зображення чи представлення» [3, 83—84], або «стосунок представлення до значення» [7, 23]. Водночас Овсянико-Куликовський вносить уточнення до означеної схеми: в поданому вигляді вона годиться лише для мов найпростішої будови (на кшталт

китайської), а для мов флексивних її треба доповнити ще одним складником — формальним, або граматичним, значенням, яке щодо значення лексичного (або речового) знов-таки є «свого роду представлення» [1, 19], бо, скажімо, поняття «500 сажнів» є представлене як іменник (тобто істота) жіночого роду однини, тощо в слові *верста*. Формальне значення можна інакше назвати *граматичною формою* [7, 43]; вона зумовлює ту частину розумових процесів (практично неусвідомлювану), яка припадає на *граматичне мислення*. Приміром, образ дому як кінцевий пункт мисленневого процесу яскраво виступає в свідомості (на відміну від його граматичного оформлення), але «цей результат був би зовсім інший, якби не було тієї розумової пружини, що зветься «іменником», тобто якби я не володів здатністю відливати отримані враження у форму субстанції та надавати цій субстанції ознак роду, числа тощо. Це є нібито психологічна форма, в яку я інстинктивно (несвідомо або напівсвідомо) відливаю свої враження» [7, 44].

У цих міркуваннях Овсянико-Куликовський перекшталтовує думки Потебні про збіг формального й речового значення слів у формальних мовах (типу арійських), де вони становлять «один акт думки», хоч і не ототожнюються одне з одним. «Граматична форма, — відзначав Потебня, — являє собою елемент значення слова й є однорідна з його речовим значенням» [8, 1—2, 39], бо обоє вони належать до проявів внутрішньої форми, та водночас «певні мови в області своєї внутрішньої форми проводять розрізнення між представленням змісту та представленням форми, в якій він мислиться» [8, 1—2, 47]. Отже, Овсянико-Куликовський розщепив надвоє внутрішню форму в її потебнянському тлумаченні, виокремивши з неї частину речову, або — в уподобаній ним термінології — *образ* [7, 42—43], і частину формальну, тобто граматичне значення слова.

Уживаючи ті самі терміни, що й Потебня, Овсянико-Куликовський часто вкладав у них дуже несхожий сенс, і стосується це, зокрема, багатьох підставових теоретичних понять, у яких пояснюється роль мови для думки. Скажімо, обидва вони визнавали чуттєве сприйняття вихідним пунктом пізнавального процесу — згідно з давнім гаслом « *nihil est in intellectu, quod non prius fuerit in sensu*» [9, 58], — однак уже наступний крок у ланцюжку розумових дій, що ведуть до формування понять, трактується ними по-різному: чуттєвий образ, виниклий внаслідок засоціювання між собою окремих відчуттів, отриманих душею від предмета, перетворюється, за Овсянико-Куликовським, на *уявлення* (рос. *представление*), коли знову викликається з пам'яті вже без безпосередньої участі чуттєвого сприймання [3, 9, 11, 12, 19, 29, 33; 7, 14], тим часом як Потебня *expressis verbis* препоручав розрізнення двох значень російського слова *представление* — узвичасного («те саме, що й сприйняття чи чуттєвий образ») та другого, надто важливого саме для мовознавства, де воно розглядається як *представник* образу або поняття [8, 1—2, 18—19]. Перше

з цих значень українською мовою найвлучніше можна відтворити словом *уявлення*, друге — словом *представлення*. Таке представлення, нетотожне чуттєвому образу (назвіть функційно), являє собою вказівку на нього, ту форму, в якій він заходить у свідомість [9, 132], і якщо вже є якимось *образом*, то не *чуттєвим*, а *образом значення* [9, 215], хоча цей останній термін Потебня все ж радше стосує до галузі аналізу мистецьких творів: «Те, що ми називаємо в слові *представленням*, у поетичному творі *образом*, може бути назване *знаком значення*» [9, 117].

Сам термін *значення* має в Овсянико-Куликовського широку сферу застосування, обіймаючи й *образ речі* [7, 17], й *уявлення* [5, 3], й *поняття* [3, 83]; це останнє, властиво, являє собою не що інше, як «удосконалене» значення [5, 10]. Потебня, зрештою, теж визнавав, що людська думка змістово може бути або *образом*, або *поняттям* [9, 151], однак не ототожнював ні першого, ні другого зі значенням як категорією мовознавства, бо воно, на його гадку, має досліджувати значення слів «лише до певної межі» [8, 19], тобто так зване *ближче* значення, яке практично дорівнює їх унутрішній формі [8, 19—20, 47], протиставляючись *дальшому* зазначенню як предметові зацікавлення інших наук, бо це останнє — байдуже, чи у формі образу, чи у формі поняття, — є принципово відкрите (містить нескінченну кількість ознак). Зігнувавши розмежування ближчого та дальшого значень, завдяки якому Потебня намагався роз'яснити гумбольдтівську тезу про розуміння як різновид нерозуміння [8, 20], Овсянико-Куликовський мусив інакше, ніж Потебня, інтерпретувати знаковість слів.

Якщо Потебня розрізняв *зовнішній знак* значення, тобто членоподільні звуки, *внутрішній знак* значення, тобто представлення, та саме *значення*, визнаючи тим самим *двоїстість* знака [10, 133], й мав унутрішній знак за узагальнене поняття, яким можна виразити присутній ізоморфізм між словом і поетичним твором (у першому внутрішній знак реалізується як представлення, у другому — як образ), то Овсянико-Куликовський пов'язує знаковість із занепадом унутрішньої форми слова; саме тоді воно перетворюється на *простий знак* на позначення понять, що має *альгебричний* характер [3, 34—35, 37, 1, 6]. Відповідно сама утрата словом унутрішньої форми (образності, поетичності) є в його очах цілковитою, а зв'язок образу предмета та його «клічки» — якнайщільнішим [3, 9—10]; у висліді з'являються слова (resp. знаки) «мертві», які й становлять переважну більшість в усіх мовах [3, 37, 39]. Для Потебні таке розв'язання було неприйнятним, оскільки тоді слово позбавлялося б свого «ближчого» значення, а отже взагалі ставало б беззмістовним з мовознавчого погляду. Тим-то, визнаючи очевидний факт поступового забуття внутрішньої форми слів, він заперечує безслідність її зникнення: «У слові *рыба* зміст не є представлений ніяк, а тому представлення в ньому зовсім немає, воно втрачене. Цим, однак, не вигладжено різниці між цим словом

і відповідним словом іншої мови, напр. *piscis* або литов. *žuvis*. Різниця між ними з самого початку полягала, крім звука, не в самому лише знаку чи представленні, але й у кількості предикатів, за речове осердя яких правило представлення. Ця остання різниця збереглася й після того, як представлення зникло, чи то пак перетворилося на математичну точку» [8, 1—2, 19]. Завдяки цьому такі слова зберігають залишки предикативності та атрибутивності [8, 3, 81] й тяглість свого значеннєвого існування [пор. 8, 3, 16], коли замість утраченої внутрішньої форми роль ближчого значення починає виконувати вжиток, або *usus* [8, 1—2, 50, 480; 4, 95—96]. Мовлячи про «різну кількість предикатів» у різних мовах, Потебня стверджує мовну залежність понять, що їх він визначає — з погляду психологічного — як «сукупність суджень, на які розклався чуттєвий образ» [9, 145], і протиставляє поняттям логічним, що становлять «рівночасну сукупність образів», тобто фікцію — нехай доконечну для потреб науки [9, 150], та все ж не наділену жодним реальним значенням [9, 56]. Натомість Овсянико-Куликовський, убачаючи в понятті «елемент мови» [3, 8], водночас тлумачить Потебневу концепцію постання понять шляхом «збагачення субстанції атрибутами» [1, 11] радше в логічний спосіб; для нього вони дорівнюють «узагальненій схемі» [1, 10], яка зусиллями думки поступово «вдосконалюються» [5, 11], тобто очищується від домішки часткових і другорядних ознак, присутніх у певній групі уявлень, і зосереджує в собі ознаки загальні й істотні [7, 8].

Запустульоване Овсянико-Куликовським «зрощення» слова та поняття [3, 11] спонукає його радикальніше, ніж Потебня, підходити до питання про співвідношення думки й мови. Потебня (як і Штайнталь) стверджує нетотожність області думки та області мови: лише «в середині людського розвитку думка може бути пов'язана зі словом, але на початку вона, мабуть, ще не доросла до нього, а на високому щаблі абстракції полишає його...» [9, 51]. Зокрема, не може бути виражена словом і здійснюється без нього творча думка маляра, різьбяр, музиканта [9, 51]. Овсянико-Куликовський, навпаки, проголошує посутню залежність усіх форм думки від мови: не лише «поняття не існують без мови» [3, 60], але й «усі *несловесні* мистецтва (малярство, різьбярство, музика, архітектура) суть тільки переклади з мови людської на спеціальні «мови» цих мистецтв, й усі вони в ґрунті речі суть мистецтва словесні» [3, 62; 7, 69].

Хоча в Овсянико-Куликовського можна знайти окреслення мови як «особливої форми мислення» [2, 301], все ж він виразно тяжів до потрактування цих двох явищ ніби єдиного цілого, бо доконечність використання мови в ролі *зряддя думки*, «байдуже якої, наукової, філософської, релігійної, мистецької» [7, 65], веде до їх злиття в «моводумці» (рос. «речь-мысль») [7, 37], а отже *мова* та *розум* виступають як «два явища споріднені, якщо не тотожні» [3, 6]. При цьому «кожній мові й кожному наріччю, кожній епосі в історії мови при-таманне своє особливе співвідношення між змістом і формою слів, і саме воно

надає мові її своєрідного характеру, її індивідуальної фізіономії, особливого штибу мислення, їй властивого» [3, 74—75]. З більшим притиском на системному характері зв'язків між мовними елементами та сама думка може бути уточнена: «В національній мові, в її звуковій формі, словництві та граматичній будові виражається національна психологія мислення...» [6, 23].

В еволюційному ракурсі Овсянико-Куликовський починає розгляд «штибів мислення» з «первісної мови», або «мови первісної давнини», що її присутньою рисою був «живий, образний, метафоричний» характер усіх повнозначних слів. За приклад — нехай недосконалий — може правити санскр. *mūs*, *mūsaka* «миша» (від дієслова *mush* «красти»): за давніх часів ця тварина була представлена внутрішньою формою як «злодюжка», й ознаки цих двох понять не розрізнялися в свідомості мовців. Узагалі позначувана річ, уявлення, поняття й слово (з його внутрішньою та граматичною формою) мислилися як одне ціле не лише в щоденному, а й у філософському розумуванні; недаремно ж бо давні індійські мудреці обстоювали теорію, за якою предмети «складаються з якостей, форм та імен» [7, 62]. Мислення за допомогою такої мови було дуже повільне й неповоротке, бо думка втрачала майже однакові частки енергії на звукову форму, значення, образ і граматичну форму, й відповідно слово розпадалося на чотири психологічні темпи, будучи не простим знаком поняття, а розповіддю про нього, ніби маленьким мистецьким витвором. Поезія, інші мистецтва — але так само й релігія та абстрактна думка — містилися в самій мові (нехай у зародковому стані) й могли бути виведені з неї причиново-наслідково, як подальший її розвиток. Такий спосіб мислення, що його можна назвати міфологічним, не є досвідно знаний ні в сучасній дійсності, ні в історії, оскільки всі мови — й давні, й нові — задалеко вже відійшли від свого початкового стану, але, підшукуючи йому якусь аналогію, знайти її можна в сучасному мистецькому мисленні. За характеристичну властивість в обох випадках можна вважати те, що в свідомості насамперед увиразнюється сам образ з усіма його зовнішніми та внутрішніми виявами, а вже перегода думка осягає й приховану в ньому ідею. Художній характер первісної мови втілювався й у її звуковій реалізації, що скидалася на мелодекламацію або речитатив з притаманною йому ритмічністю [3, 36—46, 99—104; 7, 45—69; 5, 10].

На протилежному бігуні стоїть мислення математичне — ідеал, до якого стремлять усі науки. Виробившись в процесі складного багатомістового розвитку, воно вирізняється (з психологічного погляду) прагненням «до якнайбільшої абстракції, до усунення в мисленні конкретних образів, що супроводжують поняття». Цей тип мислення сягає найвищого розвитку саме в математиці, «найдосконалішій з-поміж наук», бо в ній «супровідні образи зведені до мінімуму й можуть вважатися за рівні нулеві», а «думка ширяє в безплотній сфері чистих абстракцій» [7, 11]. Прогрес думки від міфологічного до математичного типу мислення здійснюється завдяки мові, а саме шляхом

аналізу первісних слів-суджень (на кшталт *mūs*), що призводить до занепаду в непам'ять їхньої внутрішньої форми, а отже й дозволяє думці не зупинятися на ній, тобто заощаджує розумову енергію, яка надалі може спрямовуватися на виконання інших завдань. Знаряддям аналізу виступають речення, що їх Овсянико-Куликовський поділяє на два типи: речення позірно тавтологічні (наприклад, «Миша є злодюжка»), де первісний образ, закарбований в унутрішній формі слова як один акт думки, розкладається на два акти думки; та речення, що ігнорують внутрішню форму, висуваючи на перший план іншу (можливо, істотнішу) ознаку предмета, ніж виражена внутрішньою формою (наприклад, «Миша є тварина чотиринога»). Унаслідок цього внутрішня форма спершу перетворюється на метафору, усвідомлювану мовцями як щось умовне й фіктивне, а відтак остаточно зникає. Окресленим типам речень властивий різний ступінь ритмічності: речення першого типу є ритмічніші, бо в них думка відштовхується від двох пунктів (значення та представлення), рухаючись у протилежних напрямках; натомість у реченнях другого типу обидва протилежні рухи (до підмета й до присудка) мусять відштовхуватися від однієї точки (значення), тобто слово «перевертається» [3, 84—98; 7, 28—34].

Категорія ритмічності (\approx внутрішня гармонія, симетрія) для Овсянико-Куликовського є сполучною ланкою між мовознавством та естетикою [3, 49], бо в обох випадках ідеться про ритм як психологічне явище, тобто про насолоду від наподібнення фізичного ритму, наявного в природі. Зокрема, в мові можна вирізнити ритм зовнішній, або звуковий (сюди належать членоподільність, часокількість, акцентуація, закони фонетики й морфологічна будова кожної конкретної мови), та ритм унутрішній, або «семасіологічний», що тяжче піддається спостереженню на сучасному етапі розвитку мовознавства, але в принципі має пов'язуватися з існуванням у слові внутрішньої форми. Майже виключно з таких слів, наділених поетичністю, складалася первісна мова, однак є вони й у мові сучасній, яка має дві частини: мертву (безобразну) та живу (образну). При цьому слова безобразні, втративши власну внутрішню форму, можуть слугувати матеріалом для творення внутрішньої форми нових слів, як давнє слово *отрокъ* (від дієслова *реку* з заперечною часткою *от*, буквально — «немовля») було використане на позначення «молодших членів дружини». Отже поезія та проза в мові повсякчас чергуються, завдяки чому науково-філософська та мистецька діяльність розвиваються паралельно, використовуючи заощаджену мовою мисленнєву снагу [3, 49—76, 83—95; 7, 22, 68].

Словесні мистецтва в цьому процесі посідають особливе місце, бо в них мова набуває поетичного забарвлення через застосування розмаїтих метафор і порівнянь; «тоді на мислення внутрішньої форми витрачається вже більше енергії, ніж при звичайному вжитку мови, й образи оживають у свідомості» [7, 43]. Тим самим мистецька творчість, що її істоту становить аперцепуван-

ня ідей образами, постійно отримує живильні імпульси від властивості слова мати внутрішню форму, а отже мова передає свій унітрішній ритм (зокрема й граматичний) мистецтву. Таким чином, слово в концепції Овсянико-Куликовського виступає як архетип вищого продукту думки — мистецького образу, що його створює «дух художності», вивільнений завдяки вдосконаленню мовних форм.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Овсянико-Куликовский Д. А. А.* Потебня как языковед-мыслитель. — Киев, 1893.
2. *Овсянико-Куликовский Д.* Бопп и Шлейхер (Эпизод из истории науки о языке) // Жизнь. — 1900. — Т. 11.
3. *Овсянико-Куликовский Д.* Введение в сравнительное языкознание: Лекции, читанные в 1891 уч. году. — Харьков, 1892.
4. *Овсянико-Куликовский Д.* Воспоминания. — Птб., 1923.
5. *Овсянико-Куликовский Д.* О значении научного языкознания для психологии мысли // Записки Императорского Харьковского Университета. — 1901. — Кн. 2.
6. *Овсянико-Куликовский Д.* Психология национальности. — Птб., 1922.
7. *Овсянико-Куликовский Д.* Язык и искусство. — СПб., 1895.
8. *Потебня А. А.* Из записок по русской грамматике. — М., 1958. — Т. 1—2; М., 1968. — Т. 3; М., 1941. — Т. 4.
9. *Потебня А. А.* Слово и миф. — М., 1989.
10. *Потебня А. А.* Теоретическая поэтика. — М., 1990.
11. *Фізер І.* Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні. Метакриптичне дослідження. — К., 1993.

В. С. КАЛАШНИК

РОЗВИТОК СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ В ЕСТЕТИЧНОМУ НАПРЯМІ

Якщо мову розглядати невідривно від творчості, на чому наголошували і що переконливо доводили у своїх дослідженнях О. Потебня та його послідовники, серед яких був і Д. Овсянико-Куликовський, то аж ніяк не можна залишати поза увагою не тільки питання про функціональну варіативність елементів мовної системи, а й проблеми мовного розвитку в цілому. Останні Л. Булаховський окреслив як проблеми власне мовно-літературного розвитку з притаманною цьому процесові естетичною спрямованістю. Спілкування за допомогою мови постійно стикається зі змінністю світоглядних концепцій, наукової картини світу, а також із необхідністю творення нових виразових засобів. Наше дослідження є спробою осмислити цей процес формування

художньо значущих смислових єдностей у мові сучасної української поезії та визначити особливості їх функціонування як естетичних елементів мовної системи.

Актуалізацію, на основі якої, головно, формуються образно-смислові єдності, у лінгвістиці звичайно розуміють як реалізацію потенційних властивостей одиниць мови у мовленні, використання їх відповідно до мети висловлювання та вимог певної мовленнєвої ситуації. Поетична мова актуалізує не лише окремі слова й лексичні значення, але й ті чи інші фрагменти художнього тексту у вигляді словосполучень і фраз, формуючи з них цілісні смислові одиниці естетичної вартості. Такі утворення становлять значну частину поетичної фразеології та афористики, вони мають тенденцію до входження в мовну систему як конвенціональні знаки певних ситуацій і можуть функціонувати в художній сфері комунікації як виразові засоби з традиційною основою.

Оскільки поняття актуалізації засобів мови повністю включає індивідуальне, оказіональне й метафоричне їх уживання, зробимо застереження щодо смислу, який ми вкладаємо в терміносполуку «контекстуальна актуалізація» стосовно розглядуваного нами аспекту поетичного фразотвору. У нашому дослідженні відповідним терміном означено тільки ті утворення, які в плані змісту спираються на нормативну лексичну сполучуваність, але в умовах вузького або широкого художнього контексту під дією екстралінгвістичних чинників (морально-етичні настанови суспільства, популярність автора тощо) набувають ідеологічно та естетично важливого змісту, узагальненості, певної символічності.

Уявлення про актуалізацію як «використання мовних засобів, яке привертає увагу саме по собі і сприймається як незвичайне, позбавлене автоматизму» [3, 355], куди відносять насамперед яскраву поетичну метафору, не включає, на нашу думку, і контекстуальної поетизації словосполучень та фраз, що не мають образних переносів чи мають стерту образність. Невипадково Р. Якобсон із поетичною функцією пов'язував зосередження на повідомленні як такому [7, 80—81 та ін.]. Поняттям контексту при цьому позначалось усе те, що знаходиться за межами самого акту комунікації.

Зв'язок поетичної функції з номінативною та комунікативною функціями, її спрямованість на повідомлення, орієнтованість на вираження особливого метазмісту визначають метасеміотичний характер висловлювань, які належать до художньої мови, у тому числі й тих, естетична значимість яких ґрунтується на контекстуальній актуалізації. «Умовою виникнення метасеміотичних явищ при мовленнєвій маніфестації системи мови,— зазначає Ф. Литвин,— можна вважати наявність у мовленнєвому висловлюванні «надзавдання», яке визначає новий зміст, додатковий щодо мовного змісту слів, з яких будується висловлювання» [4, 37]. Основу метасеміотичних явищ у мовленні дослідник схильний убачати у відносній автономності двох сторін мовного знака, у довільності (випадковості) зв'язку між вираженням і змістом мовної одиниці (сло-

ва, словосполучення, фрази). Для реалізації «надзавдання» релевантними, на його думку, можуть бути характеристики або тільки плану змісту або тільки плану вираження.

Набуття висловлюванням поетичного смислу забезпечує йому як знакові евристичну функцію — здатність експлікувати нові знання. Якщо канонічні знаки відбивають ступінь розуміння у даній сфері спілкування, то знаки евристичні лише ґрунтуються на знанні, однак передбачають подальший розвиток і поглиблення знань, тобто їх збільшення (див. про це: 6). Розглядаючи евристичну знакову функцію, А. Тихомиров розрізняє знак-еврикон, що подає знайдене, і знак-еврисон, який указує на те, що буде знайдено. У цьому разі відповідні евристичні позначення співвіднесені як «знамено» і «знамення» й розмежовані за структурними ознаками: структура першого розгортається в просторовій площині (автор ілюструє це образом із лірики А. Ахматової: «И тополя, как сдвинутые чаши»), структура другого — у площині часовій (див. поданий при цьому приклад із поезії О. Блока: «За Непрядвой лебеди кричали, и опять, опять они кричат»). Зауважимо, проте, що в багатьох поетичних висловах просторово-часові площини суміщаються (див., наприклад, метафорично ускладнену фразову смислову єдність із сонета Д. Павличка: «Вздоровлює мене ріка століть. Знов у мені напружується й грає Коріння слова й мислі верховіть»). У ряду творчих текстів (міф, література, наука) поетичним творам належить особливе місце щодо специфіки використання вторинної знакової системи для відбиття важко уявлюваних ситуацій і позначення семантики з розпливчастими контурами. Художня актуалізація виразу сприяє переходу сукупності канонічних знаків у евристичний знак з поетично відчутним, але не обов'язково чітко окресленим смислом.

Подібно до окремо взятого слова у поетичній мові смислове збагачення кодових значень одержують і словосполучення та фраза. У цьому плані заслуговує на увагу думка У. Вейнреха про те, що «в рамках певного даного тексту (вірша і т. ін.) певним знакам приписуються значення багатші, ніж значення тих же самих знаків поза цим текстом, або якимось інакше відмінні від цих останніх» [2, 169—170]. Тут ідеться про так звану «гіперсемантизацію» мови. Крім декодування подібних текстуальних утворень, потрібне, отже, і їх дешифрування, без чого інформаційні та змістові втрати сприйняття відповідного повідомлення стають неминучими, оскільки повністю не розкривається смисл висловлювання саме як художньої мікромоделі фрагмента дійсності. Маємо на увазі фразеологічний контекст, що є будівною одиницею семантики поетичного тексту і тією формою його організації, яка дозволяє побачити в частині ціле і в звичайному незвичайне. Художня мова надає широкі можливості для актуалізації у межах фразеологічної структури семантичних категорій, насамперед категорії оцінки, характер якої залежить від авторських настанов і спирається на комунікативну заданість самого виразу.

Оцінні значення словосполучень і фраз поетичного тексту, спрямовані на забезпечення естетичної вартості твору, виникають унаслідок взаємодії мовних лексичних одиниць, причому не тільки на основі образних переносів у вигляді різноманітних тропів, а й при актуальному зіставленні конкретного і абстрактного, менш узагальненого з узагальненішим, певного значення і символу. До останніх можуть бути віднесені, наприклад, назви ліричних циклів у книжці Б.-І. Антонича «Привітання життя»: «Вітражі й пейзажі», «Зриви й крила». Додаткові смислові акценти і нова виразність з'являються при поетичному вживанні поєднаних слів-символів (див. у ліриці І. Драча: «сонце і слово»). Цей ряд образно-смислових єдностей доповнюють і напіввідмічені структури (наприклад: «листя і роздуми» — у П. Усенка), у яких прями лексичні значення компонентів актуалізують значення компонентів-символів, і на цій основі формується цілісний художній смисл. Символічність одного з лексичних елементів словосполучення чи фрази (традиційна або набута у даному творі) не тільки підкорюється певним контекстом, а й у свою чергу впливає на найближче оточення, сприяючи тим самим створенню відповідних фразеологічних та афористичних виразів. Сказане можна проілюструвати актуалізованою фразою з лірики Ліни Костенко: «Є скарби, допоки їх шукають» — з символічною позначеністю іменного компонента. Подібну семантичну структуру має програмна поетична фраза І. Драча: «Я належу сонцеві», де фразотворча роль належить слову-символу «сонце», актуалізованому в цьому своєму значенні цілісним фразовим контекстом (пор. актуалізацію символічного образу сонця в іншому поетичному визначенні І. Драчем свого творчого кредо: «лицем до сонця — людям на добро», — з більш прозорою символічністю за рахунок дешифрування другою частиною виразу).

В українській поезії, як і в публіцистиці, актуалізується переважно соціально і морально значиме, але поетична мова від мови публіцистики відрізняється особливостями представлення відповідного змісту у формульного типу контекстах (передусім на рівні ритмомелодики та характером образності). Для прикладу можна зіставити афористичні фрази з публіцистичних творів О. Довженка: «Наша земля свята»; «Тільки велике товариство здатне на подвиги»; «Краса нас усьому вчить» — з подібними поетичними афоризмами: «Труд переростає у красу» (П. Тичина); «Нове життя нового прагне слова» (М. Рильський); «Лиш у труді живе людина, а без труда її нема» (В. Сосюра). Разом із тим поетичний контекст може підтримувати афористичну актуалізацію своєрідним «підготовчим» змістовим варіантом, як, наприклад, в Ірини Жиленко: «Справжнє моє ім'я — Мама! І Мамою зовуть мене діти. І це найкраще з моїх імен» (пор. із Шевченковим: «Слово *мамо*. Великеє, Найкращеє слово!»). У даному випадку заслуговує на увагу не тільки значущість і публіцистична загостреність змісту, але й пошук автором більш місткої лаконічної форми його вираження.

Художнє осмислення найрізноманітніших явищ дійсності знаходить утілення у численних фразах з мотивованою семантичною основою і досить прозорою алегоричністю. У сучасній українській поезії індивідуалізація подання знайомого читачеві змісту нерідко досягається саме завдяки контекстуальним акцентам, наприклад: «Найважчий снаряд у світі — доля жорстока»; «Останній свій матч вигравати треба»; «Перемога! Слово, якого чекаємо все життя» (Ю. Щербак); «Найніжніші слова не годиться кричати»; «Стан душі — твій соціальний стан!»; «Як немає криниць — і росинка свята» (П. Скунць); «Життя — це шлях, що переходить в шлях, Кінця не має ні одна дорога»; «Жити раз, але в огні»; «Душу пісня підійма» (Д. Павличко). Подібні утворення можуть поповнювати систему виразових засобів і ставати елементами поетичної стилістики.

Актуалізовані фрази поетичних творів мають здебільшого характер прислів'я. Це виявляється як у глибині художнього узагальнення та повчальності моральних сентенцій, так і в співвіднесеності структурних моделей. Як і прислів'я, поетичні афоризми розглядуваного нами типу будуються головним чином на зіставленні явищ, запереченні чи ствердженні відповідних положень і оцінок. У зіставних конструкціях звичайно присутня як стверджувальна, так і заперечна характеристика зображуваного (експліцитно або імпліцитно): «Лиш правда є вічна, а то все трава» (П. Тичина); «Можна все на світі вибирати, сину, Вибирати не можна тільки Батьківщину» (В. Симоненко); «Ми всі для завтра більше, як для нині» (П. Скунць) і т.ін. Наявність в актуалізованій поетичній фразі тільки ствердження або тільки заперечення залежить (аналогічно до прислів'їв) від змісту, що має бути вираженим, а також від характеру авторської оцінки того змісту. Порівняймо, наприклад: «Чесне діло роби сміло!» (присл.) та «І труд, і піт благословен» (М. Рильський) — з одного боку; і «Один цвіт не робить вінка!» (присл.) та «Усе, що можна в нас забрати, не варте нас. Нехай мине!» (Ірина Жиленко) — з другого. Надфразна єдність в останньому прикладі суттєвих структурно-семантичних відмінностей від зіставлюваного прислів'я не має, проте імперативна її частина все ж конкретизує авторську оцінку, спрямовуючи читачеву реакцію на сприйняття змісту основної частини відповідної одиниці поетичного тексту в повному обсязі.

Контекстуальна актуалізація у межах поетичних надфразних єдностей може сполучати переносне значення у вигляді якогось тропа з узагальнено-оціненою семантикою фразового компонента, що не містить образного переносу. Подібна семантична основа, наприклад, у такого афоризму надфразної структури з лірики П. Скунця: «Співають люди мовою свободи споконвіків — нема тому кінця... Без полководців — є такі народи, але нема народу без співця».

Поетичний смисл другої фрази наведеної афористичної єдності підтримується переносністю, образністю першої її частини. Те саме спостерігаємо і в структурно співвідносному афоризмі Ліни Костенко: «Хто труїв, собою ж

затруївся. Музики Сальєрі не бува». Можливий і інший порядок внутрішнього зв'язку фразових частин єдності (наприклад: «Нелегко, кажуть, жити на дві хати. А ще нелегше жити на дві душі» — у поетичному тексті Ліни Костенко), коли образ своєрідно розвиває початкову актуалізацію.

Актуалізуються в своєму художньому значенні також словосполучення і фрази, що є назвами окремих поетичних творів, циклів чи збірок (нерідко й перші рядки відомих віршів). Цей процес, як і контекстуальна актуалізація в цілому, забезпечує формування узагальненого цілісного значення певного словесного блоку (мовленнєвого фрагмента), його символічного смислу, естетичності, поєднуючи при цьому як власне мовні, так і позамовні чинники. Так, наприклад, у назві ліричного циклу Андрія Малишка «Дорога під яворами» прямі і переносні, традиційні символічні значення слів-компонентів уключаються в систему образних значень вузького й широкого контекстів і відповідно до авторської настанови утворюють цілісний образ — символічне позначення синівської любові до рідного краю, усього земного й високого, живої пам'яті про пережите. В результаті перемінне словосполучення «дорога під яворами» перетворилося на семантичну єдність, яка за структурно-семантичними та функціональними ознаками може бути віднесена до поетичної фразеології.

Аналізовані нами поетичномовні одиниці з науково-культурним поступом суспільства все активніше входять до мовної системи, де їм разом із лексикою належить кумулятивна, нагромаджувальна роль. Маючи тісний зв'язок з естетикою, культурологією, психологією, літературознавством та іншими науками, поетична фразеологія та афористика потребують насамперед мовознавчого дослідження. Лексика, фраземіка, афористика формують мовну картину світу з опорою на динаміку самої мови. Їх вивчення має стояти в одному ряду з такими розділами науки про мову, як фонетика, морфеміка, граматики, лінгвостилістика.

ЛІТЕРАТУРА

1. Булаховський Л. А. Розвиток літературних мов // Вибрані праці: В 5-ти т. — Т. 1. — К., 1975.
2. Вейнрейх У. О. семантической структуре языка // Новое в лингвистике. — Вып. 5. — М., 1970.
3. Гавранек Б. Задачи литературного языка и его культура // Пражский лингвистический кружок. — М., 1970.
4. Литвин Ф. А. Многозначность слова в языке и речи. — М., 1984.
5. Потебня А. А. Эстетика и поэтика. — М., 1976.
6. Тихомиров А. Н. Эвристическая функция знака // Вестник Львовского ун-та. Серия филол. — Вып. 16. — 1986.
7. Якобсон Р. Работы по поэтике. — М., 1987.

ИДЕИ Д. Н. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКОГО В ЛИТОВСКОЙ РУСИСТИКЕ

В современном литературоведении очень важен разговор поверх хронологических, географических и политических барьеров. И сегодня чрезвычайно современно звучит замечание прозорливого филолога Д. Н. Овсянико-Куликовского: «Ближайшие поколения помянут добром наши старые идеологии и воздадут им должное — по заслугам, но вернуться к идеологическому фазису не захотят, ибо сама психология русской интеллигенции будет уже не та, какая характеризуется преобладанием идеологических настроений. Она будет жить в лучшем смысле этого слова, а не искать смысла жизни, предоставляя это головоломное занятие призванным мыслителям, — она будет жить полнотою умственных, нравственных и общественных интересов, не претендуя на «святость» — удел избранных... Духовные блага не будут нуждаться в идеологической санкции — по той простой причине, что из мечтательных они станут реальными и превратятся в настоящие ценности, требующие только одного — труда, и при том труда специального на всех поприщах жизни и мысли» [2; 252]. Однако надеждам ученого не было суждено сбыться. На рубеже XIX и XX веков русская филологическая мысль занимает престижное место в мировой филологии. Вместе с тем с завершением консолидации марксистского литературоведения в России происходит безжалостная ревизия академической филологической мысли. Она фактически прекращает официальное существование. Книги Ф. Буслаева, А. Афанасьева, А. Потебни, Д. Овсянико-Куликовского, А. Веселовского и других блестящих ученых-филологов становятся библиографической редкостью. Почти полностью отсутствует специальная литература о жизни и деятельности ученых этого круга. Особый трагизм кроется в том, что разрушается стройность представлений об историческом движении филологической науки в целом, вырублено очень важное звено в цепи русского литературоведения. Раскрепощение филологии в последние годы вернуло к жизни различные архивные документы, сознательно забытые, скрывающиеся в спецхранах научные труды, рукописи, учебники. Выяснилось, что порой они содержат россыпи сокровищ для внимательного взгляда филолога. Концепции русского академического литературоведения хранились и продолжались в идеях нерусскоязычных учеников ученых-филологов. Подобный пример есть в литовской филологической науке.

В среде литовской интеллигенции существовала традиция получать образование наряду с известными европейскими университетами в университетах и в высших учебных заведениях Санкт-Петербурга, Москвы. Возвращаясь

в Литву, филологи, писатели, деятели искусств, получившие образование в России, развивая национальные традиции, хранили память об Alma-Mater. Формировался удивительный феномен: забытые на родине идеи сохраняют свои ростки в трагические 30-е годы в чужой, бережно пестующей их культуре. Живым и полнокровным примером этому является книга классика литовской литературы, филолога, критика, ученого Балиса Сруоги «История русской литературы». Учебник издан на литовском языке (т. 1 — в 1931 году, т. 2 — в 1933 году).

Уже в предисловии к своему труду Б. Сруога определяет общее направление исследования. Концептуальный момент предисловия — обращенные к учителям слова благодарности автора книги. Учителя Б. Сруоги — блестящие ученые, представители русского академического литературоведения. Автор называет имена М. Сперанского, В. Сиповского, С. Венгерова, А. Шахматова. Б. Сруога обращается к трудам ученых харьковской группы и Д. Овсяннико-Куликовского. Приступая к работе, автор чувствует большую ответственность: «Готовлю к печати первую часть книги с беспокойной совестью хотя бы и потому, что написана она в Каунасе: место написания характеризуют условия, в которых приходилось работать. В Каунасе они наименее благоприятны. Не были бы они благоприятны ни в Риге, ни в Берлине, ни в Париже... Историю древнерусской литературы можно писать только в России, где сохранились непосредственные литературные источники, сам научный объект» [6, 1, 5]. Вместе с тем автор подчеркивает необходимость подобного труда. Б. Сруога замечает, что русская литература как выражение русской культуры тысячами нитей прошлого связана с явлениями литовской культуры. В предисловии Б. Сруога подчеркивает, что его задачей будет определение реальноисторических типов эпохи, а также психологической сущности явлений. Признание автора — это намерение соединить методику культурно-исторической школы и психологические приемы исследования. Ученый избирает свой угол зрения на историю русской литературы, выделяя наиболее важные проблемы, соответствующие его литературоведческой концепции. Он не ставит задачи полного, исчерпывающего анализа проблем. Намеченный в предисловии методологический подход выдерживается на протяжении всего исследования, проведенного в книге.

Анализ древнерусской литературы Б. Сруога основывает на рассмотрении летописей и древнерусских произведений, ценность которых была проверена веками, вне зависимости, оказали ли они влияние на дальнейшее развитие русской культуры. Следует отметить, что некоторые эталонные образцы древнерусской литературы, выделенные Б. Сруогой, в современных учебниках только упоминаются или ускользнули из поля зрения авторов. Например, литературные памятники времени «шатания умов», «поисштатавшейся старинь», «Стоглав», предания о татарах, отражавшие темы живой, конкретной

политической и религиозной борьбы. Текст художественного произведения всегда в центре внимания исследователя. Необходимо вспомнить, что проблемы структуры художественного слова входили в общеметодологические принципы анализа «харьковской группы». Путь Д. Овсяннико-Куликовского к проблемам литературоведения лежал через слово («... вы ищите в слове выражения вашим душевным состояниям...» [3, 7]).

Методика культурно-исторической школы поощряет Б. Сруогу рассматривать литературу в тесном соотношении с общекультурными и общественными явлениями, установлением преемственности связи историко-литературного процесса. С идеями психологического направления Б. Сруога связывает особый характер традиционности русской литературы. Традиция должна помочь разобраться в творчестве великих писателей русской литературы — Ф. Достоевского, Л. Толстого, Н. Лескова. Автор утверждает, что только в контексте тысячелетней русской духовной истории можно увидеть особенности того пути, по которому пошла русская литература. В рамках широкого общекультурного контекста Б. Сруога определяет самосознание древнерусской литературы. Для автора это труд служения России, это серьезность, с которой писатели оценивали мир, пытались разобраться в его противоречиях. Опираясь на опыт психологического направления академического литературоведения, Д. Овсяннико-Куликовский замечал, что натура у русского человека крепка, здорова, свежа. Для ученого важна проблема национального самосознания, национального склада русского человека [4, 123]

Особый аспект книги — это анализ исторического контекста, связи литературы с историей. Обращает внимание наблюдение, что литература всегда сопровождала русскую действительность, русскую историю. Произведения древнерусской литературы опираются на конкретные исторические события, описываются конкретные исторические лица. Здесь нет или почти нет вымысла, параболы, иносказания. Таким образом, Б. Сруога отмечает явление, которое позже, в 70-е годы XX века, получило определение как «средневековый историзм». Для понимания исторической концепции книги важна первая глава: «Восточные славяне и их литературная колыбель», в которой автор объясняет происхождение термина «Русь», истоки возникновения Киевского государства, условия формирования христианства. Здесь Б. Сруога подчеркивает, что древнерусская литература — это литература трех этнических групп восточных славян — русских, украинцев и белорусов. Важен и 8 раздел четвертой главы — «Значение татар для русской нации», в том числе и полярные точки зрения на проблему (акад. А. Пыгин — «регрессивное влияние», проф. М. Сперанский — «незначительное влияние»). Уже обращение к этой проблеме — свидетельство академичности автора, учитывающего весь спектр оценок и стремящегося дать объективную историческую картину. Ведь в годы создания учебники Б. Сруоги «филологи в штатском», по образному выражению

В. Ходасевича, очень резко определяют характер татаро-монгольского нашествия.

Художественно ценный мир древнерусской литературы в оценке Б. Сруоги — это строгий мир русского средневековья. Вместе с тем автор обращает внимание на мировосприятие, на язык, среду и на выражения. Б. Сруога преодолевает уязвимость культурно-исторической школы. Методология анализа опирается на важную идею психологического направления русского литературоведения, сформулированную Д. Овсяннико-Куликовским: «Историческое развитие и усовершенствование национальных форм есть процесс развития и усовершенствования личностей со стороны их основного — национально-психологического — анализа» [5, 39]. В интерпретации Б. Сруоги учитывается не только историческая достоверность древнерусской литературы, но и ее индивидуально художественное содержание, эстетическая ценность.

Особого внимания при анализе учебника требует вопрос соотношения «литературного этикета» и проблемы автора. В конце XIX века психологическая школа академического направления начинает интересоваться гегелевской идеей психологии автора художественного произведения и художественных стилей. А. Потебня, а затем и его последователь Д. Овсяннико-Куликовский разрабатывают эту проблему. «К этике могут иметь отношение только те круги, которые ближе всего подходят к центру, к той центральной точке, где помещается само содержание личности с ее особым физиологическим строем, ее темпераментом, ее нравственностью, волевым упорядочением, личными особенностями характера, вкусов, стремлений и т. д. Все окружающие эту точку концентрические круги форм, как обручами, сжимают и скрепляют личность. Они-то и объединяют ее, они вносят чрезвычайно важный вклад в дело организации личности, в дело создания ее синтеза», — констатирует ученый [5, 38].

А. Шахматов — учитель Д. Лихачева и Б. Сруоги — развил, уточнил положения психологического направления. Историки древнерусской литературы знают, что проблему автора вернул в литературоведческий обиход Д. Лихачев. Книга Б. Сруоги написана в 1931 году, и эта важная проблема уже присутствует здесь. В силу известных причин научная деятельность Д. Лихачева была прервана на долгие годы. Таким образом, проблема автора в древнерусском тексте была сохранена в 30-е годы русскоязычным ученым Б. Сруогой.

Учебник Б. Сруоги написан на литовском языке. Перед автором стояла сложная задача передачи названий древнерусских произведений. Филологическая чуткость исследователя проявилась и в том, что он не искажает переводом названий, а передает в литовской транскрипции.

Первая часть учебника Б. Сруоги «Древнерусская литература» — это уникальная книга, в 30-е годы XX века сохраняющая общеметодологические принципы анализа, выработанные культурно-исторической школой и психологическим направлением литературоведения.

Вторая часть учебника, посвященная русской классике, ставит те же задачи, что и первая. В предисловии Б. Сруога указывает на обстоятельство, которое определило общую концепцию. Книга предназначена для студентов. В нее включены и достаточно элементарные сведения, которые «раздробляют координирующую мысль», по выражению автора. Вторую книгу характеризует точный, но несколько отстраненный взгляд историка литературы на объект исследования. Б. Сруогу интересуют сугубо литературные явления, их генезис, восприятие и объяснение. В этой книге оценка русской литературы представлена с позиций западного исследователя. Б. Сруога замечает антропоцентризм русской литературы, указывает на ограниченность взгляда на мир только с точки зрения человека. В анализе явлений русской литературы просматривается позитивистская точка зрения. Однако автор сознательно занимает подобную позицию, объясняя, что его книга не монография, «индивидуальной точке зрения место не в общем обзоре, а в монографии» [6, 2, 186].

Учебник отличается строгой композицией, четко охарактеризованы направления — ранний и поздний классицизм, сентиментализм, романтизм. Б. Сруога уделяет внимание историческому контексту. Очень интересные и богатые фактами страницы книги посвящены Петровскому времени; веку и творчеству Екатерины II. Книга продолжает традиции академической литературоведческой практики. История классического периода русской литературы рассматривается как непрерывный процесс, а не как очередность отдельных, изолированных явлений. Рассмотрены основные линии преемственной связи, идущей от А. Пушкина, М. Лермонтова до А. Чехова.

Используя методологию психологического направления, автор рассматривает художественные образы в органической связи с личностью художника, эмоциональной, мыслительной сферой творца. Вместе с тем спорны некоторые положения статьи о А. Пушкине, концепции романтизма, иногда игнорируются эстетические категории за счет психологического содержания образа. Приходится констатировать, что во второй книге «Истории русской литературы» сложность процесса развития русской литературы раскрыта не в полном объеме.

В целом учебник Б. Сруоги «История русской литературы» — это фундаментальное издание, богатое проверенным фактическим материалом, концептуальное, талантливое. Для своего времени этот труд имел огромное положительное значение. И сегодня это единственное академическое пособие по русской литературе на литовском языке.

Отсветы идей Д. Н. Овсянико-Куликовского в литовской русистике свидетельствуют о значении великого ученого для мировой филологии. Академическое литературоведение видело литературу и культуру в потоке времени и всеобщей истории человечества. Эту концепцию очень важно сохранить и сегодня.

ЛИТЕРАТУРА

1. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Кризис русских идеологий // Овсяннико-Куликовский Д. Н. Собр. соч. — СПб., 1914. — Т. 4.
2. Овсяннико-Куликовский Д. Н. К психологии понимания // Овсяннико-Куликовский Д. Н. Собр. соч.: В 9 т. — СПб., 1914. — Т. 4.
3. Овсяннико-Куликовский Д. Н. История русской интеллигенции // Овсяннико-Куликовский Д. Н. Собр. соч.: В 9 т. — СПб., 1909. — Т. 8.
4. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Введение в ненаписанную книгу по психологии умственного творчества (научно-философского и художественного) // Овсяннико-Куликовский Д. Н. Собр. соч.: В 9 т. — СПб., 1914. — Т. 4.
5. Лихачев Д. Человек в литературе Древней Руси. — М.- Л., 1958.
6. Sruoga V. Rusu literaturos istorija. I. — Kaunas, 1931; II. — Kaunas, 1933.

И. И. МОСКОВКИНА

Д. Н. ОВСЯННИКО-КУЛИКОВСКИЙ О «НЕРЕАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ» И ПЕРСПЕКТИВЫ ЕГО ИЗУЧЕНИЯ В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Д. Н. Овсяннико-Куликовский был приверженцем «положительной науки», которая, в противоположность метафизике, стремилась к познанию явлений, а не сущности вещей, и отдавала себе отчет в относительности полученных результатов [5, 126]. Эстетическим эквивалентом такого, высшего с точки зрения ученого, типа познания было «реальное искусство» [5, 127]. Поэтому все основные литературоведческие исследования Овсяннико-Куликовского посвящены писателям-реалистам (Пушкину, Гоголю, Тургеневу, Толстому, Короленко, Чехову, Горькому и др.), и именно этот пласт его литературно-критического наследия привлекал внимание историков литературоведения [4, 8].

О «нереальном искусстве», неоднократно выступавшем «на историческую сцену то в виде *ложного классицизма, то — романтизма, то — символизма* (выделено Д. Н. О.-К.)» [5, 127], ученый оставил лишь статью о драме Л. Андреева «Жизнь Человека» [7, 157—171] и ряд высказываний, рассеянных в разных работах. В них проводится мысль об архаической природе нереалистических («схематических», «символических» и «мифологических») образов, которые в силу односторонности (преобладания в них обобщающего начала, нарушения равновесия между типическим и индивидуально-неповторимым) явно уступают образам «реального искусства» как содержательно, так и с точки

зрения художественности. В то же время при более внимательном чтении работ Овсяннико-Куликовского оказывается, что, несмотря на свои научные и эстетические пристрастия, он высказал ряд очень интересных идей, не утративших, на наш взгляд, значения и для современных исследователей генезиса, природы и функций «нереального искусства». Это рассуждения Овсяннико-Куликовского об идее бесконечного в искусстве, о рецидивах мифотворчества в литературе начала XX века, об экспериментальном типе творчества и т. п.

Прежде всего следует отметить тот факт, что Овсяннико-Куликовский не отрицал исторического значения нереалистического типа творчества: «Все эти нереальные направления имели или имеют свое значение, которое я не отрицаю, подобно тому, как не отрицаю я исторического значения метафизических систем... Из нереальных школ искусства выходили и еще могут выйти выдающиеся, даже великие произведения, создания гения...» [5, 127—128]. Правда, при этом он полагал, что «подобно тому, как развитие научной мысли делает метафизические построения все более и более ненужными, так и развитие искусства в направлении истинного реализма, художественного познания действительности все более и более ограничивает роль и значение всякого «сочинительства» в искусстве» [5, 123]. К сочинительству ученый относил и «нереальное искусство».

Размышляя о причинах очередного возрождения этого типа творчества в конце XIX — начале XX века в виде декадентства и символизма (в широком понимании этого термина), Овсяннико-Куликовский в духе своего учения о психологизме художественного творчества усматривал их в дискредитации общественных и эстетических идеалов 60—70-х годов XIX века и в выдвигании на первый план «сложных метафизических проблем» [6, 215—216]. Это же в свою очередь приводило к «рецидивам мифотворчества» и возрождению архаического типа образности: «В схематическом искусстве ... есть что-то архаизирующее, что-то возвращающее нас к давно забытым мифам» [7, 159].

По мнению ученого, просвещенное человечество давно утратило веру в реальность таких существ, обладающих неограниченной властью над жизнью людей, как Рок или Судьба. Однако «чуть ли не у каждого из нас в критические моменты жизни шевелится в душе смутная идея судьбы и смутный страх неведомых предначертаний. Стоит только дать этому пустому слову и этому суеверному чувству выражение в образе — и получится рецидив мифа и настроений, с ним связанных» [7, 159].

Для создания неомифологических образов, с точки зрения Овсяннико-Куликовского, нужно проделать путь, обратный тому, который прошло человечество, освобождаясь от мифологического мировосприятия. Наука преодолевала миф с помощью абстрагирования, отодвигая «мифический образ, источник страха, подальше от человека», поднимая «его высоко над миром человеческим», отнимая «у него образ и подобие человеческое» и растворяя «его в без-

личности стихии, в абстракции космического закона» [7, 161]. Реалистическое искусство, напротив, сливало мифическое с человеческим, стирало границу между ними, «так чтобы в мифическом образе человек узнавал себя самого — миф и его страхи растворяются и исчезают в стихии человеческой» [7, 161]. Чтобы воскресить миф, «нужно держаться среднего пути — между *космическим* и *человеческим* (выделено мной — И. М.), между абстрактным и конкретным и создавать образы не очень далекие от человека и не совсем близкие к нему» [7, 161].

По верному наблюдению Овсянико-Куликовского, в искусство рубежа веков вновь вторгся Космос, оживляя и активизируя идею, ощущение и образы Бесконечного. В литературе идея бесконечного всегда «замаскирована (здесь и далее выделено Д. Н. О.-К.); говорить о бесконечном в искусстве значит раскрывать *психологию чаяния* бесконечного, *психологию приближения к нему*, осуществляющегося путем создания художественных образов, заключающих в себе известные психологические элементы бесконечного» [5, 135]. Как поясняет ученый, бесконечное воспроизводится «не в своем подлинном космическом виде, а в форме разных приближенных величин, разных заместителей, которые его замаскировывают. Здесь берется часть вместо целого, как заместитель или символ целого... *психологически* ему равносильный» [5, 135]. Заместителями — «масками» — бесконечного могут служить образы неба, моря, леса и т. п.

В связи с рассматриваемой проблемой, на наш взгляд, чрезвычайно интересно разделение Овсянико-Куликовским искусства на экспериментальное и наблюдательное. Ю. В. Манн объясняет стремление к выделению таких глобальных оппозиций, как экспериментальное — наблюдательное, субъективное — объективное и т. п., веяниями времени и стремлением ученого сблизить искусство с наукой, для которой подобные классификации вполне естественны. Искусство же, по мнению Ю. В. Манна, не вписывается в подобные рамки, т. к. слишком самоценно в своем разнообразии.

Все это так. Но, во-первых, Овсянико-Куликовский вполне отдавал себе отчет в относительности оппозиции «экспериментальное искусство» — «наблюдательное искусство» (как, впрочем, и любой другой научной формулы, категории, закона и т. п.). В своей статье «Наблюдательный и экспериментальный методы в искусстве» [5, 61—125] ученый неоднократно обращает на это внимание и говорит лишь о *доминировании* того или иного метода в творчестве разных писателей. Во-вторых же, на наш взгляд, выделение экспериментального и наблюдательного методов в искусстве не так уж наивно и научно несостоятельно. Если рассматривать эту оппозицию в *системе* идей самого Овсянико-Куликовского (идеи бесконечного в искусстве, рецидивов мифотворчества и др.), то она обнаруживает свой потенциал и оказывается весьма продуктивной для современных исследований.

В частности, очевидно, что художественное воссоздание бесконечности и вызываемые ею мысли и ощущения в экспериментальном типе творчества возникают чаще, чем в наблюдательном. Ведь художник-экспериментатор воссоздает не «действительность как она есть», а свои представления о ней, вытекающие из особенностей его «ума, таланта и самой натуры (выделено Д. Н. О.-К.)» [5, 145]. Опыт в искусстве — это «наблюдение, обставленное искусственными условиями, усиливающими впечатление» [5, с. 145] и вызывающими острое чувство восторга или скорби, негодования или уныния, смеха или слез. Поэтому «девизом эксперимента в искусстве могут служить слова: *мыслить и страдать*» [5, 123]. В то же время, с точки зрения ученого, «искусство есть мысль человечества о самом себе, и в этой мысли так или иначе заключена оглядка на космос (т. е. бесконечное.— И.М.), порождающая различные, но всегда для человечества характерные чувства и настроения, в ряду которых... страх перед космическим, сознание своей ничтожности, бренности» [5, 133—134].

Охарактеризованные размышления и идеи Овсяннико-Куликовского о причинах возрождения нереалистического типа творчества в конце XIX — начале XX века, о «рецидивах мифотворчества», об идее бесконечного в искусстве, об экспериментальном и наблюдательном методах в искусстве и др. не только подтверждаются новейшими исследованиями литературного процесса рубежа веков [3, 9], неомифологизма XX века [11, 13] русского космизма [10, 12], но и сохраняют значительный потенциал для дальнейшего изучения обозначенных проблем. В частности, они очень плодотворны для уяснения своеобразия художественного мира Л. Андреева, прозванного современниками Иваном Карамазовым русской литературы.

Как показывает исследование, Андреев принадлежал к плеяде русских писателей «серебряного века», отразивших такую специфическую черту мироощущения XX века, как чувство соприродности Человека одновременно и Земле, и Космосу. Не переставая быть *земным человеком*, открытым переживанию красоты природы («Жили-были», «Весной»), радости любви и творчества («Жизнь Человека», «Дневник Сатаны»), страху смерти («Рассказ о семи повешенных», «Губернатор», «Елеазар»), боли («Бен-Товит», «Стена»), утраты близкого («Весной»), тоски одиночества («Город», «Проклятие зверя»), социальной справедливости («Так было», «Сашка Жегулев»), стремлению познать тайный смысл земной жизни («Молчание», «Иуда Искариот», «Дневник Сатаны»), Андреев и его герои одновременно ощущали себя Сыновьями Вечности («К звездам», «Дневник Сатаны»). Чтобы передать это чувство читателю, открыв и перед ним космические масштабы человеческого существования, Андреев создал особую художественную модель мира. В ее основе лежал многоплановый хронотоп, включавший в себя весь спектр времен и пространств: от глубин Вечности («Волга и Кама», «Жизнь Человека»), мифоло-

гических («Жизнь Василия Фивейского», «Ослы», «Состязание с Орфеем»), евангельских («Бен-Товит», «Елеазар», «Иуда Искариот») и исторических («Так было») времен до современности («Рассказ о Сергее Петровиче», «Мысль», «Проклятие зверя») и грядущего будущего («Красный смех», «Три ночи», «Воскресение всех мертвых»). Такой «экспериментально» сконструированный хронотоп оказался способен выявлять не только рационально-рассудочные идеи взаимосвязи Человека и Космоса, но и (говоря словами Овсяннико-Куликовского) непосредственное чувство бесконечности.

Андреев одним из первых в русской и мировой литературе запечатлел явление прапамяти и принадлежности Человека Вечности. Герой-рассказчик его очерка «Волга и Кама» оказывается на жигулевском берегу Волги, среди гор, покрытых лесом. Его охватывает «седая извечная» тишина: «И не чувствовалось в этой тишине собственного тела, и как-то весело становилось, весело и чудно. Будто просыпались во мне тысячи жизней, что предшествовали моему рождению, и каждая говорила своим языком; и тут с особой силой ясно стало, что если я живу и недолго, то моя душа — особа весьма преклонных лет. Видали вы пень столетнего дуба, спиленного под корень? От самой сердцевины правильными кругами идут слои — по одному в год. Так и душа. Один лишь верхний ее слой — ваш, а остальные, многочисленные, даны предшествующим вам жизнями» [1, 260].

Не случайно это чувство возникло во время путешествия по бескрайним просторам Волги. Чтобы передать ощущение бесконечного, Андреев и впредь будет прибегать к таким его «маскам», как разлившаяся река («На реке»), море («Он (Рассказ неизвестного)») или океан («Океан»). В первом случае соприкосновение и борьба с водной стихией выводит героя «пасхального рассказа» из плена «железной клетки» его экзистенциального одиночества. Спасая людей от наводнения, он переживает мгновения гармонической сопричастности как к их земной жизни, так и бытию Вечного божественного Космоса. Финальный пасхальный благовест воссоздает это сложное чувство, трудно передаваемое «обыкновенными человеческими словами».

В «таинственной повести» Андреева «Он» бесконечность оборачивается к человеку своим пугающим ликом. Образ плоского пустынного моря, в котором бесследно исчезает человеческая жизнь (сначала дочери Нордена, а затем и героя-рассказчика), особенно его зимняя (замерзшая и бесцветная) ипотаса, символизирует призрачность человеческого бытия, протекающего на пограничье с небытием и обреченного на поглощение им. Ощущение пустоты и постоянного присутствия неразгаданной тайны НЕБЫТИЯ порождает тоску, истребляющую жизненные силы человека. Наиболее откровенно подобное мироощущение воплощено в «Елеазаре», где ужас НЕБЫТИЯ материализовывается во взгляде воскрешенного евангельского героя, утратившего всяческий интерес к человеческой жизни. Его взгляд, как и мифологической

Медузы Горгоны, убивает жизненные силы и обесмысливает существование всех окружающих его людей — выдающегося философа, скульптора, влюбленных, простых обывателей и т. п. Но уже в этой «евангельской легенде» Андреева обнаруживается и некое противоядие смертоносному взгляду — это стоическое исполнение долга перед живущими рядом людьми.

В «Жизни Человека» герои приходят из тьмы НЕБЫТИЯ и, пройдя основные этапы человеческой жизни (счастливую, но бедную юность; творческую зрелость и благополучие; утраты, болезнь и смерть) уходят в ту же самую ТЬМУ. Но фатальная обреченность Человека на смерть и краткосрочность его пребывания на Земле не обесценивают Жизнь с ее Радостью, Любовью, Творчеством и Памятью. Это произведение о *трагически-прекрасной земной жизни Человека*.

Помимо обозначенных координат художественного мира Андреева есть и другие. В основе андреевского хронотопа — вертикаль, верхняя координата которой устремлена (говоря словами писателя) «К звездам», а нижняя — в «Бездну». Это внутренние (интеллектуальные и психологические) координаты и лики («маски») бесконечности. Художественный мир Андреева воплотил и внутренний Космос личности, который оказался соприродным внешнему. В нем Андреев обнаружил те же онтологические основы и тенденции. Этот Космос так же притягательно прекрасен и одновременно ужасен. Прекрасна устремленная в небеса человеческая Мысль, штурмующая тайны звездных миров; ужасны тайники человеческого подсознания, толкающие его на безумные преступления («Мысль») и зверства («Бездна»). В космосе человеческой личности уживаются двойники и таинственно-неизвестные силы, стремящиеся к взаимоуничтожению («Черные маски»). Недаром в итоговом романе-мифе Андреева «Дневник Сатаны» пристально всматривающийся в Человека Сатана приходит к неутешительному выводу: «Послушайте все слова, какие сказал человек со дня своего творения, и ты подумаешь: это Бог! Взгляни на все дела человека с его первых дней, и ты воскликнешь с отвращением: это скот! Так тысячи лет бесплодно борется с собой человек, и печаль души его безысходна...» [2, 189].

В этом проявляется еще одна «маска» беспредельности, охарактеризованная Овсяннико-Куликовским, — беспредельность идеала, с точки зрения которой писатель судит Человека и его жизнь, заставляя читателя «мыслить и страдать» над вечными метафизическими проблемами. По Андрееву, именно в силу гротесково-сопрягающихся противоположностей человеческой личности человек то стремится к смирению с ограниченностью своей земной жизни, изобретая философию несвободы — «формулу железной решетки» («Мои записки»), то к ее преодолению («Ложь», «Проклятие зверя», «Рассказ о Сергее Петровиче», «Оригинальный человек» и т. п.). Иногда ему это удается, как герою новеллы «Полет», вырвавшемуся из пут земного притяжения и ушедшему

му в беспредельные просторы небес. Но в целом человечество обречено на вечную борьбу со Стеной, скрывающей от него сокровенные тайны Космоса («Стена», «Анатэма»). Может быть, именно ощущение непознаваемости этих тайн является тем мучительно-прекрасным чувством, которое отличает космизм Андреева от символистов, веривших в магию творческого интуитивно-прозрения. Как ни странно это звучит, но именно страстное стремление к познанию мира, окружающего человека, и одновременно трезвое понимание недостижимости Истины сближало ученого-позитивиста Овсяннико-Куликовского с не очень любимым им писателем, склонным к созданию «схематических», «символических» и «мифологических» образов, каковым был Л. Андреев. Недооценив писателя-«экспериментатора» при его жизни, Овсяннико-Куликовский оставил нам в наследство размышления и методы исследования литературных произведений, позволяющие сегодня восполнить это упущение и продуктивно изучать другие явления «нереального искусства» XX века. Последнее же особенно актуально для современной науки о литературе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев Л. Н. Полн. собр. соч.: В 8-ми т. — СПб., 1913. — Т. 6.
2. Андреев Л. Н. Собр. соч.: В 6-ти т. — М., 1996. — Т. 6.
3. История всемирной литературы: В 9-ти т. — М., 1994. — Т. 8.
4. Манн Ю. В. Овсяннико-Куликовский как литературовед // Овсяннико-Куликовский Д. Н. Литературно-критические работы: В 2-х т. — М., 1989. — Т. 1.
5. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Собр. соч.: В 9-ти т. — СПб., 1909. — Т. 6.
6. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Собр. соч.: В 9-ти т. — СПб., 1911. — Т. 9.
7. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Собр. соч.: В 9-ти т. — М., 1923. — Т. 5.
8. Осьмаков Н. В. Психологическое направление в русском литературоведении: Д. Н. Овсяннико-Куликовский. — М., 1981.
9. Русская литература XX века: «Серебряный век». — М., 1995.
10. Русский космизм: Антология философской мысли. — М., 1993.
11. Силард Л. Поэтика символистского романа конца XIX — начала XX в. (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый) // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. — Л., 1984.
12. Сливницкая О. В. Бунин и русский космизм // Studia Rossica Posnaniensia, 1996, — Vol. XXVII.
13. Топоров В. Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. — М., 1995.

НАСЛЕДИЕ ХАРЬКОВСКОЙ ШКОЛЫ И ЛИНГВОПОЭТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН ОРНАМЕНТАЛЬНОЙ ПРОЗЫ

Язык художественной литературы существует по своим имманентным законам, но отражает общие тенденции развития «языка в языке» и изменяется с изменением внешних условий существования. В. Шкловский заметил: «Писатель — только место приложения сил. Пишет не он, а литературная эпоха» [5, 281]. Художник слова обладает повышенной чувствительностью к предметам, явлениям и процессам окружающей действительности. Задача писателя — выразить специфическое содержание, которое заставляет его искать новые образно-речевые средства, новую (или обновленную) форму для своих произведений. В этом случае писатель либо использует язык «в иных пропорциях», выбирая из имеющихся в языке изобразительных средств, либо, когда полностью исчерпаны имеющиеся средства, переходит на другой тип коммуникации, привлекая как лингвистические, так и нелингвистические источники для развития и обновления своего идиостиля. Однако любое изменение на каком-либо уровне влечет за собой изменения на другом, соответствующую постепенную «настройку» всей образно-речевой системы.

Сказанное в полной мере относится к литературному и лингвопоэтическому феномену, возникшему в начале XX века и представленному именами А. Белого, А. Ремизова, Е. Замятина, Б. Пильняка и др., — *орнаментальной прозе*. Она в этом смысле — лишь другой канал воздействия на читателя, использующий для передачи иного языкового содержания новый набор художественных средств и приемов изображения. Писатели-орнаменталисты лишь по-новому взглянули на известные в истории литературы и искусства средства. Их нетрадиционное сочетание, эстетическое переосмысление родило новое качество или, если согласиться с В. Шкловским, *ощущение* нового качества: «Нужно было изменить язык. Тенденция эта была выполнена на материале, давшем ощущение новизны. Дальше, путем создания новых ассоциаций по смежности, новое слово стало почтенным не менее прежнего» [5, 283]

Однако, по мнению Ю. С. Степанова, выдвижение на первый план в качестве основного признака языка художественной литературы какой-либо основной черты (например, «психологической образности» в концепции Потебни) является как раз признаком языка художественной литературы данного литературно-художественного течения или метода, к которому принадлежит и данная теоретическая концепция. Как таковой язык художественной литературы может быть охарактеризован как система языковых средств и правил,

в каждую эпоху различных, но равно позволяющих создание воображаемого мира в художественной литературе [ЛЭС, 1990, 609].

В связи с этим вспомним, что концепция А. А. Потебни и его школа возникли в эпоху распространения психологических, исторических и социологических методов на фоне глубокого психологизма русской реалистической прозы, ее необычайно интенсивного развития, поэтому внимание исследователей привлекало в первую очередь не само литературное произведение, его художественная форма, а психика автора, внутренние процессы, вызвавшие к жизни это произведение, сфера воспринимающего сознания. Именно А. А. Потебня впервые высказал мысль об утверждении «серединного» положения особой науки о языке художественных произведений наряду с общей наукой о поэзии как особой форме речи и мышления и, по сути, явился родоначальником отечественной традиции в изучении языка художественной литературы, продолженной его учениками (Д. Н. Овсяннико-Куликовским, А. Г. Горнфельдом, В. И. Харциевым, Б. Лезиным и мн. др.), разработав теорию образа, учение о поэтическом мышлении и специфике художественной деятельности, классификацию тропов и фигур, вопрос о значении и смысле поэтического слова, соотношении поэтического слова и мифа и т. д. Даже при беглом перечислении поражает широта охвата и глубина научной проработки замечательными учеными этой школы многих проблем лингвистики и литературоведения, теории и истории литературы, психологии творчества и искусствоведения, воспитания и методики преподавания словесности.

Начало XX века и революция вызвали к жизни обилие деклараций, манифестов, группировок, эстетических программ, огромное количество модернистских, авангардистских школ в литературе и ознаменовались активным поиском новых форм, соответствующего духу эпохи стиля, перевооружением, своеобразной «интенсификацией» художественного языка. ОПОЯЗ, закономерно отрицающий предшествующие теории, появляется как реакция на формалистские новации своего времени. И хотя представители формальной школы критиковали Потебню за отсутствие «разграничения, спецификации образа» (Ю. Тынянов), за то, что он «не различал язык поэзии от языка прозы» (В. Шкловский), — многие идеи, теоретические положения А. А. Потебни и его учеников остаются чрезвычайно продуктивными, в том числе при анализе орнаментальной прозы, и в общетеоретическом, и в частноаналитическом аспектах. Такими *методологически плодотворными* применительно к орнаментальным текстам, на наш взгляд, в первую очередь являются учение *о внутренней форме*, исследование *эволюции литературных форм*, соображения по поводу *принципа экономии* в языке и некоторые другие.

А. А. Потебня, анализируя мыслительную деятельность человека, наряду с внешней формой выделяет в слове форму внутреннюю — собственно значение и этимологическое значение, которое помогает понять процесс этой

деятельности, показывает, как «представляется» человеку его собственная мысль: «Внутренняя форма... иначе направляет мысль... Внешняя форма нераздельна с внутренней, меняется вместе с нею, без нее перестает быть сама собою, но тем не менее совершенно от нее отлична» [3, 22-23]. Исходя из этого внутренняя форма становится признаком нового понятия, центром образа, выступая как представление о предмете в словах *образных*, существующих в языке наряду со словами *безобразными*. Потебня разделяет, таким образом, словарный состав языка на слова с живым и забытым представлением, разрабатывая проблемы поэтической семантики. Рассматривая вопрос о мыслительной деятельности человека, Потебня разрабатывает теорию художественного образа, устанавливая аналогию между словом и художественным образом: «В поэтическом, следовательно вообще художественном, произведении есть те же самые стихии, что и в слове; *содержание* (или идея), соответствующее чувственному образу или развитому из него понятию; *внутренняя форма* — образ, который указывает на это содержание, соответствующее представлению (которое тоже имеет значение только как символ, намек на известную совокупность чувственных восприятий или на понятие), и, наконец, *внешняя форма*, в которой объективируется художественный образ» [3, 26].

В связи с этим необходимо заметить, что именно стремление к максимальной выразительности образа в поэтической структуре текста определяет специфику *орнаментальной прозы* и дает богатый материал для изучения тех компонентов «орнаментальной эстетики», которые отразили особенности художественного мышления писателей-орнаменталистов «серебряного века». По отношению к этому виду текстов *орнамент* понимается не как украшение или *украшательство*, а как некий сакральный знак (эмблема, символ), который выполняет не только эстетическую, но и «магическую» функцию, вовлекается в цепь ассоциаций и всегда непостижим вглубь до конца. В этом смысле писатель-орнаменталист есть мифотворец, ибо не мир, а миф является объектом его описания. *Мифологизм* и *символизм* на этом этапе становятся внутренней детерминантой литературного процесса.

Мифологизм художественного мышления, с одной стороны, и стремление к максимальной выразительности образа, с другой — выстраивают ту динамическую оппозицию, которая косвенно демонстрирует диалектику внутренней формы языка в целом и внутренней формы отдельных языковых знаков. *Мифотворчество* в орнаментальной прозе — это способ художественного кодирования референциальных пространств (как *интерпретационно открытых*, так и *интерпретационно закрытых*), направленный на «сакрализацию» элементов языкового сознания, и в то же время — путь постижения глубинных сущностей архетипического, внеязыкового сознания. Вместе с тем своеобразии «характера языка» определяется особенностями языкового строя, который формируется в сознании носителей языка. Как показал анализ, принцип

актуализации внутренней формы отдельных языковых знаков является ведущей тенденцией в творчестве А. Ремизова, А. Белого, Б. Пильняка и в целом относится к знаковой аксиоматике орнаментализма. Особенно интересно с этой точки зрения творчество А. М. Ремизова, для которого именно *лад слов*, исконный строй русской речи стал мерилом художественности.

Характерная черта русского языкового сознания — объяснять любую непонятную внутреннюю форму (примером тому может служить народная этимология, «языковая игра», фольклор, в том числе и городской), в орнаментальной прозе она проявляется в том, что текст может иметь «метатекстовый» характер, то есть являться объяснением к внутренней форме. В результате внутренняя форма выступает и как объект подсознательного декодирования ее читателем в процессе восприятия художественного текста, и как «повод» для создания писателем нового живого образа, а элемент «языковой игры» при этом — как прием, применяемый автором для раскрытия внутренней формы. Таким образом, слову «присваивается» (или возвращается) изначальная мифическая, магическая функция: писателем намеренно раскрывается внутренняя форма слова, и за счет «обнажения» семантических связей происходит его включение в образно-речевую ткань текста, создается новая образность и возникают дополнительные — ассоциативные — связи.

Д. Н. Овсяннико-Куликовский вслед за А. А. Потебней процесс забвения внутренней формы — т. е. переход образных (поэтических) слов в безобразные (прозаические) — и другие смежные явления (например, передвижение процессов речи из сферы чувства в сферу мысли) объясняет сбережением силы, *накоплением энергии*, достижением все больших результатов при все увеличивающемся ее сбережении [2, 28—30]. Не разделяя свойственную потебнианцам абсолютизацию принципа экономии в языке, заметим, что по отношению к некоторым явлениям языка, в частности языка художественной литературы, их размышления остаются весьма продуктивными — к примеру в том, что касается эллипсиса и парцелляции в орнаментальной прозе. А. М. Ремизов признавался: «Люблю русские природные опущения слов (эллипс), когда фраза глядится как медовые соты... Хочу писать, как говорю, а говорить, как говорится» [4, 590]. Для него *лад слов*, *русский лад* — это сопряжение глубинных значений и на синтагматической, и на парадигматической оси текста: образная «ощутимость» подкрепляется *словесными построениями* — «летучим» синтаксисом, парцеллированными конструкциями, эллиптическим построением фраз и другими средствами «экспрессивного синтаксиса», характерными для живого разговора «из уха в ухо».

Кроме того, чрезвычайно интересны идеи Д. Н. Овсяннико-Куликовского о вытеснении *грамматических процессов*, обычно протекающих в сфере подсознательной еще глубже, еще дальше от «порога сознания»: «Они становятся совершенно автоматическими, между тем как сознание всецело устремлено

на содержание речи» [2, 23]. Сравним у Ремизова: «Пламень взвивался надо мной, и пламя вырезалась из сердца — пламя окружало меня» [4, 467]. Здесь для создания яркого речевого образа сознательно «грамматизируется» языковое мышление, всеохватность огня передается всеми потенциально возможными для русского языка родовыми окончаниями (*пламень* — м. р.; *пламя* — ср. и ж. р.). Таким образом, налицо — с целью создания новой образности — возрождение в орнаментальной прозе *архаических форм языкового мышления*.

Исследования *эволюции литературных форм*, проведенные учеными харьковской школы, помогают понять *эволюцию орнаментальных форм* в русской прозе XX века: «Нет художественного произведения, в создании которого не участвовали бы элементы прозы, и нет прозаического... процесса мысли, который бы совсем обходился бы без содействия поэтических элементов, в собственном смысле, либо символических» [1, 32]. Теоретическое изучение, например, роли *ритма* и его связи с психической организацией человека, *эстетическим чувством* («чувством душевного благосостояния») и взаимной обусловленности *поэтической* и *прозаической* форм, осуществленное Д. Н. Овсяннико-Куликовским; активности *бессознательного* Б. А. Лезиным, — было практически (сознательно или нет), творчески «применено» орнаменталистами (особенно А. Белым) и помогает нам сегодня выделить и проанализировать некоторые типологически значимые черты этой прозы: *ритмизацию*, *лейтмотивность*, развернутую *метафоризацию*, привлечение максимального числа каналов *воздействия* на читателя, «*поток сознания*» и творческую активность *сновидения*, а также *мифологизм* и *символизм* как основные внутренние детерминанты орнаментального текста.

Таким образом, если воспользоваться терминологией потебнианцев, *орнаментальная проза* — это дальнейшая работа художников слова по образному *сгущению мысли*, возникновение новых художественных элементов (*сложных ассоциаций*) — «из поэтических через забвение посредствующего представления» [1, 31—32]. Теория Д. Н. Овсяннико-Куликовского о происхождении искусства и эволюции *поэтических элементов* помогает понять генеалогию орнаментальной прозы, ее корни, причины появления на рубеже веков, ее роль в истории литературы «серебряного века», в становлении новых жанрово-композиционных и образно-речевых художественных форм, а также влияние на последующее развитие русской прозы и на возникновение «пограничных жанров».

ЛИТЕРАТУРА

1. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Лингвистическая теория происхождения и эволюции поэзии // Вопросы теории и психологии творчества. Изд. 2-е. — Харьков, 1911. — Т. 1.

2. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Синтаксис русского языка. — Изд. 2-е. — Пг., 1917.

3. *Потебня А. А.* Теоретическая поэтика. — М., 1990.
4. *Ремизов А. М.* Неумный бубен. — Кишинев, 1988.
5. *Шкловский В. Б.* Гамбургский счет. — М., 1990.

О. М. ЦИВКАЧ

ТВОРЧЕСТВО АДАМА МИЦКЕВИЧА В СВЕТЕ КОНЦЕПЦИИ Д. Н. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКОГО О ПСИХОЛОГИИ ГЕНИАЛЬНОСТИ

Д. Н. Овсянико-Куликовский — замечательный русский филолог — высоко ценил творчество великого сына польского народа, гениального поэта Адама Мицкевича.

Интерес к Польше у Д. Н. Овсянико-Куликовского возник не случайно. Известно, что его дедом по материнской линии был обрусевший поляк, а в детские годы наставником его был А. Д. Марсиани, о котором ученый впоследствии вспоминал: «по-русски он говорил как коренной русский... свободно владел французским, немецким и польским и вообще был человек широко образованный» [4, 364]. В Петербурге, еще студентом, Д. Н. Овсянико-Куликовский близко сошелся с А. И. Венцовским, поляком, захваченным «революционной идеей», что совпадало с его «тогдашними настроениями» [4, 404]. Можно предположить, что А. И. Венцовский не мог не увлечь революционной поэзией А. Мицкевича своего молодого друга, ибо, как отмечалось в научной литературе, «интерес к Мицкевичу... увеличивался по мере нарастания национально-освободительных движений. Он был автором, выразившим революционный пафос своей эпохи, выразителем волнующих эпоху проблем» [2, 103].

Да и сам маршрут жизненных странствий Д. Н. Овсянико-Куликовского как бы невольно сталкивал его с Мицкевичем. Это Петербург и Одесса — места пребывания в России опального польского поэта, это и Харьков, где протекла большая часть преподавательской работы Д. Н. Овсянико-Куликовского. Как известно, именно в Харьков Мицкевич заехал на несколько дней по дороге из Одессы в Москву и посетил университет, где познакомился с украинским писателем П. Гулак-Артемовским, который преподавал историю польской литературы в этом учебном заведении, встретился с другими представителями харьковской интеллигенции.

Д. Н. Овсянико-Куликовский вошел в историю русской науки о литературе трудами, в которых стремился раскрыть психологию процесса творчества, проанализировал эволюцию типов «лишних людей», показал преемственность связей между художественными характерами. В своих исследованиях ученый «рас-

ширил и дал более глубокое представление о шедеврах русской классики, ... предпринял попытку широкого изучения литературного процесса в России XIX века» [5, 399]. Правда, отдельных работ, посвященных поэзии Адама Мицкевича, у него нет, но все же можно утверждать, что произведения великого польского поэта его интересовали и оценивал он их очень высоко. Об этом свидетельствуют некоторые замечания в различных трудах Д. Н. Овсяннико-Куликовского.

В монографии «Н. В. Гоголь» Д. Н. Овсяннико-Куликовский, рассматривая различные аспекты биографии и литературной деятельности писателя, обращая особое внимание на психологические особенности Гоголя как личности, завершает книгу главой, в которой пытается обосновать «психологию гениальности» [4, 1, 346] писателя, выяснить, «как отражалась гениальность Гоголя на общем строе его душевной жизни, как проявлялась она в некоторых, наиболее характерных для него, особенностях его творчества» [4, 1, 346]. Не имея «научно выработанного понятия гениальности» [4, 1, 346], он предпочитает пойти эмпирическим путем и просто обозначить имена, которые будут говорить сами за себя. Д. Н. Овсяннико-Куликовский называет гениями «Ньютона, Рафаэля, Канта, Гете, Бетховена, Гейне, Пушкина, Мицкевича, Лобачевского и т. д.» [4, 1, 346]. Этот ряд, в котором имя великого польского поэта окружено именами гениев в области живописи, философии, музыки, литературы, математики, весьма красноречив.

Следуя за логикой мысли ученого, можно понять, почему в работе о Гоголе появляется имя Мицкевича и как оно вписывается в концепцию Д. Н. Овсяннико-Куликовского о некоторых сторонах психологии гениальности писателя.

Д. Н. Овсяннико-Куликовский считал, что «понятие гениальности основано на двух главных признаках — на творчестве и оригинальности», считал, что «все гении были... создателями великих научных и философских обобщений, в области художественной — создателями широких типов, объединяющих образов», подчеркивал, что «гений всегда широк» и обладает «даром задумчивости» — «интуицией», умеет «усмотреть вопрос там, где другие его не видят», умеет найти новые ответы на старые вопросы, то есть владеет «творческой пытливостью ума», богатством идей, особой работоспособностью, чуткостью и восприимчивостью, и, вообще, гениальность — «сила, которая раздвигает личность человека и оказывает влияние на его душу и идеалы» [4, 1, 347]. Понятно, почему имя Мицкевича появляется у Д. Н. Овсяннико-Куликовского в таком контексте. Ведь личность великого польского поэта, исполненная противоречий и странностей, и была, по терминологии Д. Н. Овсяннико-Куликовского, «осложнена» бесспорной гениальностью, что проявилось в исключительной оригинальности его творчества и в мастерстве создания неповторимых художественных образов [7].

Интересны соображения Д. Н. Овсяннико-Куликовского о том, что гений обладает «даром задумчивости», «интуицией». В личности Мицкевича эта способность проявилась особым образом — в даре импровизации. О громадном впечатлении, которое производили поэтические импровизации Мицкевича, хотя бы периода пребывания его в России, сохранилось много восторженных свидетельств тех, кто на них присутствовал [1, 294—317]. В понимании самого поэта этот дар «был... знамение избранничества», и благодаря ему он и в изгнании «чувствовал себя пророком, вдохновленным Богом» [10, 433]. Именно в даре импровизации Мицкевича находит подтверждение мысль Д. Н. Овсяннико-Куликовского о своеобразных отношениях в уме гения сфер сознательного и бессознательного, об их нерасторжимом единстве, при котором «достаточно мимолетного впечатления, случайного наблюдения, беглой мысли» [4, 1, 351], чтобы направить живую работу мышления на создание оригинальных художественных образов и вдохновенных импровизаций.

Особое внимание обратил Д. Н. Овсяннико-Куликовский на такое свойство гениальности, как наличие «внутренней свободы», что действует «парализующим образом на большие — социальные — страсти, на честолюбие, властолюбие и фанатизм», а «мелкие страсти наблюдаются у них нередко» [4, 1, 384]. К таким «мелким страстям» Д. Н. Овсяннико-Куликовский отнес и «политические увлечения Шиллера, Гейне, Гюго, Пушкина (в молодости), Мицкевича, — увлечения, которые им самим казались «политическими страстями», а в действительности сбивались скорее на психическую фикцию этих страстей...» [4, 1, 385]. Пожалуй, с таким выводом ученого можно и не согласиться в части, касающейся именно Мицкевича, ибо политическая деятельность Мицкевича отнюдь не была «психической фикцией», а скорее именно второй стороной раздвоившейся гениальной личности поэта. Как известно, в молодости поэт примкнул к революционному молодежному движению «филоматов» и «филаретов», его поэзия была манифестом революционных идей. Отсидев несколько месяцев в тюрьме, проведя несколько лет в ссылке и до конца своих дней оставаясь политическим изгнанником, он не отказался от политической деятельности. Создав в 1834 году гениальную поэму «Пан Тадеуш», которую с необыкновенной пронизательностью Станислав Ворцель, революционер, друг Герцена, назвал «надгробным камнем, положенным рукою гения на старую Польшу» [9, 420] и своеобразным мостом между старым, отжившим миром и миром нарождающимся, Мицкевич не оставил попыток активной политической борьбы. В этот период он полностью отдается созданию политической публицистики. О политической активности Мицкевича свидетельствуют и около ста публицистических статей, которые он опубликовал в основанной им же газете «Трибуна народов» (Париж, 1849), а в «Книгах польского народа и пилигримства польского» Мицкевич предпринял попытку философского осмысления истории человечества и места в ней Польши, которая, по его мнению, должна исполнить роль Мессии, чтобы своими страданиями избавить

народы от деспотизма. «Книги» — это пламенный призыв к революции, к современникам и соратникам по борьбе. Они были переведены на многие иностранные языки и принесли мировую известность Мицкевичу как революционеру-мыслителю [7; 8].

И публицистика, и «Книги польского народа и пилигримства польского» вписываются в концепцию психологии гениальности, разработанной Д. Н. Овсяннико-Куликовским. Эти произведения говорят о «творческой пыглливости ума» [4, 1, 354] Адама Мицкевича и подтверждают его умение ставить вопросы и нетрадиционно отвечать на них.

Рассуждая о свойствах психики гениев, Д. Н. Овсяннико-Куликовский обращает внимание на наличие у них «идеи и чувства бесконечного», которые обогащают душевный мир гениального человека, побуждают его к творчеству. Именно «чувство бесконечного» позволяет гению увидеть мир новыми глазами, заглянуть в вечность и передать свои ощущения нам. Эта мысль Д. Н. Овсяннико-Куликовского становится чрезвычайно плодотворной при анализе поэтического наследия Адама Мицкевича. Пожалуй, наиболее ярко «чувство бесконечного» проявилось в «Крымских сонетах». Принято считать, что Мицкевич своим циклом не только открыл новую страницу в мировой поэзии, но и заявил о свершившемся в его душе духовном переломе: «Перед лицом крымских гор, перед лицом Чатырдага в нем пробудилось религиозное ощущение мира. В величии природы открылось ему впервые... величие Бога» [6, 235]. Лирический герой цикла, Пилигрим не боится пропасти познания, этой бесконечности, и в ответ на предостережения осторожного Мирзы отвечает:

А я глядел, Мирза! Но лишь гробам шепну,
Что различил мой взор сквозь трещину вселенной.
На языке живых — и слов подобных нет [3, 144].

Налицо столкновение обывательского мышления и полета поэтического воображения.

Хотя, как уже было сказано, у Д. Н. Овсяннико-Куликовского нет специальных работ, посвященных великому польскому поэту, все же общетеоретические положения ученого позволяют в ряде случаев лучше осмыслить творческий гений Мицкевича, и с этой точки зрения то обстоятельство, что Д. Н. Овсяннико-Куликовский, аргументируя свои теоретические рассуждения, прямо ссылается на творческий опыт Мицкевича, представляется особо важным и принципиальным при разработке темы о восприятии поэзии Адама Мицкевича в русской филологической науке.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Благой Д.* Мицкевич и Пушкин // Благой Д. От Кантемира до наших дней: В 2-х т. — М., 1979.

2. Дернакович М. Адам Мицкевич. — Варшава, 1973.
3. Мицкевич Адам. Мирза и Пилигрим // Мицкевич А. Стихотворения. — М., 1974.
4. Овсянко-Куликовский Д. Н. Литературно-критические работы.: В 2-х т. — М., 1989.
5. Осьмаков И. В. Д. Н. Овсянко-Куликовский // Академические школы в русском литературоведении. — М., 1975.
6. Kleiner J. Zarys dziejow literatury polskiej. — Wroclaw, Warszawa, Krakow, 1964.
7. Pigon S. Zawsze o Nim. Studia i odczyty o Mickiewiczu. — Warszawa, 1960.
8. См. об этом: Pisarze swiata Mickiewiczowi. — Warszawa, 1962; Pigon S. Wprowadzenie w «Pana Tadeusza». — Warszawa, 1969.
9. Stefanowska Z. Znaczenie «Pana Tadeusza» // Mickiewicz Adam. Pan Tadeusz. Poslowie. — Warszawa, 1991.
10. Wentrub W. Poeta i prorok. — Warszawa, 1982.

А. А. СЛЮСАРЬ

О ПСИХОЛОГИЧЕСКОМ СИНТЕЗЕ

Психологический синтез в отличие от психологического анализа предполагает сосредоточенность внимания не на отдельных сторонах психики, а на структуре личности в целом. Именно такой подход свойствен психологической школе. Так, Д. Н. Овсянко-Куликовский придавал принципиальное значение цельности и раздвоенности индивидуальности. С его точки зрения, на волевом начале, к которому сводилась психика первобытного человека, сформировались «обширные и причудливые «надстройки» чувств и умственных процессов» [5, 1, 30]. Они смогут слиться воедино лишь в ходе развития человечества. Различие между чувством и мыслью состоит не только в их противоположной направленности — в одном случае на единичное, а в другом — на общее... По мнению ученого, чувство всегда осознается, мысль же может быть как осознанной, так и бессознательной [5, 1, 40]. Следовательно, структура личности раскрывается в таких оппозициях, как цельность и раздвоенность, бессознательное и сознательное.

Подобным образом рассуждает и М. М. Бахтин, сопоставляя героев античной эпопеи и романа. С его точки зрения, они различаются соотношением цельности и раздвоенности, статичности и динамичности, внешнего и внутреннего [1, 476—480]. Исходными же для обоих ученых являются такие категории, как «индивидуальное» и «родовое».

Итак, под психологическим синтезом следует подразумевать целостный подход к персонажу, заключающийся в осмыслении его структуры как соотношения индивидуального и родового (человечества), цельности и раздвоен-

ности, бессознательного и сознательного, статичного и динамичного, внешнего и внутреннего. Очевидна зависимость психологического синтеза от исторического развития личности, с одной стороны, и концепции человека — с другой, то есть от решения таких проблем, как человек и мир, человек и сверхъестественное, конечность жизни и ее ценность, структура личности. Последний из названных аспектов получает непосредственное выражение в психологическом синтезе на образном и словесном уровнях, оказывая существенное воздействие на поэтику произведения. Понятно, что психологический синтез органически связан с психологическим анализом, отражая в каждой из своих категорий те «направления», которые тот принимает: «очертания характеров», «анализ страстей» и т.д. [7, 3, 422—423].

Следует отметить, что Д. Н. Овсяннико-Куликовский обращался в основном к творческому процессу, доказывая его зависимость от индивидуальности художника — точнее, типа личности. При этом, развивая мысль об объективном и субъективном типах, он выдвинул концепцию, согласно которой существуют писатели-«наблюдатели» и «экспериментаторы» [5, 1, 231]. Изучение творческого процесса — одно из важных направлений в литературоведении, но существуют и другие аспекты психологизма, и среди них центральное место принадлежит изучению характеров и внутреннего мира персонажей литературных произведений.

В литературоведении получила распространение мысль (А. Н. Иезуитов, В. В. Компанеец, В. В. Фашенко и др.), согласно которой психологизм, являясь общим свойством искусства, поскольку в нем отображается человек, становится одним из его основополагающих принципов, когда в качестве главного предмета отображения осознается человеческая индивидуальность. В русской литературе это произошло в первой половине XIX века. Именно тогда русская литература освободилась от дидактики, свойственной ей в XVIII веке, особенно в произведениях классицистов, и стала вполне художественной, то есть вступила в зрелость: в ней начали воспроизводиться характеры.

Главная особенность психологизма на этом этапе состояла в воссоздании общественной психологии, того переворота, который происходил в ней в связи с начавшимся крахом патриархального мироощущения и пробуждением в широких кругах русского общества самосознания (национального, общественного, личностного и т.д.). Эта форма психологизма, зародившаяся еще в конце XVII века, представлена разными гранями прежде всего в творчестве А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя. Новый этап получил высшее выражение в произведениях Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого. Зачинателем же его явился М. Ю. Лермонтов, обратившийся к отображению рефлектирующей личности. Его творчество, в особенности роман «Герой нашего времени», передает тот момент в духовном развитии индивидуальности, когда она уже стала автономной и ее

внутренняя жизнь приобрела самодовлеющую ценность. Так на первый план выдвигается история «души человеческой», психика отдельной личности.

Следует отметить, что жизненный материал, на основе которого развивался в XIX веке психологизм, характеризовался исключительной разнородностью. С одной стороны, это было патриархальное мировосприятие, сформировавшееся в условиях средневековья, с его авторитарностью, мифологически-религиозной установкой и вместе с тем чрезвычайно развитой склонностью к игровому мироощущению, прежде всего карнавальности, противостоящей сословно-иерархическим, регламентированным до мельчайших подробностей отношениям; с другой же — самосознание человека нового времени, проникнутое жаждой самоутверждения и свободы как условия реализации своего «я». Понятно, что отображение этих двух исторических типов сознания сказывалось на психологическом синтезе, обуславливая наполненность и соотношение его категорий. Притом жизненный материал является не только объектом, но и субъектом отображения, поскольку он формирует позицию художника. И если Пушкин целиком разделял мировоззрение своего времени, то в сознании Гоголя, как считал Д. Н. Овсяннико-Куликовский, переплетались взгляды, присущие обоим историческим типам личности [5, 1, 227, 329—331].

Утверждая единство индивидуальности и человечества, Гоголь представлял его во многом как ту простую, синкретическую целостность мира, которая нашла выражение в патриархальном укладе. Отсюда двойственность его позиции, проявившаяся наиболее отчетливо в «Мертвых душах», в которых национальное самосознание, воссозданное в основном в первом томе, оттесняется патриархально-религиозным миропониманием во втором томе. Разумеется, в произведениях Гоголя отразилось пробуждение личностного самосознания. Но это тема прежде всего пушкинская, и она является центральной в русской литературе первой половины XIX века, в особенности 20—30-х годов в целом.

В ее развитии прослеживаются два этапа. Первый из них состоит в отображении индивидуальности, приобщающей к духовному бытию человечества. Этот процесс принимал самые разнообразные формы, среди которых особая роль принадлежала романтичности и романтизму. Именно они воссозданы в пушкинском романе в стихах, в котором впервые в русской литературе получил свое полное выражение психологизм как принцип отображения. Если Татьяна составляет представление о своем «я» и мире, обращаясь к образам, созданным в романах Просвещения, перевоплощаясь в героиню этих романов, то Онегин исходит из самой действительности, но воспринятой в духе романтического миропонимания — произведений Байрона и тех двух-трех романов, в которых «отразился век и современный человек» [6, 1, 149].

Перед тогдашним «героем времени» открывались две возможности — ограничиться заимствованием готового языка мыслей и чувств, подчинив свое

поведение романтическим канонам, или же пойти дальше, с тем чтобы выработать собственную, индивидуальную позицию, а значит, расстаться с романтизмом. Избрав второй вариант, Онегин сделал на этом пути лишь первый шаг; Печорин же близок к тому, чтобы окончательно расстаться с ролью романтика. Для него еще сохраняет актуальность моделирование своего «я», изображение то демонической личности, то «естественного» человека, а значит, и игровое, «миметическое» поведение, но не до такой степени, чтобы на них не распространялась ирония. Д. Н. Овсяннико-Куликовский отмечал, что люди в архаическом обществе «рождаются с готовой общественной стоимостью... Там общественная роль человека заранее определена и место ему уготовано...» [5, 1, 298]. Ни Онегин, ни Печорин этой «стоимостью» не довольствуются. Но вопрос о «назначении» своего «я» встал перед лермонтовским героем. В этой связи Д. Н. Овсяннико-Куликовский писал: «Обращаясь к Печорину, мы прежде всего видим в нем ярко выраженную личность, которая как-никак худо или хорошо мыслит, чувствует, понимает вещи по-своему, а не шаблонно, по установившимся и традиционным формам» [5, 2, 112—113]. Так наступает второй этап в развитии личностного самосознания, характеризующийся рефлексией.

Потребность в самоанализе обусловлена ощущением раздвоения своего «я». Расщепление психики нашло отражение еще в мифах, несмотря на их синкретичность, и в их тематике (близнецство, двойничество), и в их структуре, предполагающей соотношение «явного» и «тайного», «временного» и «вневременного»... Но специфичной эта черта становится для романа. Недаром Пушкин придавал чрезвычайно важное значение переводу «Адольфа» Б. Констана. Ведь в нем впервые отображен «современный человек», открывший для себя раздвоенность личности.

Гегель утверждал, что процесс расщепления происходит через два этапа — бессознательный и осознанный. Первый из них характеризуется такими тремя формами раздвоения, как ясновидение и внушение, затем безумие и, наконец, привычка [3, 3, 132—210]. Второй этап начинается с рефлексии, то есть осознания противоречивости мира и собственного «я». Как уже отмечалось выше, Д. Н. Овсяннико-Куликовский считал раздвоение личности на «две души» — чувствующую и мыслящую — едва ли не главной особенностью психики современного человека. Эта черта, привлекая внимание еще К. Н. Батюшкова и В. А. Жуковского, свойственна «герою времени», начиная с Онегина. Она особо выделена в пушкинских «Маленьких трагедиях» (с характеристики изображенных в них «злых страстей» начинается, кстати, книга Д. Н. Овсяннико-Куликовского о Пушкине). Раздвоенность стала, пожалуй, основным предметом психологического анализа в произведениях Гоголя, противопоставившему ей в качестве идеала целостность жизни, и к ней же постоянно обращался в своем творчестве Лермонтов.

Для русских писателей 20—30-х годов XIX века характерен обостренный интерес к бессознательному. В их произведениях, в частности в «Евгении Онегине» и «Капитанской дочке» Пушкина, существенное значение принадлежит сновидению, в котором происходит встреча бессознательного с сознанием, принимающая иррациональный вид; в целом ряде повестей и рассказов отображается безумие как крайняя форма субъективности, оказавшейся в полном противоречии с объективной реальностью жизни; исключительная роль придается интуиции... Поскольку же воспроизводится сознание личности, не преследующей «всеобщих целей», интересующейся «только своими индивидуальными отношениями» или же только начинающей возвышаться над «случайными особыми целями» [3, 1, 161], то ее сознание в высшей степени субъективно. Отсюда — стереотипность или фрагментарность восприятия, несоответствие между ним и реальностью. Так, непонятым своим окружением остается герой «Мертвых душ»... Переход к рефлексии, отображенный в «Герое нашего времени», означает обращение непосредственно к реальности, но такое, при котором проявления ее противоречивости не складываются еще в общую картину [4, 1, 366]. Это отчасти объясняет фрагментарность лермонтовского романа, состоящего из повестей и рассказов. Но его герой уже близок к объективности реалистического мировосприятия.

Пробуждение самосознания — событие, с которым связана в первую очередь динамика внутренней жизни, во всяком случае одна из ее главных разновидностей, воссозданная в русской литературе первой половины XIX века. Этот процесс представлен прежде всего эволюцией Онегина, отображение которой обусловило симметричность построения романа. Но в произведениях 30—40-х годов личность «героев времени» характеризуется большей частью статичностью, отразившей переходное состояние русского общества. Воссоздание этой черты сообщало лермонтовскому роману форму цикла. Повторяемость ситуации свойственна и «Мертвым душам»: их герой все развезжает, приобретая умерших крестьян, и в первом томе, и в сохранившихся главах второго тома. Лишь новое падение, связанное с подделкой завещания, выводит его за пределы «скрытой» цикличности, но до отображения духовного воскресения дело не дошло...

Отмечая, что умственная деятельность протекает по преимуществу бессознательно, Д. Н. Овсяннико-Куликовский писал: «...нередко в сознании отражается только последний результат сложных операций, производящихся в бессознательной сфере автоматически» [5, 1, 36]. Фиксирование внимания на проявлениях бессознательного способствовало тому, что психический процесс воспроизводился лишь частично. Он стал предметом подробного отображения только в «Герое нашего времени», но избрана такая его разновидность, которая характеризуется целенаправленностью, в отличие от «диалектики души».

Стихийность процесса, его спонтанность, произвольность смены мыслей стали воспроизводиться уже в 40-е годы. Но этот подход был признан в качестве основного для отображения внутренней жизни позже Л. Н. Толстым.

Осознав индивидуальность в качестве основного предмета литературы, писатели сосредоточили внимание на воссоздании ее духовного облика. Последовавшая затем его детализация потребовала объективирования внутренней жизни персонажа в его внешности. «Диалектика» внутреннего и внешнего становилась все богаче, принимая самые разнообразные формы. Так, субъективность изложения в «Капитанской дочке» определит восприятие героем-повествователем окружающих лиц извне, в связи с чем возрастает роль портретной характеристики, особенно в создании образа Пугачева. Предметность отображения в «Мертвых душах» внешности персонажей, погруженных в умственную спячку, и обстановки, в которой они находятся, замещает раскрытие их внутренней жизни. Если Гринев занят «странными обстоятельствами» в «семейственных записках», то Печорин, напротив, поглощен в дневнике наблюдениями над своим «я» и передает внешние проявления его. Перед дуэлью он «посмотрелся в зеркало: тусклая бледность покрывала лицо мое, хранившее следы мучительной бессонницы; но глаза, хотя окруженные коричневой тенью, блистали гордо и неумолимо» [4, 4, 439—440]. Возраставшая взаимосвязь «внутреннего» и «внешнего» получила выражение и в создании все более разветвлявшейся системы речи повествователя и персонажей. Но, пожалуй, главное направление в развитии этой взаимосвязи состояло в усилении значения мотивировки поведения персонажей и ее усложнении.

Индивидуальное и родовое, цельность и раздвоенность, бессознательное и сознательное, статичность и динамичность, внешнее и внутреннее — категории, к которым неизбежно приходится обращаться, исследуя отображение характеров и внутреннего мира действующих лиц произведения. Понятно, что им принадлежит важная роль в работах Д. Н. Овсяннико-Куликовского. Ведь они отражают основные направления, в которых развивается психологизм и, в частности, психологический синтез.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975.
2. Гегель Г. В. Ф. Философия религии: В 2-х т. — М., 1975—1977.
3. Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук: В 3-х т. — М., 1976—1977.
4. Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4-х т. — М.-Л., 1961—1962.
5. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Литературно-критические работы: В 2-х т. — М., 1989.
6. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. — М., 1962—1966.
7. Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15-ти т. — М., 1939—1953.

**НАРРАТОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ
МЕТОДОЛОГИИ Д. Н. ОВСЯНИКО-
КУЛИКОВСКОГО («образ автора»,
повествовательные инстанции)**

Как ни далеко отстояли друг от друга по своим подходам к анализу литературных явлений культурно-историческая, мифологическая и психологическая школы в академическом литературоведении XIX века, линии их пересечения и результаты интеграции обнаруживаются во многих случаях, особенно если речь идет о масштабно, гибко и энциклопедично мысливших исследователях. В этом отношении весьма характерными фигурами являются профессора Харьковского университета Д. Н. Овсянико-Куликовский и его учитель А. А. Потебня.

Плодотворная идея — рассматривать литературоведение XIX — начала XX века дифференцированно, в его внутренних потоках («школах») — наталкивается на тот простой факт, что научная ориентация ведущих представителей филологической науки того времени — А. Н. Пыпина, Н. С. Тихонравова, Ф. И. Буслаева, А. Н. Афанасьева, Александра Веселовского, Алексея и Юрия Веселовских, В. Н. Перетца, Н. П. Дашкевича, А. А. Потебни, Д. Н. Овсянико-Куликовского — была гораздо шире тех доминантных «концептов», которые определяли лицо направления. Именно в отходах в сторону, в боковых тропинках, в субъективном прочтении общих формул реализовался «свой путь», что отнюдь не означало нигилистического отрицания иных решений. Напротив, как отмечено в специальном исследовании, мысль о возможности и целесообразности объединения различных методологических вариантов поддерживалась многими учеными [2, 10]. И поэтому скорее не Овсянико-Куликовский принадлежал к психологической и/или культурно-исторической школе, а психологический и культурно-исторический подходы представляли и взаимодействовали в динамически развивавшейся и постоянно обогащавшейся методологии ученого.

В чем же выразился нарратологический аспект теоретических и методологических установок Овсянико-Куликовского? И правомерна ли вообще такая постановка вопроса? Ведь в современных трудах по нарративному анализу текста и по проблеме автора имя ученого не упоминается. Если же (и так как) мы отвечаем на поставленный вопрос утвердительно, то в задачу входит разъяснение самой сути нарратологических концепций исследователя.

Современная нарратология, по нашему убеждению, генетически прочно связанная с методологией ведущих литературоведческих направлений XIX века и по-

нимаемая как повествовательная поэтика (теория повествования), активно формировалась с начала XX века, хотя в своих определяющих чертах заявила о себе гораздо раньше, причем не только на Западе («западную» версию обычно выдвигают исходя из времени появления приоритетного нарратологического исследования Генри Джеймса «Искусство прозы. Из предисловий к собранию сочинений», 1884 г.), но и в России и Украине, где интерес к проблемам наррации выразился прежде всего в исключительном внимании к категории автора-повествователя, и не просто повествователя (нарратора), а именно рассказчика, что не случайно: «изустный», «сказовый» характер русской и украинской прозы XIX века, повествование, рассчитанное на диалог с читателем (слушателем), — отличительные особенности этого вида словесного искусства.

Перекликающиеся с размышлениями Генри Джеймса, но более ранние по времени суждения П. В. Анненкова о «низшем» и «высшем» типах повествования, о различных формах авторского «присутствия» в произведении [3, 519—544] подготовили почву для своеобразного взгляда Овсяннико-Куликовского (да и других представителей психологического направления) на проблему автора.

С формальной точки зрения Овсяннико-Куликовский, как известно, испытавший влияние позитивистских идей Ипполита Тэна, сам нередко в духе «русского тэнизма» рассматривавший литературное произведение в функции психологического документа эпохи, слепка, «снимка с окружающих нравов» [10, 3], исследователь, приложивший немало усилий для того, чтобы обнаружить и объяснить «социально-значимый» субстрат литературного образа, «психологического типа», мотива, никак не соприкасается с теми учеными конца XIX — начала XX вв. (К. Леонтьев, И. Груздев, Б. Эйхенбаум, В. Шкловский, А. Реформатский, Л. Якубинский, ранний В. Виноградов), которые видели и решали проблему автора в типично нарративном варианте, уделяли первостепенное внимание «морфологии стиля», «структуре сюжета», «композиции повествования» — фигурально выражаясь, тому, «Как сделана “Шинель” Гоголя».

И вместе с тем известную статью Б. М. Эйхенбаума о Гоголе (1919) и не менее известную книгу Д. Н. Овсяннико-Куликовского «Н. В. Гоголь» (1902) сближает не только общность темы, но и главный предмет анализа. А предмет этот есть не что иное, как «образ автора», эстетическая маска автора, тайны авторской мистификации, отражение личности творца в художественном образе (слове). Автору — первой и основной повествовательной инстанции — в методологии исследователя уделялось большое внимание.

Автор — субъект художественного творчества, и именно в творчестве заявляет о себе его индивидуальность, его воля, точка зрения, оценка, восприятие, впечатление, мировидение. Рационалистическое знание о мире — наука равнодушна к «творцу знания». Об этом в свое время писал А. Ф. Лосев: «Ну-

жен ли науке *субъект* исследования?.. Скажу только, что ни в каком «законе природы» я не могу вычитать тех или других особенностей его ученого создателя. Вот закон падения тел. Кто его придумал и вывел? Когда, где и как жил его автор? Какой характер и какова личность этого автора? Совершенно ничего не знаю. Если *из других источников* я этого не узнал, то самый этот «закон» ничего мне об этом не скажет» [6, 37].

Чрезвычайно важен лосевский курсив, означающий, что только «другие источники», а не сам «текст науки» дают представление о личности Автора. «Текст искусства» и без «других источников», в самом себе содержит информацию о творящей личности. «Внеположность» автора своему произведению может пониматься в данном случае как признание «достаточной компетентности» текста в процессе постижения «образа автора».

То, что для Овсяннико-Куликовского в ходе исследования конкретных литературных произведений и творчества писателя в целом именно автор — искомая величина, очевидно. Симптоматичны заглавия его литературно-критических трудов: «Н. В. Гоголь», «А. С. Пушкин», «Лев Николаевич Толстой», «И. С. Тургенев».

Литературное произведение, по Овсяннико-Куликовскому, предстает в виде зашифрованной системы образов и понятий — «иероглифов души». Ультрасовременно звучит призыв ученого к «дешифровке» этой системы с целью познания «души» поэта, «психологии гения». «Изучать психологию гения нам, простым смертным, легче и удобнее по художникам, чем по философам и ученым: художники как-то ближе к нам, понятнее нам, да и творчество их обращено на нас же и ограничивается *человеческим*. Если мы изучили и поняли творения великого поэта, то нам уже не так трудно отчасти разобраться и в его душе, дешифровать некоторые из ее иероглифов», — писал исследователь в книге о Гоголе [7, 356].

С большим основанием подобным образом понимаемую «дешифровку» можно было бы считать вполне современным и научно актуальным способом реконструкции «образа автора».

Особенность постижения «образа автора», авторской позиции в методологии Овсяннико-Куликовского заключается также в том, что исследователь объединяет две категории, которые для «чистых» нарратологов (имеем в виду работы Ф. Штанцеля, П. Лаббока, К. Фридемана, Н. Фридмана, репрезентативные исследования русской «формальной школы» 10—20-х годов, современный структурально-нарративный анализ) принципиально «необъединимы». Изучается не только «субъект творчества», «субъект повествования» в том варианте, как он воплотился, реализовался в тексте (имплицитный автор), но в то же время привлекаются и «другие источники»: биографические сведения, документальные свидетельства, эпистолярный, дневники и т. п., на сей раз имеющие отношение к реальному, «первичному», эксплицитному автору.

Но такое объединение как раз и соответствовало задачам «психологического» анализа писательской индивидуальности, намеченным Э. Эннекеном и нашедшим сторонников в России [8, 9]. Идеи Э. Эннекена, упавшие на подготовленную в русском литературоведении (прежде всего работами А. А. Потебни) почву, были подхвачены и самобытно развиты Д. Н. Овсяннико-Куликовским. Хотя Э. Эннекен и отмежевался от позитивистской теории И. Тэна с ее тремя факторами — детерминантами историко-литературного процесса: «раса», «среда» и «момент», но все же не сбросил со счетов «социологический» подход, а объединил его или, точнее сказать, подчинил его «психологическому» и «эстетическому» анализу, обосновав теорию «научной критики» — эстопсихологии [11].

«Научная критика», по мысли Э. Эннекена, «интересуется произведением искусства как символом, отметкой, разоблачением душевной и общественной организации». При этом «научная критика» интердисциплинирует методы трех близких наук — эстетики, социологии, психологии.

Все это оказалось необычайно созвучным исканиям Д. Н. Овсяннико-Куликовского особенно, надо полагать, признание того, что в центре внимания эстопсихологии всегда будет художник, творец и «отражение в произведении личности автора» [11, 37]. В книгах о Пушкине, Гоголе, Тургеневе, Чехове, Л. Толстом идея синтеза различных подходов реализовалась достаточно полно. При этом трудно говорить о доминанте культурно-исторического или эстопсихологического ракурса. В «Истории русской интеллигенции», возможно, преобладает первый; в книгах, посвященных «профилям» писателей, ощутимо присутствует второй.

Так, цель исследования о Гоголе — «пролить некоторый свет на психологию Гоголя и его творчества или, по крайней мере, содействовать правильной постановке ее. В этом сопоставлении чисто психологический вопрос по некоторым пунктам близко подходит к вопросу историко-литературному...» [7, 229—230]. В результате анализа рождается сакраментальный, чреватый будущими большими открытиями и озарениями, вывод о «загадке Гоголя».

«Для современников, близко знавших Гоголя, этот человек был загадкой, — писал Д. Н. Овсяннико-Куликовский. — Загадкой остается он и для нас. Лишь одно в нем совершенно ясно и не подлежит спору: это именно его великий художественный гений, благодаря которому имя Гоголя стоит в ряду величайших имен всемирной литературы. Насколько ясна эта сторона натуры Гоголя, настолько темно все остальное. Изучая Гоголя как ум, как характер, мы повсюду наталкиваемся на противоречия и неясности. Порою эти противоречия сгущаются в род каких-то «парадоксов души», которые, при ослепительном свете художественного гения Гоголя, кажутся еще парадоксальнее, чем, может быть, они были на самом деле» [7, 229].

В свою очередь из феномена «загадки Гоголя» исходили в интерпретации творчества писателя и уяснении «образа автора» многие писавшие о Гоголе после Овсяннико-Куликовского, не исключая В. В. Розанова, Н. А. Бердяева, Д. С. Мережковского, Ю. И. Айхенвальда, В. Я. Брюсова, Андрея Белого.

Среди многочисленных работ В. В. Розанова о Гоголе статья 1909-го года, озаглавленная «Загадки Гоголя...», во многом перекликается с идеями и методологией Овсяннико-Куликовского. В. В. Розанов говорил о глубокой, «горькой» тайне, загадке Гоголя, от которой тот не оставил ключа, и пытался эту загадку разгадать. Он писал: «Итак, загадка лежит в том, почему острая грань гоголевского гения повернулась к миру так, а не иначе. Почему «горьким смехом моим поспеются»... Патетическое, восторженное, лирическое освещение вещей, и освещение уничижительное, зависит, в сущности, от вкуса. Один любит «горькие травы», другой — «сладкие травы»... Гоголь выбрал «горькие травы» — всю жизнь пасса на горьких нивах. Все-таки здесь мы если и не постигаем загадку его души, то подошли к тому углу, где скрыта загадка. Мы можем никогда не отыскать ключа от крепко запертого чулана, но все-таки знать, что «вот тут что-то главное заперто. Все-таки это кое-что» [9, 340].

Оценивая произведения Гоголя с точки зрения философской критики текста, Н. А. Бердяев, в общем-то не претендуя на исследование тайны творчества как ремесла, понимал эту тайну в качестве явления надтекстового порядка, заметив: «Гоголь принадлежит к самым загадочным русским писателям... Он загадочнее Достоевского... Гоголь унес с собой в могилу какую-то неразгаданную тайну» [4, 77].

В сфере действия концепции «загадки Гоголя» рождается тезис о Гоголеромантике, Гоголе — предтече символизма [5, 4].

Своеобразным подтверждением влияния концепции Д. Н. Овсяннико-Куликовского служит и эвфемизм Ю. Айхенвальда: «...Загадочный портрет, о котором рассказал нам Гоголь, до сих пор не уничтожен, и страшные глаза его не смежаются» [1, 76].

Из всех уровней выражения авторской позиции Д. Н. Овсяннико-Куликовский выделяет прежде всего уровень психологический и связанный с ним мотивно-образный. Лучшие страницы книги о Гоголе посвящены анализу мотива «странничества» — «дороги» как инварианта мотивов «порыва», «движения».

Слегка поиронизировав над сентенцией П. Д. Боборыкина: «Русский человек любит родину, когда у него заграничный паспорт в кармане», Д. Н. Овсяннико-Куликовский со всей серьезностью и обстоятельностью исследует роль самой *идеи странствия* в процессе формирования «образа автора» в гоголевском творчестве.

В нарратологическом плане система мотивов в «Мертвых душах»: «порыв» — «движение» — «странствие» — «дорога» — обнаруживает соотнесенность с такими повествовательными инстанциями, как автор эксплицитный (биографический), автор имплицитный («образ автора»), автор-повествователь (в поэме он выявлен, условно и стилистически персонифицирован, принадлежит изображаемому миру как «спутник», «соглядатай»), но не участник сюжетного действия), а также герой (актер) и читатель, реципиент. Такая градация (естественно, в ином терминологическом обличье) произведена Овсяннико-Куликовским на основе решительного отхода от замкнутого, имманентного анализа текста путем приобщения многочисленных контекстуальных источников.

Не отказываясь от рационального элемента «биографического метода» Сент-Бева, а может быть, и явно ориентируясь на методологию «Литературных портретов» (в русском переводе появившихся в 1842—1844 гг.), Д. Н. Овсяннико-Куликовский устанавливает сложные закономерности, существующие между «биографией и культурой», реальным автором и «образом автора». Его анализ мотива «странствия» положен в основу метода «реконструкции», «дешифровки» психологического облика реального автора (в данном случае Гоголя) и соположенного ему имплицитно выраженного «образа автора». Как показало время, подобный подход имеет большой методологический смысл.

Говоря о «биографическом» авторе, Д. Н. Овсяннико-Куликовский исследует мифотворческую функцию отмеченного мотива, рассматривая действие этого мотива как в сфере сознательного, так и бессознательного. Именно Гоголю в большей степени, чем другим русским писателям, подчеркивает Овсяннико-Куликовский, было свойственно «влечение перенестись в чужие края», «стихийное влечение к странствованиям», «инстинкт вечного странника», «рядом с «органической» потребностью странствовать также и поэтическая потребность художника» [7, 366]

Исследователь обнаруживает тайные пружины, скрытые стимулы жизненного и творческого поведения Гоголя, затронув — едва ли не впервые в русском литературоведении — вопрос о роли подсознания в творческом процессе. Такой подход открыл возможность разговора о напряженных «поисках веры», о «религиозном странничестве» писателя: «Гоголь — непоседа, Гоголь — странствующий поэт, в то же время был и своеобразным религиозным странником, и, при все усиливающейся склонности к крайней мистике, он уже готов был превратиться в настоящего паломника» [7, 366].

Вырисовывающаяся в творчестве «психологическая картина» личности «биографического» автора, по мнению Овсяннико-Куликовского, «получит надлежащее освещение только в том случае, если мы не будем упускать из виду того, что Гоголь был натура не только глубоко религиозная, но и мистическая» [7, 328].

«Крайний мифологический мистицизм», свойственный, как считал исследователь, Гоголю с юношеских лет, формировал личность писателя в определенном направлении: «вся жизнь его обставляется таинственными силами», «жажда знамений и чудес» сочетается с вечным стремлением «к непосредственному общению с божеством», «его сны становятся вещими», над ним тяготеет сознание тяжести «содеянных и несодеянных грехов» [7, 328, 332]. «Однако даже в самый разгар таких страхов Гоголь не упускал из виду общественной стороны нравственных задач личности» [7, 333].

Мотив «странничества» раскрывается, таким образом, через коннотации с семантикой «странности» и «странствий».

Коннотативный план мотива «странствий» включает такие номинации, как «путь», «дорога». Нам важно отметить, что функциональный для гоголевской поэмы мотив «дороги», Д. Н. Овсяннико-Куликовский анализирует именно

с точки зрения его (мотива) реального, жизненного действия в плане формирования не только и не столько стиля поэмы, сколько стиля жизни Гоголя-художника: «Дорога» и была для Гоголя той лабораторией, где совершались художественные эксперименты... «В «дороге» он становился мыслителем, созерцателем... «Дорога» была одним из необходимых условий создания «Мертвых душ»... Можно сказать, «Мертвые души» были созданы в «дороге» и написаны на бивуаках» [7, 366, 367, 368].

В ином повествовательном регистре — в сфере сознания и сфере речи «вторичного», «не-биографического» автора — тот же мотив «странствий» входит в функциональный комплекс формирования образа *автора-повествователя*. «В дорогу! в дорогу! Прочь набежавшая на чело морщина и строгий сумрак лица!» [Гоголь, 1953, 139]. И «морщина», и «чело», и «строгий сумрак лица», и возглас «в дорогу! в дорогу!» — все это приметы психологического облика повествователя, о зримом присутствии которого в фиктивном мире произведения свидетельствует, в частности, следующая за приведенным фрагментом фраза: «Разом и вдруг окунемся в жизнь со всей ее беззвучной трескотней и бубенчиками и посмотрим, что делает Чичиков» [Гоголь, 1953, 139]. Подобная нарративная формула не единична, представлена она последовательно.

В третьем повествовательном регистре мотив «дороги» — «странствий» — связан с такой инстанцией, как герой. Через судьбы героев поэмы постигается значение «могучих двигателей» гоголевского творчества — «невидимых миру слез» и скорби, этих «необходимых спутников созерцаний Гоголя» [7, 370].

И наконец, на четвертом, обобщающем уровне наррации выступает в качестве основной повествовательной инстанции «образ автора», определяемый Овсяннико-Куликовским как «пафос» произведения, творчества. Именно имплицитный (а не реальный) автор обнаруживается исследователем в «лирических отступлениях». Отметим тонкое проникновение исследователя в характер самого «механизма» соотношения категорий реального автора и «образа автора». Трактовка «лирических отступлений» в «Мертвых душах», предлагаемая литературоведением 50—80-х гг. XX в., к сожалению, далеко отошла от концепции Д. Н. Овсяннико-Куликовского и «выродилась» в утверждения о прямом голосе автора или же (в других случаях) о прямом голосе героя (Чичикова). По сравнению с выводом Овсяннико-Куликовского это представляется явным шагом назад.

В полном смысле слова виртуозно Овсяннико-Куликовский сопрягает в своем анализе эмпирическое «странствие», путешествие, движение реальной личности, «биографического» автора, «порыв» как психологическую и философскую доминанту «образа автора» и метафизическую «идею движения» как нарративный принцип. Выявленный нами тип структурно-нарративного анализа вытекает не из буквы (не будем искать терминологических соответствий!), но из самого духа исследований Д. Н. Овсяннико-Куликовского.

ЛИТЕРАТУРА

1. Айхенвальд Ю. Гоголь // Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. — М., 1994. — С. 76—86.
2. Академические школы в русском литературоведении. — М., 1975.
3. Анненков П. В. О мысли в произведениях изящной словесности / Заметки по поводу последних произведений г.г. Тургенева и Л. Н. Т. // «Современник». — 1855. — Т. 49. — № 1. — С. 1—26. Перепеч. в кн.: Русская эстетика и критика 40—50-х годов XIX века. — М., 1982. — С. 319—344.
4. Бердяев Н. А. Духи русской революции // Бердяев Н. А. О русских классиках. — М., 1993. — С. 75—107.
5. Брюсов В. Я. Испепеленный. К характеристике Гоголя // Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7-ми т. — М., 1975. — Т. 6. — С. 134—159.
6. Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. — М., 1991. — С. 21—186.
7. Овсянко-Куликовский Д. Н. Н. В. Гоголь // Овсянко-Куликовский Д. Н. Литературно-критические работы: В 2-х т. — М., 1989. — Т. 1. — С. 190—376.
8. Осьмаков Н. В. Психологическое направление в русском литературоведении: Д. Н. Овсянко-Куликовский. — М., 1981.
9. Розанов В. В. Загадки Гоголя... // Розанов В. В. О писательстве и писателях. — М., 1995. — С. 333—345.
10. Тэн И. О методе критики и об истории литературы. — СПб., 1896.
11. Эннекен Э. Опыт построения научной критики (Эстопсихология). — СПб., 1892.

Т. С. МАТВЄЄВА

СПОСТЕРЕЖЕННЯ ТА ЕКСПЕРИМЕНТ У КОНЦЕПЦІЇ ПСИХОЛОГІЇ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ (дослідження Д. М. Овсянко- Куликовського в контексті українського літературознавства)

Предметом психології творчості є вивчення процесу формування художнього світу у внутрішньому естві митця, дослідження психологічної природи таланту, специфіки образного пізнання, осягнення творчості як процесу, механізмів сприйняття естетичної цінності.

Цією проблемою — у різній формі й з неоднаковою глибиною осмислення — цікавилися українські письменники XIX ст. Зокрема, аналізуючи літературний рух на Україні, власну творчість, чимало зауважень щодо специфіки методів письменницької праці висловили М. Костомаров, П. Куліш, І. Білик, І. Нечуй-Левицький, М. Драгоманов, підкресливши, що сила художнього сло-

ва — в живій обсервації народного життя. Її (обсервації) змістом є «всеобіймаючий» показ соціальної вертикалі, через який виявляється психічний національний дух і характер, а формою втілення матеріалу спостережень — естетичні канони народної поезії.

І. Нечуй-Левицький визначив природу художнього спостереження: поєднання об'єктивного й суб'єктивного елементів — «сили природи й художника», наголосив на ролі інтуїції, фантазії в художньому відтворенні «життя правдивого, але очищеного й гарного в естетичному погляді... освітленого вищою ідеєю...» [18, 14].

На думку І. Білика [3], всебічному осягненню сутності твору сприятимуть соціально-політичні, етичні, психологічні аспекти дослідження матеріалу обсервації.

Звернувшись до конкретних прикладів художньої творчості, дослідники виділили такі аспекти проблеми: взаємозалежність морально-етичних пріоритетів і живого спостереження (М. Костомаров, оцінюючи прозу Г. Квітки-Основ'яненка) [12, 2, 381—382], проблемно-тематичний діапазон, жанрова специфіка й спостереження (П. Куліш, аналізуючи творчий доробок Т. Шевченка, а також власну працю над романом «Чорна рада» [13, 2, 476], М. Драгоманов, розглядаючи повісті та романи П. Куліша) [14, 1, 160].

Проте питання природи таланту, художньої обдарованості, здібностей до літературної діяльності не виокремилися у названих авторів у самостійну сферу, а трактувалися як допоміжні, спільно з загальнолітературними.

Особлива ж роль у вивченні психології художньої творчості у вітчизняному літературознавстві належить І. Франкові, який, відчуваючи психологічні зрушення в західноєвропейському літературознавстві та естетиці [17, 111—113], прийшов до обґрунтування психологічного критерію дослідження науки про літературу. Вперше цієї проблеми він торкнувся в статті «Література, її завдання і найважливіші ціхи» (1878 р.) [24, 25, 5—17], наголосивши на об'єднанні зусиль філософів, психологів, педагогів, літературознавців, мистецтвознавців в осягненні специфіки творчого акту. Спеціально ж проблема була ним поставлена й оригінально розв'язана в трактаті «Із секретів поетичної творчості» (1898 р.). Окрема глава в ньому присвячена психологічним основам творчості. На першому плані тут механізм взаємодії «нижньої» та «верхньої» свідомості у процесі художнього пізнання дійсності. Відчуття, враження від спостережень, накопичуючись, поступово переходять «через ясну верству верхньої свідомості» і «тонуть в глибині ... душі», залишаючись там назавжди, «раз у раз впливаючи на нашу діяльність», надто на творчість через еруптивну властивість нижньої свідомості «час від часу піднімати цілі комплекси давно погребаних вражень і споминів, покомбінованих, не раз також несвідомо, одні з одними на денне світло верхньої свідомості.» [24, 31, 64]. Так автор підводить до висновку про повну гармонію еруптивної сили натхнення із силою раціонального начала свідомості. Спостерігаючи, аналізуючи, письменник водночас експериментує, оскільки єдиного критерію для оцінки пріорите-

тів творчого механізму психіки митця існувати не може: домінування суб'єктивних асоціативних рядів, уява, фантазія більше індивідуальні, ніж загальні, що означає можливість формулювати лише приблизні ознаки змісту творчого акту, варіюючи його у безкінечних формах пізнання.

Фактично І. Франко незалежно від своїх сучасників, самостійно обґрунтував роль інтуїції та особливого ліричного почуття (натхнення) у психології художньої творчості, які викликають до життя з підсвідомої сфери художні образи. Вивчаючи роль, яку в творчому процесі відіграють «верхня» та «нижня» свідомість, він, звернувшись до твердження самих митців, що натхнення є надрозумовим почуттям, а взаємодія «верхньої» та «нижньої» свідомості здійснюється завдяки еруптивності останньої, прийшов до висновку, що, по-перше, існує причинна зумовленість творчості психофізіологічними особливостями автора, по-друге, що художник — це окремий психологічний тип, який суб'єктивно репродукує об'єктивну дійсність через асоціативні ряди, по-третє, асоціація зв'язує творчий акт і сприйняття, наслідком якого є «розширення змісту внутрішнього «я», виокремлення пріоритетів спостережень» [1, 36].

На теоретичному рівні проблема психології художньої творчості як одного з позалітературних аспектів вивчення творів словесного мистецтва також була поставлена сучасниками І. Франка — О. Потебнею [19, 2; 19, 3, 20]* та представниками психологічної школи — Д. Овсянко-Куликовським, Б. Лезиним, А. Горнфельдом, Т. Райновим та ін. Зокрема, Д. Овсянко-Куликовський виділив як найважливіші питання, пов'язані з розмежуванням наукового та художнього мислення, теоретичним обґрунтуванням специфіки методів творчості та їх практичною реалізацією.

На думку Д. Овсянко-Куликовського, «точка зору науки «космічна», мета науки — зводити все, що пізнається, до основних космічних сил, складні явища до простих» [19, 6, 130], тим самим ніби відокремлюючись від людського елементу. І хоча кінцева мета наукового пізнання — людина, її потреби, проте шлях до неї прокладається через абстракції понятійного апарату, позбавленого індивідуальних ознак. Натомість точка зору мистецтва гомоцентрична, «не космічна», оскільки «мистецтво — це процес самопізнання людства» [19,

*У спадщині О. Потебні відсутні спеціальні праці з психології художньої творчості, проте його численні лінгвістичні та літературно-естетичні дослідження мали вплив на розвиток психологічної концепції у літературознавстві. Оскільки у своїх студіях він виходив із художнього тексту, то основна увага приділялася виявленню психологічних механізмів творчості. На його думку, літературна творчість є синтезом об'єктивного і суб'єктивного, вона проходить етапи виокремлення з дійсності комплексу явищ, фактів, споріднених або протилежних поглядам митця на світ (пізніше ця теза була детально прокоментована Д. Овсянко-Куликовським при визначенні об'єктивних і суб'єктивних домінант творчого процесу на прикладі І. Тургенєва та Л. Толстого), входження об'єктивної інформації у свідомість, підсвідомість письменника та її реінкарнації у конкретно-чуттєву типову форму художнього образу.

6, 134], матеріалом для якого і є природа, космос. Ідею ж безкінечного в мистецтві «виводимо через вивчення психології художньої творчості» [19, 6, 134] митця, в основі якої два методи — спостереження та експеримент (дослід). Об'єднують їх змістові елементи: «...шляхом образної творчості звести сутність і мету мистецтва до розуміння ... життя і духу людського» [19, 6, 73]. Різнять — способи об'єктивації, творення художньої реальності. Так, на думку Д. Овсянико-Куликовського, основою експерименту в мистецтві є мислення й страждання, а основою творчого спостереження — тільки мислення та його кінцева мета — «пізнання людини, аналіз душі людської, розкриття психології взаємин між людиною і суспільством, постановка моральних задач, а також проблеми щастя» [19, 6, 125]. Страждання ж у мистецтві спостереження, на відміну від дослідної творчості, «не є умовою і супутником художнього процесу: воно — його наслідок, воно — нагорода ... за вивчення поетичної науки про людину» [19, 6, 125]. Як метод художнього пізнання дійсності спостереження преважує у тих митців, «які ставляться до життя без упередженої ідеї, прагнучи зрозуміти дійсність такою, якою вона є, змалювати максимально повну й правдиву її картину... Це — художники-побутописці, хронікери епохи...» [19, 6, 14], на чітких картинах життя зображується таким, яким воно є, але тільки в образах типових, причому комбінація та розробка цих образів підводить до таких висновків, до яких справжнє життя не доведе. «Художник-спостерігач не стільки передає нам свою манеру бачити і чути життя... скільки, відкриваючи широку картину дійсності, дає нам можливість, за її допомогою, розвивати й удосконалювати наше власне розуміння життя» [19, 1, 38].

Експеримент (дослід) — це особливий вид спостереження, обмежений штучними умовами, «це спостереження, зроблене за допомогою реактивів сміху, сліз, іронії, сарказму. Картина життя у творах художньо-експериментальних не відповідає дійсності, якою вона є ... проте за нею можна скласти правильне уявлення, як дійсність зневажає в людині ідеальне» [19, 6, 144]. Замість широкої картини життя художник-експериментатор так подає спеціально дібрані й гротескно (не обов'язково карикатурно) змальовані відомі риси, що бік життя, який вивчає митець, виступає яскраво, а його смисл стає зрозумілим усім. Художній дослід базується на інтуїції, яка дає йому певний напрям. (На відміну від художника-спостерігача, у якого інтуїція з'являється як «підсумок художнього пізнання добра і зла людського» [19, 1, 43]).

Спостереження й експеримент («різновидами експериментальної творчості є мистецтво тенденційне, дидактичне» [19, 6, 77]) — це відповідно реально відображена й змодельована дійсність, першоелементи якої — художні образи — з одного боку, типові у своїй безкінечності як різнобічні індивідуальності, типові у всеосяжності людських проявів і взаємин, це, так би мовити, політип; з другого боку, типові у своїй однозначності, у гіпертрофованості

окремої риси, це монотип. Творцем методу спостереження Д. Овсянико-Куликовський вважав О. Пушкіна, продовжувачами — Л. Толстого, І. Тургенєва, І. Гончарова. Художниками-експериментаторами — М. Гоголя, М. Салтикова-Щедрівна, Ф. Достоевського, Г. Успенського, А. Чехова, наголошуючи водночас, що іноді неможливо розмежувати спостереження та дослід у мистецтві, оскільки образ, побудований шляхом спостереження, стає експериментальним через те, що художник спеціально надав йому такі риси, які в дійсності зустрічаються спорадично. Загальнотеоретичні дослідження Д. Овсянико-Куликовського конкретизувалися у монографіях, присвячених творчості окремих письменників (О. Пушкіна, М. Гоголя, І. Тургенєва, Л. Толстого, А. Чехова).

Так, відмінності художнього мислення письменника-спостерігача й письменника-експериментатора Д. Овсянико-Куликовський обґрунтовує, зіставляючи особливості психології таланту О. Пушкіна та М. Гоголя, виводячи їх з антитетичної душевної організації. На прикладі творчості І. Тургенєва та Л. Толстого він відповідно доводить, що об'єктивне спостереження спрямоване на відтворення типів більш-менш чужих або протилежних особі митця, а суб'єктивне — більш-менш близьких або тотожних (при цьому не відкидає можливих зміщень пріоритетів, посилаючись на приклад Л. Толстого).

В цілому, як обґрунтовує Д. Овсянико-Куликовський, вибір автором однієї з двох форм художнього пізнання зумовлюється складом його розуму, природним даром і специфікою будови душевного організму. У цьому контексті велика увага приділяється мотивації творчості як душевної потреби, в основі якої (творчості) — синтез природного й ліричного почуттів, особливий психічний стан — натхнення. Ліричне почуття, впливаючи на свідомість, змінює її, викликаючи ліричне піднесення душі, що постає то пружиною, то супутником творчості як результату художнього спостереження.

Аналогічні судження висловлювало чимало сучасників Д. Овсянико-Куликовського, серед них Б. Лезин, на думку якого митець має особливу здатність гармонізувати позасвідому та свідому сфери думки в процесі спостереження дійсності [15, 202—244]. Т. Райнов вважав, що творчість — це «вид субстанціональної зміни свідомості», яка пов'язана з синтезуванням одиничного й загального в типове у процесі спостереження дійсності через призму особистого й загальнолюдського елементів [22, 5, 58]. А. Є. Шульц навіть спробував довести, що «мистецтво лише продовжує природу», оскільки його задача — «давати матерії форму» — однакова з органогенезом [25, 25].

Таким чином, психологічна школа виробила новий метод вивчення літератури, за яким психологія творчості стала вихідним пунктом теоретичних досліджень.

Зокрема, в 20-х роках ХХ ст., продовжуючи пошуки попередників — І. Франка в дослідженні механізму переходу накопичених вражень, почуттів, емоцій із «нижньої» до «верхньої» свідомості, Д. Овсянико-Куликовського у визначенні складових (внутрішніх і зовнішніх) мотивації художнього мис-

лення, — спеціально до проблем психології творчості звернувся О. Білецький, на думку якого творчість — це експеримент митця над внутрішнім «я», оскільки «виникає вона з потреби розрядити накопичену душевну енергію, з потреби катарсису.» [2, 3, 306] Отже, змістом творчого експерименту є звільнення підсвідомого «я» у сферу внутрішнього образу, що складається з душевних вражень творця, з подальшою трансформацією у художньо реалізований образ (часто інтертекстуальний). Новим аспектом вивчення психологічних механізмів методів творчості в дослідженні О. Білецького було зіставлення процесу роботи поетичної фантазії з механікою сновидінь на тій підставі, що обидві форми ґрунтуються на здатності сполучати різномірні елементи спостережень в один асоціативний ряд.

У наступні тридцять років в українському літературознавстві проблема психології творчості не розглядалася спеціально. У 50-х роках з'явилися роботи загального характеру [10], предметом яких стали пізнавальні, емоціональні, вольові процеси творчості, специфіка естетичного сприйняття дійсності.

Натомість наступні десятиліття вважаємо етапними в осягненні джерел художньої творчості, інтуїтивного знання [23] про світ і людину, коріння яких — у своєрідності процесу художнього пізнання буття. Вивчаючи світ, митець постійно синтезує індивідуальне та загальне, конкретно-чуттєве та абстрактне мислення, активно втручаючись у процес спостереження, який може мати вибірковий (коли спостереження здійснюється при існуючому задумі) чи загальний (коли художник сприймає, відчуває, переживає певні явища, не фіксуючи спеціально на них увагу й відкладаючи їх у пам'ять) характер. «Внутрішнім поштовхом до реалізації спостережень і вражень є інтуїтивне вирішення початкового творчого завдання під час взаємодії свідомості та підсвідомого у момент перенасичення потрібною інформацією» [14, 81].

Вагомим внеском у вивчення закономірностей творчого мислення письменника стали дослідження Г. В'язовського, на думку якого осягнення об'єктивної реальності як джерела образного мислення митця, діалектики взаємодії чуттєвих та інтелектуальних, об'єктивних та суб'єктивних елементів у художньому пізнанні повинні стати предметом літературознавчих студій психології художньої творчості. Виділяючи у творчій праці такі етапи, як споглядання, сприйняття, запам'ятовування, перехід образу зі сфери підсвідомого у свідомість за допомогою відчуттєвої та розумової роботи, дослідник, з одного боку, зберіг напрям пошуку (І. Франко про типи свідомості; Д. Овсянико-Куликовський, Б. Лезин, Т. Райнов про особливе ліричне почуття — натхнення; О. Білецький про творчі чинники), а з другого — розширив його (напряму), поглибивши визначення поняття «спостереження» (привнесений досвід, що реалізується у художньому творі поза суб'єктивним пізнанням митця) і ввівши поняття «самоспостереження» (суб'єктивно поціноване об'єктивне знання). Самоспостереження, виростаючи в самопізнання, є активним фактором визначення змісту, ідейно-естетичних принципів і мети

творчої діяльності» [8, 195]. Логічно дослідник приходиться до висновку, що процес самопізнання є безкінечним і в своєму розвитку нагадує спіраль, напівкільця якої утворюють якісно збагачені попереднім досвідом нові форми. «Накопичення знань про оточуючий світ, осмислення цього світу утворюють сферу свідомості, яка стає об'єктом самопізнання. Наслідки останнього впливають на подальше пізнання об'єктивності, яке підносить на вищий рівень самосвідомість, що, в свою чергу, стає об'єктом самопізнання» [8, 197].

Взаємозалежність між спостереженням і самоспостереженням Г. В'язовський розкрив на прикладі творчої праці М. Гоголя, обґрунтувавши думку, що перше (знання оточуючого світу, здобуте в процесі його споглядання) постачає матеріал для другого суб'єктивізоване знання об'єктивного, яке стало переконанням), оскільки, «пізнаючи оточення, людина наповнюється ним і пізнає себе» [7, 83].

Окремий аспект наукових зацікавлень Г. В'язовського — асоціації, уява, фантазія, домисел і вимисел, зображення й вираження як змістоутворюючі та формотворчі елементи художнього образу, залежні від психофізіологічних особливостей автора [6, 92; 7, 98; 9, 252].

Напрям дослідження Г. В'язовського продовжив А. Макаров [16, 255], який висунув ідею анатомічно-функціонального обґрунтування специфіки художнього типу мислення, культуру якого забезпечує палеокортекс, а продуктивність — емоціогенні центри, що знаходяться в підкірці. Палеоспостереження, відкладені у сфері підсвідомого, у процесі розкриття підсвідомого у сферу свідомості репродукуються зорово-образною пам'яттю у художні образи. Йдеться про розвиток на новому етапі теорії органогенезу, за якою «всі процеси життя мають характер творчості. Як органи побудовані й функціонують доцільно, так і думка функціонує логічно, органічно» [25, 67], а основні властивості процесу творчості виявляються не тільки у вищих продуктах духу — творчості, але і в способах побудови органів.

Останньою за часом написання є монографія Р. Піхманця «Психологія художньої творчості» [21], у якій докладно розглядаються психологічні характеристики літературного таланту, складові творчого процесу, механізм виникнення у свідомості митця чуттєвого образу, на основі якого й формується художній світ як об'єктивація задуму.

Як видно з хронології проаналізованих досліджень, проблеми психології художньої творчості взагалі й ролі та місця в ній спостереження та експерименту постали на теоретичному рівні у XIX ст. Зусиллями науковців були визначені зміст цих понять, механізм їх функціонування, складові, шляхи взаємодії. Сучасними дослідниками напрям теоретичних розробок О. Потебні, І. Франка, Д. Овсянико-Куликовського, інших визнаний обґрунтованим і доцільним, а розроблена ними концепція психології творчості — такою, що має наукову цінність для новітнього літературознавства.

Проте цілий ряд питань залишилися відкритими: дослідження літературного руху як процесу в аспекті пріоритету чи взаємозалежності спостереження та експерименту, методологія їх функціонування. Тому перспектива — у цілісному вивченні психології художньої творчості, в утворенні макроконтексту — літературознавчого, мовознавчого, психологічного.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Адельгейм С.* Естетичний трактат Івана Франка і проблеми психології творчості // Франко І. Із секретів поетичної творчості. — К., 1969.
2. *Белецкий А.* В мастерской художника слова // Збір. праць: У 5-ти т. — К., 1966. — Т. 3.
3. *Білик І.* Перегляд літературних новин // Матеріали до вивчення історії української літератури: В. 5-ти т. — К., 1969. — Т. 3.
4. *В'язовський Г.* Письменник і життя. — Одеса, 1959.
6. *В'язовський Г.* Специфіка творчого труда письменника. — Одеса, 1964.
7. *В'язовський Г.* Питання психології творчого труда письменника. — Одеса, 1966.
8. *В'язовський Г.* Творче мислення письменника. — К., 1982.
9. *В'язовський Г.* Світ художньої літератури. Дослідження. — К., 1987.
10. *Галушко Т.* Питання психології художньої творчості. — К., 1956.
11. *Драгоманов М.* Література російська, великоруська, українська і галицька // Літ.-публіцист. праці: В 2-х т. — К., 1970.
12. *Костомаров Н.* Обзор сочинений писанных на малороссийском языке // Твори: В 2-х т. — К., 1967.
13. *Кулиш П.* Об отношении малороссийской словесности к общерусской (Епілоґ до «Чорної ради») // Твори: В 2-х т. — К., 1989.
14. *Левчук Л.* Інтуїтивізм і питання художньої творчості. — К., 1969.
15. *Лезин Б.* Художественное творчество как особый вид экономии мысли // Вопросы теории и психологии творчества / Ред.-издат. Б. Лезин. — Харьков, 1911.
16. *Макаров А.* П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво: Нариси з психології творчості. — К., 1990.
17. *Мороз О.* Передісторія трактату Івана Франка «Із секретів поетичної творчості» // Жовтень. — 1985. — № 10.
18. *Нечуй-Левицький І.* Сьогочасне літературне прямування // Правда. — 1878. — Т. 2. — Річник XI.
19. *Овсянко-Куликовский Д. Н.* Собр. соч. В 9-ти т. — СПб., 1909.
20. *Потебня А. А.* Эстетика и поэтика / Сост. И. Иванько, А. Колодная. — М., 1976.
21. *Піхманець Р.* Психологія художньої творчості (теоретичні та методологічні аспекти). — К., 1991.
22. *Райнов Т.* Введение в феноменологию творчества // Вопросы теории и психологии творчества. — Харьков, 1914.
23. *Роменець В.* Психологія творчості. — К., 1971.
24. *Франко І.* Збір. тв.: У 50-ти т. — К., 1980.
25. *Шульц Е.* Организм как творчество. — Харьков, 1915.

**Д. Н. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКИЙ —
ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК**

Дмитрий Николаевич Овсянико-Куликовский в своей литературно-критической деятельности развивал традиции психологической школы в литературоведении, соединив «психологический метод с социологическим» [2, 206]. Как известно, представители этой школы опирались на психологию как на точную науку и считали необходимым психологический анализ литературных героев и личности самих авторов; ими учитывалось не только влияние среды и других внешних факторов на творчество, но и специфические свойства индивидуальности художника. Интересовала их и общественная психология, ее художественное отражение. Скажем, в «Истории русской интеллигенции» (1906—1911) Д. Н. Овсянико-Куликовский выделяет рассказы А. П. Чехова и его драму «Иванов», роман П. Д. Боборыкина «На ущербе», полагая, что они наиболее верно отражают общественную психологию 80-х годов, когда «у лучших людей опускались руки и не верилось, чтобы в более или менее близком будущем возможен был какой-либо поворот к лучшему...» [5, 240]. Исследователь считал, что даже само понятие «развитие» применительно к 80—90-м годам в его прямом смысле употреблять не стоит. «80-е годы,— писал он,— были эпохой в своем роде знаменательной: в глубоких недрах различных слоев населения совершались темные процессы какого-то «развития», о котором нельзя было сказать с определенностью, что это такое: выработка чего-то нового и жизнеспособного или только продукты разложения и гниения, это «развитие» продолжалось и в 90-е годы» [5, 256]. «Развитие» берется в кавычки не случайно: Д. Н. Овсянико-Куликовский и в самом деле убежден, что в недрах русского общества происходят какие-то тревожные перемены, но их суть и направленность неясны. Такой взгляд на русскую действительность конца XIX века во многом предопределил и характер литературно-критических оценок ученого в статьях «Этюды о творчестве Чехова» (1899), «Социальные отбросы. «На дне» А. М. Горького» (1903), «Жизнь Человека». Заметки о творчестве Леонида Андреева» (1909). Художественное творчество в них истолковывается как отражение определенной общественной психологии, преломленной через творческую индивидуальность писателя.

Д. Н. Овсянико-Куликовский не оставил работ, специально посвященных литературной критике, однако его статья «Николай Александрович Добролюбов» (1909) открывается интересными размышлениями о задачах и значении художественного творчества, о целях литературной критики, о соотношении в ней научных, художественных и публицистических начал. Ученый утвер-

ждал, что искусство и наука идут к одной цели: наука — к постижению истины, а искусство — к познанию «правды жизни» [6, 207]. В этом познавательном назначении искусства, по его мнению, может усомниться только тот, «кто в этой области не пошел дальше избитых и по существу неправильных понятий старой и вульгарной эстетики и не знаком с исследованиями Потебни и Александра Веселовского» [6, 207]. Уже упоминание этих двух имен свидетельствует о том, что Д. Н. Овсяннико-Куликовский считал возможным синтез психологического и культурно-исторического методов. Его же убежденность в познавательном назначении искусства близка к основным положениям «реальной критики». С его точки зрения, критик должен установить, насколько верно, без фальши, без предвзятой тенденции художник отражает явления реальной действительности. В этой связи он считает несостоятельными обвинения Добролюбова в том, что он не разбирает самих произведений, а только писал по поводу их, «будто бы художественные образы служили ему только предлогом критиковать отрицательные стороны жизни и проповедовать излюбленные идеи» [6, 207]. Этот упрек должен быть отвергнут хотя бы уже потому, что все это Н. А. Добролюбов делал, «излюбленные идеи» проводил, но не иначе, «как путем тщательного и всестороннего анализа разбираемого произведения» [6, 209]. Поэтому его критику следует признать «научообразною» по приемам и методу. Анализ самой социальной действительности и отражающих ее художественных произведений, с точки зрения Д. Н. Овсяннико-Куликовского, в критических статьях Н. А. Добролюбова органически связан. Важно, чтобы между оценкой действительности и оценкой художественного произведения было соблюдено равновесие, установлено гармоническое соотношение» [6, 208]. Это равновесие Н. А. Добролюбов соблюдает. Соответствуют его критические статьи и другому, не менее важному требованию. Критическая оценка должна содержать некое существенное прибавление к тому, что можно найти в самом художественном произведении, «перспективу мысли, какую произведение художника само по себе не открывает» [6, 206]. Это своеобразное прибавление, эта новая «перспектива мысли» может быть самой разной — философской, эстетической, научной, моральной, публицистической. Все они имеют равное право на существование и могут быть самыми различными по своей идейной направленности. Последний принцип нашел яркое отражение в «Истории русской литературы XIX века» под редакцией Д. Н. Овсяннико-Куликовского. В ней обнаруживается самая разнообразная «перспектива мысли» — от символистски-либеральной до реалистически-марксистской. Что же касается остальных требований, предъявляемых Д. Н. Овсяннико-Куликовским текущей критике, то надо сказать, что им вполне соответствуют его собственные литературно-критические статьи.

Рассматривая художественное творчество прежде всего как «процесс познавательный», Д. Н. Овсяннико-Куликовский в начале своих критических ста-

тей прямо указывает на те явления социальной психологии, которые нашли отражение в рассматриваемых художественных произведениях. Так, прежде чем обратиться к повести Чехова «В овраге», он говорит о возникновении кулаческо-барышнической («необуржуазии») и важности изучения психологии этой среды. В первом разделе статьи, посвященной пьесе Горького, речь идет о том, какого человека можно несомненно причислить к «отбросам» общества, а кто из опустившихся на дно жизни ими не является. Автор статьи полагает, что в пьесе Горького «мы можем найти некоторые указания на этот счет» [7, 142], и в дальнейшем обосновывает это предположение анализом художественного текста. Статья «Жизнь Человека» открывается размышлениями о всяческих бедствиях, которые претерпевает человечество, и возможных типах отношения к ним, т. е. везде в своих критических статьях Д. Н. Овсяннико-Куликовский стремится идти от самой жизни к ее литературному воплощению. Внимание исследователя привлекают представители «опытного» метода в искусстве. Они, как ученые во время опыта, устраняют в своих картинах одни черты, усиливают другие и «придают своему созданию одностороннее освещение с целью получить в чистом виде какую-либо сторону натуры человеческой, в действительности уравновешенной или заслоненной другими сторонами...» [7, 94].

Как полагает критик, А. П. Чехов стремится раскрыть душевное состояние, в котором находятся его герои, а не создать их многомерные, целостные образы. А. П. Чехов, по мнению Д. Н. Овсяннико-Куликовского, — экспериментатор, он выделяет и исследует определенные свойства духовной материи. В сборнике «Хмурые люди» писатель изображает не тип ученого, а «тот род самочувствия, который можно назвать “хмуростью” и который в душе ученого проявляется известным образом, а у почтальона другим» [7, 97]. А. П. Чехов изображает и исследует прежде всего это состояние, «не людей, а хмурость в людях» [7, 97]. Такой взгляд на чеховского героя утвердился и стал чуть ли не общепринятым у современных исследователей.*

Если для героев А. П. Чехова характерна хмурость, то для героев Л. Андреева — пессимизм. И здесь пессимизм рассматривается как своеобразное

*Так, В. Я. Лакшин отмечал, что «сословная, бытовая характерность» играет у Чехова куда меньшую роль, чем у А. С. Грибоедова, Н. В. Гоголя, А. Н. Островского: «люди объединяются в его сознании в какие-то группы, категории по другому, более широкому принципу: важно их отношение к жизни в целом, к духовной деятельности, к мысли» [4, 191]. Л. Я. Гинзбург, совсем уж в духе психологической школы, отмечала, что «Чехов интересовался не индивидуальными характерами, но состоянием единого эпохального сознания» [1, 72]. В. И. Камянов пишет о «концентрированной душе» чеховских персонажей, которые, «ничуть не изменяя своей житейской характерности, далеко выходят за ее границы» [3, 302].

социально-психологическое состояние, отраженное в произведениях Л. Андреева. Пессимизм в его чистом виде — результат художественного эксперимента. В реальной жизни смешано все — и добро, и зло, а «неистребимая жажда выжить» способна «подточить корни всякого пессимизма» [7, 158]. В начале статьи, посвященной творчеству Л. Андреева, как и в «Этюдах о творчестве Чехова», дается анализ определенного социально-психологического явления. Затем автор переходит к исследованию его литературного отражения и отмечает, что Л. Андреев укрупняет, схематизирует изображаемое. Д. Н. Овсяннико-Куликовский рассматривает, как такое схематизированное искусство воздействует на читателя. Он полагает, что схематические образы будят в читателе суеверный страх, «между тем как искусство реалистическое освобождает нас от этого рабства» [7, 158]. Далее в статье, по сути дела, записана рецепция драмы Л. Андреева, прочитанной в этом ключе. Автор полагает, что оба центральных образа пьесы — Некто в сером и Человек — способны вызывать безотрадные, пессимистические настроения. Однако Некто в сером все же «не только схема, но и символ», а значит, это образ более убедительный и художественный, приближенный к реальной сложности бытия. Д. Н. Овсяннико-Куликовский считает, что страх перед жизнью, воплощенный в схематических образах и потому особенно сильный, свойствен самому писателю.

Истолковывая «Жизнь Человека», Д. Н. Овсяннико-Куликовский во многом идет от своего собственного прочтения и читательского ожидания. Он замечает, что мотив трагизма человеческого бытия не раз удачно использовался поэтами для меланхолического и пессимистического раздумья, в конце концов примиряющего с жизнью. Но ключ читательского ожидания не сработал: «Я ждал этого поэтически-пессимистического вздоха и здесь, в «Жизни Человека», но не обрел его...» [7, 170]. И все же пьеса Л. Андреева привлекла внимание критика и дала ему возможность высказаться о противоречиях человеческой жизни и психологии пессимизма. Эта новая перспектива мыслей и чувств и является самым интересным в литературно-критических статьях Д. Н. Овсяннико-Куликовского. Исследователь высоко ценил писателей-экспериментаторов. В критических статьях он и сам ставил своего рода эксперимент, парадоксально заостряя, выделяя в проблематике литературного произведения то, что представлялось ему наиболее важным и интересным, увлекая читателя эмоциональностью и точностью своих суждений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гинзбург Д. Я. О литературном герое. — Л., 1979.
2. История русского литературоведения / Под ред. П. А. Николаева. — М., 1990.
3. Камянов В. Время против безвременья. Чехов и современность. — М., 1989.

ЛИРИКА КАК ОСОБЫЙ ВИД ТВОРЧЕСТВА В КОНЦЕПЦИИ Д. Н. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКОГО

А. И. ЛАГУНОВ

ТВОРЧЕСКИЕ ПРОЦЕССЫ АФАНАСИЯ ФЕТА В СВЕТЕ КОНЦЕПЦИЙ А. А. ПОТЕБНИ И Д. Н. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКОГО

В сознание широкого круга читателей А. Фет вошел прежде всего как тончайший лирик, умеющий, по словам А. В. Дружинина, «ловить неуловимое, давать образ и название тому, что до него было не чем иным, как смутным мимолетным ощущением души человеческой, ощущением без образа и названия» [2, 89], создатель своего рода импрессионистических «пейзажей души». Менее известна другая сторона его творчества — необычайно продуктивная и масштабная переводческая деятельность, сопровождающая и оригинально дополняющая его творческие процессы от начала и до конца. Он переводил европейских и восточных лириков, «Фауста» Гете, Шопенгауэра, но главным образом — римских классиков (всего Горация, «Стихотворения» Катулла, элегии Тибулла и Проперция, а также Овидия, Вергилия, Персия, Плавта, Марциала). В вечном споре двух направлений переводческой деятельности — условно говоря, точного, «буквалистского» и вольного — Фет неизменно придерживался первого. «В своих переводах, — декларирует он в письме к Я. Полонскому, — я постоянно смотрю на себя как на ковер, по которому в новый язык въезжает триумфальная колесница оригинала, которого я улучшать — ни-ни» [5, 59]. И хотя выработанная Фетом система перевода страдала явной односторонностью, в ней было свое рациональное начало, очень важное для переводческого искусства; глубокая связь поэтического образа, с одной стороны, со «следами родимой почвы» [11, 57], т.е. с особенностями национальной жизни и истории, а с другой — с ее языковой основой. И хотя нет оснований полагать, что Фет был знаком с филологическими концепциями Потебни, приходится признать, что он непременно солидаризовался бы с ученым и в том, что всякий язык есть искусство, что именно в нем

заключается основа поэтичности, и в том, что поэтично не всякое слово, а только сохранившее свою внутреннюю форму, и в том, что «предшествующее слово точно так же связано со своим предшествующим, это опять со своим — и так в недостижимую глубину» [4, 111]. Поэт как бы ищет и открывает в переводимом им слове те «ближайшие этимологические значения», о которых говорил Потебня, но для него они ценны не столько своей этимологией, сколько возможностями образного применения, в ней заключенного. А эти возможности в свою очередь находятся в прямой зависимости от языковой укорененности слова, тех следов «родимой почвы» и «климатических свойств» языка, о которых говорил А. Фет в статье 1867 г. «Два письма о значении древних языков в нашем воспитании»: «Песня поется на каком-либо данном языке, и слова, вносимые в нее вдохновением, вносят все свои, так сказать, климатические свойства и особенности. Насаждая свой гармонический цветник, поэт невольно вместе с цветком слова вносит его корень, а на нем следы родимой почвы. При выражении будничных потребностей сказать ли: «Ich will nach Stadt» или «Я хочу в город» — математически одно и то же. Но в песне обстоятельство, что die Stadt steht, а город городится может обнажить целую бездну между этими двумя представлениями» [11, 57]. Как тут не заметить прямого соответствия с высказыванием Потебни в «Мысли и языке» о том, что народная песня «восстанавливает чувственную возбуждающую деятельность фантазии сторону слов посредством так называемых этических выражений (типа «плакать-рыдать», «косу чесать», «город городить» и т. д. — А. Л.), т. е. таких постоянных сочетаний слов, в которых одно слово указывает на внутреннюю форму другого» [8, 157]. Недаром Г. О. Винокур, процитировав в одной из своих работ вышеприведенное высказывание Фета, отметил: «Точности этих формулировок мог бы позавидовать и сам Потебня» [1, 249]. Таким образом, в творческих процессах, сопровождающих переводческую деятельность Фета, мы можем констатировать если не полное совпадение, то очень большое сходство с ключевыми положениями языковедческой и эстетической теории Потебни. В данном случае поэта не смущает ни сведение художественности «песни» почти исключительно к образности, ни тем более примат некоторой рассудочности и интеллектуализма, и объясняется это очень просто: сама выработанная Фетом система перевода построена в большей степени на интеллектуалистских, чем сенсорных основаниях.

Иное дело — фетовская лирика ощущений души человеческой, «ощущений без образа и названия». Здесь нет места преднамеренности, рассудочности, сама мысль, если она необходима, должна обладать всеми качествами мысли эстетической (по Фету, чем общее мысль, тем она художественнее). Естественно, в такого рода стихах важнейшую роль начинает играть не столько образность (хотя важна и она), сколько утонченная ритмическая и мелоди-

ческая нюансировка, импрессионистическая игра света, тени, запахов, звуков, поэтика мига, трепета, дрожи и т. п. В высшей степени знаменательно то, что именно одна из таких стихотворных миниатюр Фета явилась для Потебни поводом к признанию того, что не только образ, не только содержание, но и форма (ритм, рифма, музыкальная нюансировка и т. п.) может иметь конструктивное значение в художественном произведении. Подчеркнув в работе «Из записок по теории словесности» тот факт, что образ по своей природе не может быть прямым «воплощением идеи», что в основе его должно быть «отвлечение» (т. е. обобщение. — А. Л.), отличающееся от научного, Потебня пишет далее: «...согласно с этим поэтический образ, как обыкновенно говорится, может быть верным воспроизведением действительности, то есть со стороны своего содержания он может ничего не заключать в себе такого, что бы не могло заключаться в самой трезвой научной мысли и в самом повседневном, ничтожном по своей стоимости для нас восприятии. Так, в стихотворении Фета

Облаком волнистым
 Пыль встает вдали;
 Конный или пеший —
 Не видать в пыли,

Вижу: кто-то скачет
 На лихом коне.
 Друг мой, друг далекий,
 Вспомни обо мне! —

только форма настраивает нас так, что мы видим здесь не изображение единичного случая, совершенно незначительного по своей обычности, а знак или символ неопределенного ряда подобных положений и связанных с ним чувств. Чтобы убедиться в этом, достаточно разрушить форму...» [9, 340].

Трудно переоценить значение этого, казалось бы, частного, побочного замечания ученого. Оно свидетельствует о том, что величественное здание теории лингвистической поэтики Потебни осталось незавершенным, построенными и завершенными оказались основные его фундаментальные блоки, но, как видим, предусматривались и другие, учитывающие формальные и эмоциональные элементы словесного искусства. Примечательно, что поводом и своего рода «пробным камнем» для этой важной оговорки явилось лирическое стихотворение, в котором эмоциональный элемент является преобладающим (в другом месте в подобном качестве выступило стихотворение Ф. Тютчева).

Ученики и последователи великого ученого как могли объясняли и оправдывали, а иногда и критиковали «насквозь познавательную» (А. Горнфельд) теорию своего учителя, но дальше всех пошел наиболее выдающийся из них — Д. Н. Овсяннико-Куликовский. Он подверг сомнению традиционную классификацию словесного искусства на эпос, лирику и драму и предложил делить поэтическое творчество на два вида — лирическое и образное. Образное искусство подразделяется им в свою очередь на два вида — эпический и драматический. Основанием для такой классификации для Овсяннико-Куликовского

являлось то обстоятельство, что лирика, по его мнению, есть искусство принципиально безобразное, в то время как образное искусство по определению предполагает образное воспроизведение характеров. Лирика же воспроизводит не образы, а настроения, чувства, эмоции.

В учебном пособии «Теория поэзии и прозы» он формулирует: «Коренное, психологическое различие между образным искусством, с одной стороны, и лирическим, с другой — наглядно обнаруживается в том воздействии, какое они оказывают на чувствующую сферу нашей души. Произведения образного творчества вызывают у нас так называемое «эстетическое чувство». Произведения лирические действуют иначе: они возбуждают особого рода ритмическую эмоцию, которую не следует смешивать с «эстетическим чувством». Мы будем называть ее лирической эмоцией» [7, 8]. Лирическое безобразное произведение согласно разъяснениям ученого так же, как и образное, вызывает в читателе известные мысли и чувства, вытекающие из его содержания, но они «переработаны лирически, они воплощены в ритмическую форму, которая заставляет нас испытывать, воспринимая их, еще особое острое чувство, или эмоцию наслаждения их гармонией, их мелодией, чего вне этой формы, сами по себе, они не имеют» [7, 10]. Раз в лирическом стихотворении нет образа в собственном смысле (есть только представление), то и сам процесс восприятия лирики не есть процесс умственный (интеллектуальный), и наслаждение, которое дает нам лирика, не есть радость понимания и сочувствия» [7, 10], т. е. это не «эстетическое чувство», а совсем иное, которое Овсяннико-Куликовский и называет «лирической эмоцией», трактует как «чувство очарования, упоения, восхищения, восторга (есть разные оттенки и ступени), возникающие в нашей душе под воздействием гармонического ритма мыслей, чувств, настроения, слов, фраз и т. д., слитых в единое, неразложимое, компактное целое. Тут нечего «понимать», разбирать, рассуждать и т. д. — тут надо уловить такт, поймать мелодию, почувствовать гармонию «лирического целого» [7, 10].

Полностью принять концепцию лирического как безобразного искусства, предложенную Овсяннико-Куликовским, с точки зрения современных научных представлений, конечно, невозможно, но понять с точки зрения историко-литературной необходимо. Выделение лирической эмоции как полноценного формо- и жанрообразующего начала (в чистой лирике), а эмоционального элемента как важнейшего фактора искусства во времена господства позитивизма, требовавшего от литературы и искусства только работы ума, работы мысли и все остальное объявлявшего случайным и побочным явлением психологии искусства, было, несомненно, явлением отрадным и в лучшем смысле этого слова прогрессивным. Не утратила своего значения эта концепция, несмотря на ложность посылки (безобразность) и во времена формального метода, не говоря о последующих десятилетиях.

Но наиболее адекватной концепция лирической эмоции Овсяннико-Куликовского оказалась для русской психологической лирики второй половины XIX века, в том числе и особенно для лирики Фета, которая, как это не раз отмечалось в критике, явилась одним из первых проявлений импрессионизма в русской культуре. В соответствии с этим для творческого процесса Фета-лирика необычайно важен сам объект изображения (зоркость как «шестое» чувство поэта), но еще важнее эмоциональное впечатление от него. «Для художника,— пишет он в письме к К. Р.,— впечатление, вызвавшее произведение, дороже самой вещи, вызвавшей это впечатление» [10, 443]. Сама столь ценимая Фетом зоркость поэта ни в коем случае не может быть плодом целенаправленного усилия — это скорее результат эмоционального озарения, иррационального наития, откровения. Да и сам объект поэтического воспроизведения при всей его важности по сути безразличен в том смысле, что им может быть все в природе и душе, но необходимо, чтобы это «все» соответствовало эмоциональному настрою души художника в данный момент, и в этом смысле он всегда идеален или, по точному слову Е. В. Ермиловой, входит в стихотворение «в аспекте осуществленного идеала» [3, 293]. При этом идеализирующее сознание поэта склонно доверять не столько возможностям искусства, сколько собственной души, в ней находя источник поэзии:

То, что в явленье незаметном
Дрожит, гармонией дыша,
И в тайнике своем заветном
Хранит бессмертная душа.

Склонность Фета к изображению «идеи» предмета, идеально чистой сущности явления, свойственная его лирическому творчеству с самого начала, позднее получила авторитетное для него подтверждение и обоснование в эстетике Шопенгауэра. Излагая свою теорию музыки в книге «Мир как воля и представление» он пишет (в переводе Фета): «Музыка не выражает ту или другую отдельную определенную радость, то или другое огорчение, или боль, или испуг, или ликование, или веселость, или душевное спокойствие, а только радость, огорчение, боль, испуг, ликование, веселость, душевное спокойствие, сами по себе, в известном смысле in abstracto, их сущность без всякого придатка и без мотивов к ним» [13, 271].

Распространяя это положение Шопенгауэра на лирическое творчество и имея в виду, естественно, собственные творческие процессы, Фет пишет о том же: «Страдание, счастье, гнев, ужас и т. д., словом сказать, все мотивы дороги поэту как мотивы к произведению стройных и одноцентренных выпуклостей, а о том, что кто-то страдал неведомо чем, а другой при лунном свете его любил, может быть гораздо толковее разъяснено прозой, и рождается вопрос: зачем же тут стихи и рифмы?» [12, 177].

Не только к изображению идеальной «чистой» сущности предмета устремлена лирика Фета, но, как видим, и к выражению «чистой сущности» эмоции,

не осложненной никакими мотивациями или побочными значениями. Эмоция, таким образом, становится конституирующим фактором фетовской лирической миниатюры, подчиняя себе все ее выразительные средства, а производимое под ее всеохватывающим воздействием впечатление — основным содержанием, целью и итогом творческого процесса: «...в истинных художественных произведениях я под содержанием разумею не нравоучение, наставление или вывод, а производимое ими впечатление», — итожит он. Отсюда странная на первый взгляд особенность типично фетовских стихотворений: все в них человеческое и о человеке, а самого человека как будто бы и нет. «Чистая» эмоция становится у Фета автономной в любом случае — и когда она является всеобъемлющей (представляя, скажем, любовь в ее всеохватной стихийно-иррациональной сути), и когда расщепляется на целый спектр оттенков, нюансов. Используя слово Овсяннико-Куликовского о лирической эмоции, — «есть разные ступени» ее проявления. Становясь автономной и всезначимой, лирическая эмоция у Фета может уже и не соотноситься с субъектом и, по удачному определению Н. М. Мышьяковой, как бы «зашифровывать» его [6, 17]. Отсюда и слабая проявленность, а иногда и впечатление отсутствия лирического героя в весьма определенном, четко и полнокровно ощущаемом поэтическом мире Фета. Тем более нет оснований говорить о следах так называемой ролевой лирики, весьма распространенной во второй половине XIX века, где лирическая эмоция неизбежно подвергается объективации и мотивации. Можно полностью согласиться с выводом уже упоминавшейся исследовательницы Н. М. Мышьяковой об особом характере психологизма Фета, заключающемся и в том, что «литературе реалистической не была свойственна замкнутость и автономия чувства. В лирике Фета эмоция конституируется как единственный и полноправный герой поэтической миниатюры» [6, 17].

Так лирическое творчество Фета, наведя А. А. Потебню на чрезвычайно плодотворную для его теории мысль (хотя и не развернутую) о важности формальных и эмоциональных элементов в словесном искусстве, продемонстрировало актуальность для поэтических процессов второй половины XIX в. учения Д. Н. Овсяннико-Куликовского о лирической эмоции, несмотря на очевидные недостатки его в свете современных представлений о лирической образности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. — М., 1959.
2. Дружинин А. Б. Стихотворения А. А. Фета // Литературная критика. — М., 1983.
3. Ермилова Е. В. Некрасов и Фет // Некрасов и русская литература, 1821—1971. — М., 1971.
4. Дезин Б. Психология поэтического и прозаического мышления: Из лекций А. А. Потебни // Вопросы теории и психологии творчества. — СПб., 1910. — Т. 2. — Вып. 2.
5. Мастера русского стихотворного перевода. — Л., 1968.
6. Мышьякова Н. М. К вопросу о творческом методе А. Фета // А. А. Фет. Проблемы творческого метода, традиции. — Курск, 1989.

7. Овсянко-Куликовский Д. Н. Теория поэзии и прозы (теория словесности). — Изд. 5-е. — М.-Л., 1923.
8. Потебня А. А. Мысль и язык. — Изд. 5-е. — Харьков, 1926.
9. Потебня А. А. Эстетика и поэтика. — М., 1976.
10. Русские писатели о литературе (XVIII — XIX вв.). — Т. 1. — Л., 1939.
11. Фет А. А. Сочинения: В 2-х т. — М., 1882. — Т. 2.
12. Фет А. А. Два письма о значении древних языков в нашем воспитании // Литературная библиотека. — 1867. — Т. 5.
13. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. — Изд. 4-е. — М., 1888.

В. А. СУКОВАТАЯ

**МОДЕЛЬ ОБЩЕСТВЕННОГО
БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО В ПЕТЕРБУРГСКОЙ
«КАРТИНЕ МИРА»
(на материале поэтических образов
А. С. Пушкина, О. Мандельштама,
Н. Коржавина в свете традиций культурно-
психологического интерпретирования
и наследия Д. Н. Овсянко-Куликовского)**

Дмитрия Николаевича Овсянко-Куликовского по праву можно назвать одним из основоположников культурно-психологического интерпретирования художественных текстов, метода, получившего широкое распространение в литературоведении, семиотике, герменевтике XX в.

В традиционной и марксистской науке взгляды Овсянко-Куликовского подвергались критике, однако в настоящее время очевидно, что они оказались созвучны тем поискам, которые велись гуманитарными дисциплинами в плане углубления общей методологии и частных приемов анализа, и подготовили почву для комплексных, культурологических исследований М. М. Бахтина, А. А. Лосева, А. А. Гуревича и др.

Инструментарий современного литературоведения вобрал многие идеи смежных областей знания — психологии, психоанализа, лингвистики, философии, социологии, что в значительной степени обогатило его.

Развитие традиций литературно-психологического интерпретирования происходило далее в рамках русской формальной школы, тартуско-московского семиотического кружка, в постмодернистских теориях текста и письма. Одна из известнейших работ в этом направлении принадлежит К. Леонгарду [2], который рассматривал мотивы поведения литературных персонажей как

репрезентаторов определенного психологического типа (экзальтированного тревожного и т. д.). Р. Якобсону принадлежит концепция, во многом созвучная теории «психологического ритма» Овсяннико-Куликовского [5].

В аспекте традиций культурно-психологического интерпретирования представляется интересным анализ русского «коллективного бессознательного», зафиксированного в символике художественных миров А. С. Пушкина, О. Мандельштама, Н. Коржавина. В качестве методологии использованы концепции идентичности (Э. Эриксон), теория власти, психоанализ К. Г. Юнга, К. Роджерса и Ж. Лакана. Материалом исследования (которое за недостатком места представлено в максимально сжатой форме) являются поэтические облики Петербурга, в наивысшей степени воплотившего идеи российской государственности и русского коллективного бессознательного.

Сама искусственность возникновения города — «на крови и костях», «по воле сверху», словно по божественному велению; особое географическое положение (белые ночи, туманы, наводнения), этническая неоднородность — обеспечили Петербургу особое место в российской истории и философско-художественном самосознании. Город задумывался как символ новой России. Архетип Петербурга в народном сознании символизировал, с одной стороны, триумф российской культуры, высшей степени духовности, когда открываются дальние горизонты национального и государственного развития; с другой стороны, «мифологизация» истории возникновения Петербурга, его архитектурной, идеологической символики, «души города» привели к тому, что к XIX в. за ним закрепился ореол центра зла, смерти и бесчеловечности, где мера страдания превысила пределы человеческих возможностей. Эта устойчивая коннотация получила дальнейшее развитие в петербургских «картинах мира», созданных Ф. М. Достоевским, Н. В. Гоголем, Л. Н. Толстым, Ф. Сологубом.

Внутренний смысл Петербурга в коллективном бессознательном самодержавной России сохранял антистетичность, когда сама Смерть кладется в основу новой Жизни, которая в свою очередь поднимается и как ответ на вызов «разрушающего — Другого» (смерти, стихии, наводнения, бунта), и как своего рода искупление, старт для достижения самого высокого уровня духовности, сакрализующей идею державной тирании и народного страдания. Текстуальным источником «мифа» о городе на Неве, безусловно, является «Медный всадник» А. С. Пушкина. Уже в этой поэме заложены основные мотивы петербургской символики в образе Невы, «реки жизни» — «реки смерти», аллюзивно сопоставимой то с водами Стикса, то с первородным Океаном, то приобретающей облик древних чудовищ — Сциллы и Харибды, между которыми мечется одинокий путник, аллегория духовного пути. В поэме Пушкина архетип Невы как власти над Жизнью и Смертью формируется семантикой стихийности, превышающей человеческие возможности: «Нева, взломав лед...», «Нева металась...», «...сердито бился дождь», «стучал, выл, ... одолел», «река... свирепела, ... остервенела, ... клокотала», «ступаться», «кинуться на город» [6, 285—290] и т. д.

Параллельно с этим обозначены символы сакральной власти — через стилистику глаголов и метафор с подчеркнута амбициозной, агрессивной, воинственной окраской: «...отсель *грозить* мы будем...», «город заложен *назло надменному* соседу...», «...в Европу *прорубить* окно», «Ногою *твердой* стать при море», «юный град... *вознесся пышно, горделиво*», «Россия снова *торжествует*», «красуясь, град Петров, и стой *Неколебимо*, как Россия...» и т. д.

На наш взгляд, художественный облик Петербурга в «Медном всаднике», превратившийся в канонический архетип, концептуализировал основные мотивации русского коллективного бессознательного, достаточно противоречивые и исторически обусловленные.

Для формирующейся русской государственности Петровской эпохи было важно утверждение собственной значимости в глазах внешнего наблюдателя — Другого, признание своей безупречности и господства. Ощущение непрочности власти, зыбкости порядка и существования вызывает стремление идентифицировать свой «образ-Я» с обликами культур, концептуализирующими абсолют могущества, власти и силы.

Такой культурой, в наивысшей степени воплощающей принципы «контролировать» и «подавлять», «обладать» и «господствовать», без сомнения, является Древний Египет, аллюзии к которому весьма прозрачны во всех «петербургских» текстах.

Именно древнеегипетская цивилизация, первая достигшая имперского могущества среди других рабовладельческих государств, на протяжении многих столетий символизировала облик безраздельной власти и сакральной государственности.

Древнеегипетская идентичность, осознающая себя в терминах «незыблемости» и «тотальности», породила особый стиль искусства, уникальные феномены культуры — мумификацию умерших, строительство «домов вечности» — пирамид, внушающих ужас самому Времени.

Целью древнеегипетского искусства было не отображение жизни, а сохранение единообразия, непреклонного перед переменами. Ибо перемены в конце концов приводят к смерти как неизбежному финалу любого развития, а именно «побороть» смерть, «властвовать» и «не платить» обусловило канонически-ритуальный характер искусства, обожествление фараона и т. д. В бессознательном Древнего Египта «Другой» всегда мыслится как отсутствующий, ибо он, будучи вестником иного мира, обозначает смерть. Это отражено, в частности, в доминировании профильных изображений в древнеегипетской живописи и взгляде персонажей, устремленном не на зрителя — потенциального Другого, а в невидимую бесконечность, к высшей идее, абсолюту. При этом ноги людей на древнеегипетских фресках твердо упираются о землю обоими ступнями, их не сдвинешь, не пошатнешь, и это тоже символизация тотальной прочности и мощи.

На амбициозность и тоталитарного типа власть, восходящую к древнеегипетскому мифосознанию, косвенно указывает петербуржец следующего

поколения — Осип Манделъштам: «С миром державным я был лишь ребячески связан. Устриц боялся и на гвардейцев смотрел исподлобья... Я не стоял под египетским портиком банка...» [4, 164].

Почему Пушкин в петербургской «картине мира» канонизирует идеал имперской власти и всемогущества, обращенного своими полюсами к архетипу смерти? И почему поэтическое сознание XX в., неизбежно возводя сакральность петербургской символики к зарождающейся государственности петровской и постпетровской эпохи, тем не менее активно стремится освободиться от обаяния «Безраздельного Господства»? (См. отсылки манделъштамовского текста к «Медному всаднику»: у Пушкина — «Сюда по новым им волнам Все флаги в гости будут нам... корабли Толпой со всех концов земли К богатым пристаням стремятся...» [6, 286—287] — и у Манделъштама: «А над Невой — посольство полумира, Адмиралтейство, солнце, тишина!» [4, 66]). Поэт как бы «нанизывает» те реалии, которые в пушкинском тексте формировали образ абсолютной и великолепной силы, но придает им совсем иное значение. Древнеегипетская державная тоталитарность, воплощенная в концептах «сакральности», «каноничности», «незыблемости», покоилась на крепко спаянной, прочно организованной государственной машине, мощь которой как бы гарантировала уверенность и удовлетворение амбиций каждому её «винтику» — жителю страны. Однако, по мысли французского философа М. Фуко [7], механизм абсолютной власти, заклинившийся на одной операции — превращать в смерть все, что «препятствует», «ограничивает», «восстает», — сводим к стратегии деиндивидуализации субъекта и подавления его самости. Отсюда, на наш взгляд, следует вывод, что «государство-монолит», «власть-абсолют» оказываются необходимыми в обществе со слабыми традициями гражданского индивидуализма, социально-ролевой и психологической идентичности. В таком обществе субъект, для того чтобы почувствовать собственную целостность и защищенность, нуждается в «сокрытии» страха перед Другими, обезличивании всех Других, подтверждении — со стороны надчеловеческой силы, — правильности своего существования и единообразия мира. Восхищение совершенной наиндивидуальной властью, требующей жертв и не желающей «платить» в ответ, т. е. «уступать», ограничивать притязания, в основе своей содержит сомнения в ценности собственного «я», недостаток самоуважения в независимости. Возможность почувствовать себя «одним из» тех, кто составляет аппарат государства, дает такому индивиду или социуму иллюзию авторитета и успеха. Быть «в массе» и «с массами», осознавать себя частичкой непомерной силы рождает потребность в «сильной руке», политической диктатуре, в тотальной идеологизации.

С точки зрения функциональной психологии, одним из крупнейших представителей которой в XX в. являлся М. Люшер, потребность в самовоспевании, тщеславная гордыня, безмерность притязаний указывают на прямую зависимость от мнения и отношения Другого, отсюда страх «перед принуж-

дением», неуверенность в собственной адекватности (нечеткость «образа-Я»), и, как следствие, консервирование традиций, неприятие перемен и т. д. М. Люшер показывает [3], что непомерность и бескомпромиссность притязаний являются гиперкомпенсацией страхов и тревог «подросткового» этапа развития самости, когда острая потребность в обретении уверенности и автономий заставляет стремиться «примкнуть» к сверхмощной целостности, воплощениями которой в культурном сознании выступают восточные деспотии древности, а в XX в. — державный и идеологический тоталитаризм и фигуры Сталина, Гитлера, Пол Пота.

Самосознание начала XX в. гораздо более рефлексивно и менее эмоционально-мифологично по сравнению с веком XIX и тем более XVII в. Его культурная память вобрала знание трагических событий русской истории 1825, 1849, 1859—1861, 1881 гг. Произошел раскол традиций имперского мышления и родились ассоциации, акцентирующие не «блеск» и «престиж», а произвол и антигуманность власти: «...И государства жесткая порфира, как власяница грубая, бедна» [4, 66].

Дальнейшее разрушение представлений о сакральности абсолютного господства происходило в художественных мирах А. Белого, А. Ахматовой, И. Бродского, Б. Пастернака, А. Кушнера, других представителей культурного самосознания XX в. И, пожалуй, одним из образов, в котором символически подведен итог почти трехвековым фантазмам о «славе и силе», безразличным к уникальности личности и к самооценности субъективного начала, стал Петербург Наума Коржавина: «Он был рожден имперской стать столицей. В нем этим смыслом все озарено... Имперской власти не хватает зданьям, Имперской властью грезит Главный штаб... В нем смысл один — неустребимый, главный. Как в нас всегда одна и та же кровь. И ленинградцу снится скиптр державный. Как женщине покинутой любовь» [1, 27]. Картина мира, созданная Н. Коржавиным, как бы пронизана символикой канонического пушкинского текста: главный — державный, имперские амбиции и т. д. Вместе с тем девальвация имперской мифологии отразилась в идее «покинутой женщины», для которой любовь означает власть. Идеологическое предназначение тотальной власти, основанной на формуле «любить — убить», подвергнута сомнению и переосмыслению в середине XX в., столкнувшегося со страшными и кровавыми последствиями тоталитаризма в экономике, морали, экзистенциальности личности. Мотив безграничного господства сохраняется в архетипах и грезах коллективного бессознательного, однако окрепшая рефлексия гражданского сознания, знание механизмов государственного давления на инакомыслящих — Других — приводит к пониманию необходимого различия власти и счастья, самоидентичности и свободы. Так, обращение к психокультурному анализу художественного текста позволяет выявить эволюцию ключевых концептов (личность, индивидуальность, государство, власть) в коллективном бессознательном и картине мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Коржавин Н. Ленинград // Знамя. — 1989. — № 5.
2. Леонгард К. Акцентированные личности. — К., 1982.
3. Люшер М. Сигналы личности. — Воронеж, 1992.
4. Мандельштам О. Стихотворения. Переводы. Очерки. — М., 1990.
5. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Воспоминания. — Пб., 1923.
6. Пушкин А. С. Избранное. — М., 1978.
7. Фуко М. Слова и вещи. — М., 1977.

Н. П. ЕВСТАФЬЕВА

«ЛИРИЧЕСКАЯ ЭМОЦИЯ» И «СИМВОЛЫ ИДЕИ» В ТВОРЧЕСТВЕ И. А. БУНИНА И С. В. РАХМАНИНОВА

Бунин и Рахманинов принадлежат поколению младших современников Д. Н. Овсяннико-Куликовского, о которых он, как известно, писал не много. Ни творчество крупнейшего русского писателя рубежа веков, ни наследие композитора, во многом определившего место русской музыки в контексте современной культуры, не были непосредственно включены в круг исследованных им проблем. Однако теоретические разыскания Д. Н. Овсяннико-Куликовского в области философии искусства и эстетики позволяют выявить то общее и, думается, главное, что объясняет духовную и художественную соприродность лирической прозы Бунина и музыки Рахманинова.

В работе «Язык и искусство» Д. Н. Овсяннико-Куликовский обосновал идею органического, природного единоначалия словесного и музыкального искусства. «Пение,— писал он,— может быть рассматриваемо как прямое продолжение и дальнейшее развитие музыкальных начал самого языка, преобразование их в мелодию, а музыка — как переложение этой мелодии на звуки инструментов» [4, 54]. Внутри же словесного искусства он выделил лирику как собственно эмоциональное искусство, которое имеет общие с музыкой и архитектурой свойства внутренней формы, слагающейся из чувствований и идей. «В этих трех искусствах роль умственных образов, которыми... в других искусствах апперцепируются идеи, играют известные эмоции, вызываемые в душе действием внешней формы: гармонией линий, так сказать, геометрической поэзией — в архитектуре, гармонией образов и звуков речи — в лирике, мелодией — в музыке» [4, 70]. Необходимо оговорить то, что Д. Н. Овсяннико-Куликовский не отказывает в «известной игре чувств» ни литературе в целом, ни живописи, ни скульптуре. Лирике же, музыке и архитектуре он вменяет лирическую эмоцию как «основной душевный момент», в котором сосредоточен центр тяжести произведения. Гносеологичес-

кая формула эмоциональных искусств, предложенная Д. Н. Овсяннико-Куликовским, имеет следующее выражение: «... от эмоции, производимой внешней формой, к другой, углубленной эмоции, которая возгорается в силу того, что внешняя форма стала для субъекта символом идеи» [4, 71].

Творчество Бунина — художника лирической стихии — подтверждает и конкретизирует идею Д. Н. Овсяннико-Куликовского об эмоциональных искусствах. «Я часто приступаю к своей работе, — отмечал писатель, — не только не имея в голове готовой фабулы, но и как-то еще не обладая вполне пониманием ее окончательной цели... Не готовая идея, а только самый общий смысл произведения владеет мною в этот начальный момент — лишь звук его, если можно так выразиться». Особенное значение Бунин придавал первой фразе: «Она определяет, прежде всего, размер произведения в целом» [1, 9, 375]. Размышляя далее о тайне возникновения начального чувства, писатель именно с ним связал волю к творчеству, воплощающуюся в «призывный звук, из которого и рождается все произведение» [1, 9, 376].

Тип творческого процесса Бунина, онтологизированный звуком и ритмом, во многом объясняет ярко выраженную музыкальность его прозы. Явленная в слове авторская эмоция вполне могла бы обрести музыкальную внешнюю форму. Не удивительно поэтому, что среди современников Бунина наиболее близким ему художником оказался Рахманинов. Общеизвестен факт духовного родства двух крупнейших представителей русской культуры рубежа веков. В «Воспоминаниях» Бунин пишет о своей встрече с Рахманиновым как о чуде воскрешения лучших настроений романтической эпохи, «когда люди могли проводить целые ночи в разговорах о прекрасном, вечном, о высоком искусстве» [1, 9, 377]. Их первая встреча в Ялте вылилась во взаимную дружескую привязанность навсегда. В 1926 г. Рахманинов писал Бунину: «Как мне жаль, право, что Вы больны и уезжаете из Парижа. Из всех русских людей мне больше всего хотелось увидеть Вас! Отвести душу!» [5, 124]. Обычно сдержанный в проявлении чувств, Рахманинов был всегда открыто эмоционален по отношению к Бунину. Они не встречались часто, не состояли в активной переписке, но дружба их с годами становилась все более проникновенной. Одним из глубинных ее источников была лирическая природа дара обоих художников, что в конечном итоге определило и общность «основного душевного момента» их произведений.

Обращаясь к сочинениям Бунина и Рахманинова, нельзя не наметить прежде всего ритмико-интонационную соприродность их письма. Словесное живописание Бунина дает образы, естественно предстающие еще одной ипостасью в рахманиновском мелосе. Достаточно сравнить, например, образный строй рассказа «Поздний час» с художественной формой «Вокализа» Рахманинова. Пластичность и глубина эмоциональной рефлексии в обоих произведениях достигаются контрастом чувств. Принцип контраста в организации материала — константный элемент художественной системы и Бунина, и Рахманинова. Он позволяет многовариантно моделировать одинаково близкую обоим художникам сопрягаемость крайних точек как на уровне смысла, так и

на уровне поэтики. Сознание лирического субъекта в обоих случаях движется в биополярном пространстве Универсума.

Рассказ Бунина воссоздает полуреальное-полувымышленное путешествие героя по давно покинутому им городу. Имея внешнюю форму воспоминания о трагической юношеской любви, сюжет «Позднего часа» подчинен законам феноменологического бунинского письма. Переживания и ассоциативные размышления лирического героя, навеянные событиями прошлого, трансформируются в новую духовную сущность, имя которой — память. Восхождение к вершинам памяти означает у Бунина уничтожение эпического прошлого. Основу произведения создает двойная апперцепция: восприятие жизни героем в юности и восприятие этого восприятия им же через много лет. Их соотношение в рассказе «Поздний час» носит скорее контрапунктный характер, наиболее ярко символизированный динамикой небесного пейзажа. Юношеское прозрение «божьего благоволения любви», «недоумения счастья» открывает герою возможность диалога с небом. Созерцая «одинокую зеленую звезду, теплившуюся бесстрастно и вместе с тем выжидательно, что-то беззвучно говорившую» [1, 7, 41], он включается в ритмическую пульсацию Вселенной, что у Бунина истолковывается как достигнутый предел жизни. Предельная явленность жизни влечет за собой смерть героини. Переживание этого трагического события героем может показаться парадоксальным: в нем нет отчаяния. Оно снимается мажорным звучанием мотива излучающих вечную жизнь мгновений любви, у которой, как и у человека Бунина, нет «ни начал, ни концов». Абсолютную ценность и глубинную суть жизни писатель искал и высвечивал в пережитом моменте.

Художественная реальность тяготевшего к космоцентризму Бунина координируется пространством Космоса и временем Вечности, что объясняет и концепцию «Позднего часа». В рассказе эксплицируется не психологический процесс переживания потерянной любви, а экзистенциальное прозрение вневременного и внеличностного единства мира, побужденное любовью. Напряженную пульсацию бунинской Вселенной порождает взаимодействие противоположностей. Как пишет О. В. Сливичкая, упоение жизнью и ужас перед ней предстают в органическом единстве. А человек — малое подобие Вселенной — «то живет в ее ритме, то гибнет под натиском гигантских внеположных ему сил» [6, 47]. Смерть — выпадение из самоорганизующегося ритма всебытия. В рассказе «Поздний час» отлучение человека символизировано образом вновь возникающей в конце путешествия героя звезды. Она так же высока и лучиста, как прежняя, но нема и неподвижна. Безмолвие неба в контексте бунинской эстетической реальности отменяет «светлую веру в бесконечность индивидуального существования» [6, 48]. Бесконечна только Вселенная, в открытом пространстве которой протекает жизнь человека. И чем ярче, напряженнее писатель изображает самоценные мгновения жизни, тем более трагичными ногами откликается в переживании человека их конечность. В рассказе «Поздний час» процесс приближения конца воссоздан через феноменологию страстно пережитого начала.

Интерпретация «Вокализа» Рахманинова в духе бунинского рассказа возможна уже потому, что композитор запечатлел в нем результаты обновления своей художественной системы. Усиление философского начала в музыке Рахманинова было связано с поисками форм, адекватных сознанию универсального субъекта. Присущий художественному мышлению автора космизм нашел программное выражение в монументальной вокально-симфонической поэме «Колокола», в хоро-вых фресках «Литургии Иоанна Златоуста» и «Всенощного бдения». Вместе с тем в 1910-е годы Рахманинов открыл принципиально новые возможности камерных вокальных жанров, что, безусловно, подтверждает «Вокализ».

Свобода от литературного текста делает мелодию «Вокализа» одновременно и предельно лирической, и предельно универсальной формой напряженного переживания тайны мира. Произведение строится на сопряжении двух эмоционально контрастных тем. Интонации первой отвечают ностальгическому настроению воспоминаний, сквозь которые проступает вторая тема. Ее темпо-ритмическое развитие, звуковая динамика, особенности мелодического рисунка создают картину экстатически пережитого озарения жизнью. Повтор первой темы композиционно завершает произведение, закрепляя таким образом пространственное ощущение биполярности внутреннего космоса «Вокализа».

В контексте искусства XX века Рахманинов до сих пор нередко оценивается как продолжатель великих традиций предшествующей эпохи. Так, например, А. Кандинский пишет: «... романтический метод Рахманинова ориентирован на психологический реализм русского искусства XIX века, на традиции Л. Толстого и Чайковского» [5, 8]. Приведенное высказывание не бесспорно во многих отношениях, особенно в части обоснования типа внутреннего процесса лирического субъекта. Действительно не склонный к модернистскому конструированию форм и наделенный уникальным богатством мелоса, Рахманинов выработал новый — синтетический — принцип мироотражения. Яркий, внешне традиционный мелодизм он соединил с гармоническими построениями, в целом порождающими образ Вселенной. Авторская устремленность в сущностные глубины жизни, в ее онтологические пласты вытеснила психологизм, свойственный музыкальной культуре XIX столетия.

Формотворчество Рахманинова и Бунина имеет общие корни, потому что им обоим было в высшей степени присуще естественное соединение конкретно-чувственного восприятия жизни с ее переживанием в грандиозном масштабе всебытия. Закономерно, что космизм Рахманинова в известном смысле противостоит и музыкальному символизму, в частности художественной модели Вселенной у Скрябина.

О. Мандельштам в статье «Скрябин и христианство» [3] исключительно точно связал центр тяжести музыки Скрябина с «кристаллизующей вечность» гармонией. У Рахманинова центр тяжести так четко не фиксируется: архитектоника его произведений определяется равновесием голоса (мелоса) и хора (гармонии). Таким образом снимается противопоставление Земли и Неба, а пространство между ними заполняет материализующий космическую вибрацию звон колоколов.

Христианская иерархия духа и плоти не свойственна даже условно культовым жанрам музыкального наследия Рахманинова. Созданное в 1915 году «Всенощное бдение», воскрешающее духовный и художественный строй древнерусской музыки, имеет много общего с неомифологическими текстами. Иконописи древних хоровых напевов, яркие картины легенд и мифов «Всенощной» вплетаются в поток лирической медитации субъекта, «пересиливающего» автора.

Художественные миры Бунина и Рахманинова объединены глубинной эмоцией, стирающей грань между временем и вечностью, личностью и космосом, материей и духом. В центре оказывается жизнь — «неформулированная, но эзотерическая по сути и в то же время такая нам близкая и все же неисчерпаемая, а главное, постоянно томящая нас загадкой некоего скрытого от нас, но постоянно ощущаемого нами смысла» [2, 321]. Глубокая интуиция жизни, а не ее философия, абсолютное господство логики поэзии над логикой мысли определяют существо и общность «основного душевного момента» лирической прозы Бунина и музыки Рахманинова. Продуктивность же выдвинутой Д. Н. Овсяннико-Куликовским идеи эмоциональных искусств не только подтверждается контекстом художественной культуры, но и ставит проблему более тонкой дифференциации методов и направлений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бунин И. А. Собр. соч.: В 9-ти т. — М., 1966. — Т. 7; М., 1967. — Т. 9.
2. Мальцев Ю. В. Иван Бунин. — М., 1994.
3. Мандельштам О. Э. Скрябин и христианство // Русская литература. — Л., 1991. — № 1. — С. 64—78.
4. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Язык и искусство. — СПб, 1895.
5. С. В. Рахманинов. — М., 1988.
6. Сливицкая О. В. Бунин и русский космизм // Studia Rossika Posnaniensia. — Posnan, 1996. — С. 43—51.

С. Н. БУНИНА

СВОБОДНАЯ СТИХИЯ (лирика глазами Д. Н. Овсяннико-Куликовского и М. И. Цветаевой)

Среди многочисленных определений лирики у Д. Н. Овсяннико-Куликовского есть одно, сгущенное в образ. Это сравнение лирики с морем, блестящая догадка ученого [2, 6]. Как и всякое озарение, она обретена интуитивно. В основании сопоставления положен не рациональный принцип, а ощущение однородности «чарующего воздействия» двух стихий. Обе, по мысли Д. Н. Овсяннико-

Куликовского, завораживают душу своим «гармоническим ритмом», равномерным колебанием волн и строк.

Доверившись интуиции, ученый приблизился к выводам, которые раньше были прерогативой самих лириков. Из века в век признаваясь в любви к морю, поэты словно включались в хор посвященных, подтверждали свою принадлежность к особой породе бунтарей, искателей неземной гармонии. Неудовлетворенные устойчивостью и надежностью суши, они погружались в колеблющийся мир своих видений.

XX столетие стало для искусства периодом самопознания. Читатель был допущен в лабораторию художника, ибо отныне ему отводилась роль соавтора, действенного участника творческого процесса. Писатель же становился исследователем своего дарования. Марина Цветаева, произвольно смещавшая границы между творчеством и жизнью, смогла как никто объяснить поэзию изнутри самой поэзии. Она стала одним из тех поэтов, через кого, по ее выражению, «сказалась» сама лирика.

Важнейшим звеном цветаевской концепции лирики является символический образ моря. Как и Овсянико-Куликовский, Цветаева обращает внимание на сходство ритмических колебаний волны и стиха. Влажная, журчащая поэтическая речь (в отличие от скупой речи прозы) как будто подхватывает музыку моря. Поэтому звуки у Цветаевой непременно «льются», «проливаются», а каждое слово имеет неповторимый рисунок, собственное течение. Вот, например, цветаевская интерпретация слова «прощай»:

— Прощай! — Как плещет через край

Сей звук: прощай!

Как, всполохнувшись, губы сушит!

— Весь свод небесный потрясен!

Прощай! — В едином слове сем

Я — всю — выплескиваю душу! [4, 1, 573].

Как всегда у Цветаевой, страстное выслушивание приводит к актуализации звучания слова, его вращению в семантику и в результате к возникновению новой целостности, своего рода «лирического слова».

Будучи сторонницей всего уникального, Цветаева не могла пройти мимо феномена собственного имени. «Неповторимое имя» Марина («морская») стало краеугольным камнем ее мифа о себе — прирожденном поэте, чья родина море, а не суша, искусство, а не реальность. Как типичный лирик Цветаева делеет свою исключительность:

Кто создан из камня, кто создан из глины, —

А я серебрюсь и сверкаю!

Мне дело — измена, мне имя — Марина,

Я — бренная пена морская [4, 1, 534].

Изменчивость — не случайная черта в облике лирической героини Цветаевой. Она связана с тончайшими переливами чувств, мгновенными сменами настроений, которые лирика превращает в вечные формулы. Вместе с тем Цветаевой

свойственна удивительная цельность, способность вновь и вновь возвращаться к себе. «Дробясь о гранитные ваши колена, я с каждой волной — воскресаю!» — пишет она в том же стихотворении. Цветаева верит, что при всей изменчивости лирические переживания вечны и непреложны. Она уподобляет их морю, всегда остающемуся в своих границах. «Когда идешь к морю и к лирику, — замечает поэт, — идешь не за невозвратностью течения, а за возвратностью волн; не за неповторимостью мгновений и не за непреходящим, а именно за повторяемостью морских и лирических непредвиденностей, за неизменностью смен и перемен, за неминуемостью собственного изумления ими» [4, 5, 406]. Пользуясь термином Д. Н. Овсяннико-Куликовского, можно сказать, что Цветаева признает существование «лирической эмоции», обостренного ощущения сопричастности, передающегося от писателя читателю посредством особой ритмической организации текста.

Настаивая на повторяемости мгновений («Нет, можно войти дважды в ту же реку» [4, 5, 28]), Цветаева представляет и свой нравственный императив. Долг поэта — отвоевывать у небытия единственность поступков и неповторимость людей. «Тот, кто был, должен быть всегда», — утверждает Цветаева [4, 7, 241]. Мотив нового рождения, воскрешения в слове становится одним из центральных в ее творчестве. Лирическое море наполняется живой водой.

Цветаева обращается к архетипу Мирового океана, безграничной стихии, положившей начало мирозданию. Она характеризует лирика формулой: «Все во мне» [4, 5, 380], и тем самым наделяет его способностью вмещать в себя целый мир, самому вынашивать свою Вселенную. Ясно различимый мотив материнства поэта воплощается в символическом образе раковины. Морская раковина выполняет у Цветаевой роль лона, в котором вызревает поэтический образ. Вместе с тем в процессе творчества участвует также ушная раковина. Через нее действительность говорит с поэтом. И, как подчеркивает Цветаева, нет поэта без напряженного вслушивания в мир, без большого, заботливо склоненного материнского уха. «Всякий лирик вбирает... большинство вне сита и задержки глаза, непосредственно извне в душу, окунает вещь в общелирическую влагу и возвращает ее окрашенной этой общелирической душой» [4, 5, 382]. Задача лирика — уловить вечное во временном, воссоздать людей и события в их истинном, божественном облике. Показательно обращение поэта к одному из своих героев:

Из лепрозория лжи и зла
Я тебя вызвала и взяла
В зори! Из мертвого сна надгробий —
В руки, вот в эти ладони, в обе,
Раковинные, — расти, будь тих:
Жемчугом станешь в ладонях сих!

(«Раковина», 1923 [4, 2, 214])

Лирика становится для Цветаевой мерилom истинности жизни. Чтобы познать вещь, поэту нужно «окунуть ее в стихи, оттуда увидеть». В этом призна-

нии слышатся отголоски древних представлений о сакральной природе слова. Как отмечает Д. Н. Овсяннико-Куликовский, в момент эмоционального подъема человек может непроизвольно заговорить стихами [3, 55]. Удивительно ли, что измерить вещь «высокой мерой» можно лишь погрузив ее в стихи? «Я не люблю жизни как таковой, — утверждала Цветаева, — для меня она начинает значить, то есть обретать смысл только преображенная, то есть в искусстве. Если бы меня взяли за океан — в рай — и запретили писать, я бы отказалась от океана и рая. Мне вещь сама по себе не нужна» [4, 6, 344].

Отвергнутая реальность преследует лирика и жестко мстит ему. «Не будем забывать, что структура моря, структура крови и структура лирики — одна», — напишет Цветаева [4, 5, 406]. Увы, святая жизненная влага горька на вкус. Считая лирику искусством освобожденных эмоций, Цветаева связывала ее с «избытком силы и тоски», суровым подарком в колыбель поэта. Ее лирические герои — скитальцы по скупому и тесному миру, изгнанники человеческого рода. Их творчество — каждодневное принесение себя в жертву, ибо, «чтобы оживить Аидовы тени (тени тех, кто когда-то жил, а теперь будет возрожден в стихах — С. Б.), нужно напоить их живой кровью...» [4, 7, 28]. Реализуясь в искусстве, поэт умирает для этого мира:

Вскрыла жилы: неостановимо,
Невосстановимо хлещет жизнь.
Подставляйте миски и тарелки!
Всякая тарелка будет — мелкой,
Миска — плоской,
Через край и — мимо —
В землю черную, питать тростник,
Невозвратно, неостановимо,
Невосстановимо хлещет стих [4, 2, 315].

Цветаевский поэт — птица-Феникс, вечно летящая от смерти к воскресению, соединяющая верх и низ, идеал и реальность. Это одинокая и бесприютная птица, часто чувствующая себя не бодлеровским альбатросом, а «малой пичугой, брошенной на эту страшную землю».

В 1926 году Марина Цветаева написала поэму «С моря». Ее сюжет знаменателен. Находясь во Франции, на побережье, Цветаева представляет, что снится Пастернаку (к нему и обращена поэма). Сон — вот все, что остается лирику в жизни. Здесь начинается новая тема — лирика и сновидение. Она достойна отдельного исследования. Мы же вернемся к морю. Цветаева признавалась, что после прочтения пушкинского стихотворения она всю жизнь шла к морю, пушкинской «свободной стихии» — и никогда не узнавала ее в реальных морях [4, 5, 86]. И вот перед нами поэма «С моря». Что говорит ее название? В буквальном смысле это послание Пастернаку, написанное «с моря», то есть на берегу моря. На самом деле это прозрение поэта, дошедшего до края света (а к 1926-му году мытарств Цветаевой хватило бы на несколько жизней).

Цветаева стоит на береговой кромке, за которой ничего нет. Перед ней, конечно же, не настоящее море, а лишь одно из плоских земных «блюдец», отделяющее ее от Пастернака. И вот тогда, на последней грани небытия, происходит чисто цветаевское вознесение. Истинное море обретается в лирике, в нем преодолеваются все границы, по его волнам Цветаева приходит к Пастернаку и затевает с ним символическую «игру в ракушки» (как не вспомнить Р. М. Рильке с его недавним, обращенным к Цветаевой: «возьми песок и ракушки со дна...») И вот теперь совместная долгожданная поездка к Рильке может осуществиться в одно мгновение...). Цветаева наконец нашла свое море. Она стоит на исконном месте лирика, на той блаженной меже, где, как в строке Бориса Пастернака, бесконечно переливаются друг в друга «стихия свободной стихии с свободной стихией стиха».

Д. Н. Овсяннико-Куликовскому удалось найти образ, в котором сконцентрирована идея лирики. И то, что его открытие оказалось созвучным ощущениям поэта, неудивительно. Ведь постигнуть лирику можно лишь приобщаясь к лирике, припадая к беспредельной мировой душе, из которой рождается искусство.

ЛИТЕРАТУРА

1. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Собр. соч.: В 9-ти т. — СПб., 1909. — Т. 6.
2. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Теория поэзии и прозы. — М.-Птб., 1923.
3. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Язык и искусство. — Птб, 1895.
4. Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7-ми т. — М., 1994.
5. Эпштейн М. Н. Природа, мир, тайник вселенной. — М., 1990.

К. В. ГУЛЫЙ

МЕТАФОРИЧЕСКАЯ НОМИНАЦИЯ СУДЬБЫ И СМЕЖНЫХ ДЕНОТАТОВ В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИРИКЕ XVI — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА (на материале английских, французских, испанских, немецких, польских и русских текстов)

Метафорическая номинация судьбы и смежных с ней денотатов* ('жизнь', 'смерть', 'время' как метонимия судьбы и смерти, 'человек' как носитель судьбы) в европейской лирике XVI — первой половины XIX века имеет широкое распро-

* В термин денотат вкладывается следующее содержание: «Денотат как предмет именования (обозначения) является типизированным представлением об уникальном или серийном предмете как целостной сущности и может быть назван лингвистически «предметным представлением», или «предметной отнесенностью» слова. [2, 93].

странение и может быть исследована даже в пределах лингвистической (лингво-поэтической) проблематики с помощью достаточно различных подходов. Данное исследование проведено на основе текстового анализа специфического явления, которое можно терминологически обозначить как комплекс сводимых представлений (КСП) метафоры. Под КСП понимается комбинация в метафоре представления, выражаемого образным средством (т. е. словарным значением), и представления, выражаемого темой (т. е. контекстуальным значением). При этом первое представление может быть реализовано любым лингвистически доступным способом — любым значимым членом развернутой метафоры, любой знаменательной частью речи, синонимией, метонимией, синекдохой, гипонимией, иногда также антонимией, а второе представление может отражать как некоторый предмет в целом, так и любую часть этого предмета или некоторый его признак. Например, КСП *звезды/алмазы** реализуется в трех из приведенных ниже разноязычных отрывков субстантивной метафорой (английский, французский и испанский примеры) и в одном из них (в русском) — адъективной метафорой: «...the dark, silent blue [sky] / With all its diamonds trembling through and through» (Keats); «Tant que la nuit, de *diamants* / Séméra l'hémisphère» (Racine); «Vendrá la noche y engostando el cielo / *diamantes* en su concavo sutiles, / tranquilo subirá toda la tierra» (Lope de Vega); «... ночь нисходит, / И... *Алмазных звезд* ненужный хор / На небосклон она выводит» (Баратынский).

Существование КСП как явления лингвистически обеспечивается на уровне компонентов значений образного средства и темы метафоры. Именно феномен КСП во многих случаях обеспечивает функционально-семантическую адекватность метафор разноязычных текстов. Подчеркнем, что в термин метафора в данной работе вкладывается широкое понимание, а именно любой случай вторичной номинации, основанный на сходстве объектов, соответствующих образному средству и теме метафоры.

Исследованный период охватывает тексты нескольких литературных направлений нового времени — от раннего Ренессанса до позднего романтизма.

Метафоры, используемые в номинации судьбы и смежных с ней денотатов в исследованных текстах, можно разделить на два типа.

1 тип. Метафоры, основное функциональное предназначение которых сводится к внесению в тексты колорита той или иной культуры. В подавляющем большинстве случаев это колорит античной (греко-римской) культуры.

Метафоры первого типа обнаруживают несколько разновидностей, рассмотренных ниже.

А) Метафора аллюзивно репрезентирует тот или иной персонаж античного мифа (или некоторый объект, в контакте с которым действуют персонажи античных мифов). Например, КСП *судьба (жизнь) / нить, пряжа, веретено;*

* При записи любого КСП первой будет обозначаться тема метафоры.

смерть / резание, ножницы: «...Parcae Fatalia nentes / Stamina» (Tibullus)⁴. Ср.: «The running spindle of my fate» (Wyatt) — XVI в., «Oh! puisse le ciseau qui doit trancher mes jours / Sur le sein d'une belle en arrêter le cours» (A. Chénier) — XVIII в., «Умру.. и все со мной! / Но парки темною рукою / Прядут, прядут дней тонку нить...» (Батюшков) — XIX в.

КСП *судьба (смерть) / река забвенья (Лета)*: «... la mort... me poulse sur le bort / Pour aller ma soif au fleuve d'oubliance» (Grévin) — XVI в., «... dark oblivion's shore» (Crabbe) — XVIII в., «Мой челн в реку забвенья...» (Языков) — XIX в.

К этой же разновидности относятся КСП, аллюзивно представляющие Кроноса (Сатурна). КСП *время (смерть) / пожирание, живот, пасть, зев, зуб*, ср.: «*edax tempus*» (Ovidius). Этот КСП может также содержать аллюзию мифа о Кроносе (Сатурне), пожирающем своих детей. Пример из лирики нового времени: «...in despite of age... And eating Time...» (Prior) — XVII—XVIII вв.

КСП *время / старец, седоволосый*, ср.: «*senex falcifer*» (Ovidius), о Сатурне. Ср.: «Old Time iz still a-flying» (Herrick) — XVII в., «...свежестью молодой / И в осень лет она пленяет, / И у нее летун седой / Ланитных роз не похищает» (Баратынский) — XIX в.

Аллюзию Кроноса содержит также следующий отрывок: «The noiseless tide of time, all bearing down to vast eternity's unbound sea, / Where the green islands of the happy shine» (Thomson) — ср. вариант мифа о Кроносе, согласно которому он правит на Островах блаженных.

Б) Метафора аллюзивно репрезентирует реалию античной культуры.

КСП *судьба (жизнь) / книга*, ср.: «*libri Sibylline*» (Cicero). Ср.: «In the dark volume of my fate» (Crashaw) — XVII в., «Cet enfant que la vie effaçait de son livre» (Hugo) — XIX в.

КСП *судьба / урна, жребий*, ср.: «*urna sortium*» (Ammianus Marcellinus). Ср.: «Le sort en est jeté... Je ne saurais brûler d'autre feu que le sien» (Malherbe) — XVII в., «Но в урне рока неизмерной / Кто мал и кто велик забвен» (Державин) — XVIII в.

В) Метафора аллюзивно репрезентирует словоупотребление античных авторов.

КСП *смерть / руки (которые забирают, уносят)*. Ср.: «*Abstineas avidas, Mors precor atra, manus*» (Tibullus). Ср.: «И алчну челюсть разверзает [смерть] / И хладны руки простирает» (Ломоносов) — XVIII в. «The blow that laid thee in the arms of Death» (Darley) — XIX в.

⁴Здесь, конечно, нужно заметить, что данный КСП не является специфически античным по происхождению, ср.: «...образ богинь судьбы как прях имеет весьма древние истоки, во многом характерные для всей индоевропейской культурной традиции вообще [1, 9]. Ср.: «O'ershadowing Scotia's desert coast, / The Sisters sail in dusky state, / And... Weave the airy web of Fate» (Rogers) — XVIII—XIX вв. В данном отрывке речь идет о северогерманских божествах судьбы. Подобные же персонажи есть и в «Саге о Ньяле».

КСП *время/река, поток*. Ср.: «bíou póron» (Pindarus) — река (течение) жизни; ср. также: «ipse quoque assiduo labuntur tempora motu / non secus ac flumen... ut unda impellitur unda... tempora sic fugiunt pariter» (Ovidius) — само также в постоянном течет время (букв. отрезки времени) движенье, совсем как река... как волна гонится волной... так же бежит время (букв. бегут отрезки времени). Ср. в текстах нового времени: «...man disappears / In the weak circles of increasing Years... While flowing time above his head does close» (Marvell) — XVII в.; «Река времен в своем стремленьи / Уносит все дела людей» (Державин).

КСП «*нерациональность*» судьбы / *слепота*, ср.: «Fortuna... spargit... manu / Munera соеса...» (Seneca) — букв. Фортуна расточает рукою дары слепую. Ср. в текстах нового времени: «...rays of prosp'rous fortune blind» (Dryden), «Отдавши руль слепому року, / Он спит и мчится на скалу» (Дмитриев).

КСП *смерть / удар ногой*, ср.: «pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas / regumque turris» (Horatius). Ср.: «Déjá la pâle mort pour me faire partir, / D'un pied sec et tremblant vien fraper á ma porte» (L'Hermite) — XVII в.; «¡Qué mudos passos traes, oh muerte fría! / ¡Pues con callado pie todo iguales!» (Francisco de Quevedo) — XVII в.

Античное происхождение имеют и такие довольно распространенные в лирике нового времени КСП, как *превратности судьбы / колесо* (встречается, например, у Цицерона) и *благоприятная судьба (фортуна) / улыбающаяся (ласковая) судьба* (встречается, например, у Овидия).

Г) КСП, вносящие в тексты колорит иных, чем античная греко-римская (дохристианская), культур, встречаются в рассматриваемых текстах нового времени нечасто. Это в большинстве случаев метафоры, несущие библейские ассоциации. Например, КСП *судьба / чаша*, встречающийся во многих местах как в Ветхом, так и в Новом завете, ср., например: «вот и те, которым не суждено было пить чашу» (Иеремия 49, стих 12 — канонический перевод). Ср. в лирике нового времени: «... ce calice amer que l'on nomme la vie» (A. Chénier), «Steht sein Engel vor uns da, / Bringt den Kelch des frischen lebens» (Novalis) — XVIII в.

Ср. также следующий пример: «Though Death's pale horse lead on the chase» (Campbell); Откровение 6, стих 8: «khlōrós híppos» — «конь бледный» (канонический перевод).

2 тип. Данный тип образуют метафоры, используемые в номинации денотативной области 'человек', которая в свою очередь выступает в роли компонента картины мира, репрезентируемой корпусом текстов, содержащих эти метафоры. В роли такого корпуса текстов может, в частности, выступать лирика того или иного литературного направления как специфическая интертекстуальная общность. Суть функционирования метафоры в данном случае состоит в том, что метафоры разных текстов, используемых в номинации одной и той же денотативной области (или подобласти) и имеющие при этом логически дополняющие друг друга прямые (т.е. словарные) значения образ-

ных средств (выраженных как отдельным словом, так и словосочетанием), «рисуют» образ данной денотативной области в картине мира, репрезентируемой корпусом текстов. Так, например, КСП *человек / растение* и КСП *смерть / косьба, жатва* логически дополняют друг друга и в свою очередь логически дополняются комплексом *судьба / непогода*.

В рассматриваемых текстах охарактеризованный образ реализуется либо (А) в виде объекта природы, развитие которого протекает на некотором природном же (ландшафтном) фоне, либо (Б) в виде путешественника, движущегося через некоторое снова-таки природное (ландшафтное или водное) пространство. Оба варианта образа формируются комплексами, которые в том или ином виде обнаруживают связь с античностью, либо также с метафорикой библейских текстов.

А) Человек в образе объекта природы.

КСП *смерть / косьба, жатва*, ср. «*deus falcifer*» (Ovidius) — букв. 'бог, несущий косу (серп)', о Сатурне (Кроносе). Ср. в лирике нового времени: «... the scythe of fate» (Smart) — XVIII в.

«Ej, dziateczki! / Jak kwiateczki / Powycina, / Was porzyna / Śmierć kosa» (Balka) — XVIII в., «So wird Eur schöner Leib, nachdem er abgehauen // Von's Todes scharfer Sens, in kurzem sein zu schauen» (Gryphius) — XVII в.

«Смерть жатву жизни косит, косит» (Вяземский) — XIX в.

КСП *человек / злак, трава, цветок*, ср. Псалом 102, 15; Исаия, 40, 6, 7. Ср. в лирике нового времени: «Man is but grasse» (Herbert) — XVII в. «Что ж негодует человек, / Сей злак земной!.. / Он быстро, быстро вянет...» (Тютчев) — XIX в.

КСП *возраст человека / период жизнедеятельности растения (сезон)*, ср.: «*ver aetatis*» (Ovidius) — букв. 'весна возраста', о юности. Ср. в лирике нового времени: «J'ai passé mon printemps, mon été, mon automne» (Sainte-Marthe) — XVI—XVII вв., «... жизни алая весна» (Карамзин) — XVIII в., «My days are in the yellow leaf» (Byron) — XIX в.

Комплексом, дополняющим комплекс *человек / растение*, является комплекс *бытие / ландшафт*. Комплексом, альтернативным комплексу *человек / растение* по отношению к комплексу *бытие/ландшафт*, является КСП *человек / животное* (анalogии как в дохристианских античных текстах, так и в библейской метафорике).

КСП *судьба / погода* (буря, вихрь, ненастье, ураган, метель, тучи, мороз, шторм, штиль и др.), ср.: «O regnorum magnis fallax / Fortuna bonis, in praecipiti / Dubioque locas excelsa nimis! ... Alia ex alia cura fatigat, / Vexatque animos nova tempestas» (Seneca) — букв. 'О царей большими обманывающая фортуна благами, в шаткое и опасное положение ставишь [ты] то, что возвысилось очень... одна за другой забота истомляет, и мятет душу (все) новая буря (т.е. буря, посылаемая фортуной-судьбой)'. Ср. в лирике нового времени: «...le sort inconstant / De ses tempêtes me

delivre» (Malherbe) — 17 в. «And Death, sad refuge from the storms of Fate» (Gray) — 17 в. «W wiecznej bytu zawierusze» (Goszczyński), «Из края в край, из града в град / Могучий вихрь людей мятет» (Тютчев).

Б) Человек (как часть вселенной) в образе путешественника.

КСП *жизнь / путь* (взаимодополняемость с КСП *бытие / ландшафт*) — библейская метафора (весьма часто используемая, ср., например, Псалом 36, стих 5; Иеремия 16, стих 17. Примеры из лирики нового времени: «Our life is but a step in dusty way» (Sidney) — XVI в., «Жизни сей кратка стезя» (Херасков) — XVIII в., «Życie jest wąską ścieżką łączącą dwa morza» (Mickiewicz) — XIX в.*

КСП *жизнь (бытие) / море (океан, пучина, шторм, штиль, волна, прилив, отлив и др.)*, ср. Seneca, Epist. Mor. Lib. 8, Ep. I (70). Примеры из лирики нового времени: «So in the boat of fate I row» (Greville) — XVI—XVII вв., «Жизнь, ты море и волнение! / Смерть! ты пристань и покой!» (Карамзин) — XVIII в., «... cette double mer du temps et de l'espace / Où le navire humain toujours passe et repasse» (Hugo) — XIX в.

КСП *государство / корабль (государственный деятель/штурман)*, ср.: «navis rei publicae» (Cicero) — 'корабль государства'. Примеры из лирики нового времени: «The ship of France religious waues doe toss» (G. Fletcher) — XVI—XVII вв., «...de l'état le vaisseau séculaire» (Barbier) — XIX в., «Сей шкипер [Петр I] был тот шкипер славный, / Кем наша двигнулась земля, / Кто придал мощно бег державный / Рулю родного корабля» (Пушкин).

Логическим дополнением комплекса *государство / корабль* является КСП *общественная обстановка / погода*, также обнаруживающий связь с античными текстами.

Сформулируем общие выводы работы. Исследование в целом показывает, что метафорическая номинация рассмотренного участка картины мира изучавшихся текстов (а следовательно, и актуализация этого участка путем своего рода искажения его реальных форм) осуществляется путем предикцирования ему черт, усматривавшихся инородным (древним) по отношению к европейской культуре нового времени сознанием. Такого рода метафоризация дает результаты в следующих аспектах.

1. В плане поэтики (лингвопоэтики) — порождение образа человека (как части вселенной), отражающего мировосприятие, присущее древнему интеллекту, и, как одно из частных следствий, — вторичная (условная) мифологизация картины мира (1 тип — А, В, Г, а также 2 тип).

2. В плане лингвистики текста — связывание поэтического дискурса (в более традиционных терминах — поэтической традиции) нового времени с античной литературной традицией и включение античной культуры в культур-

* Нужно отметить, что этот КСП встречается также у Цицерона, Горация и Сенеки в виде 'via vitae'.

ный контекст европейской лирики (т.е. расширение мегаконтекста и суперконтекста новой поэзии, что увеличивает ее семантическую многоплановость).

3. В плане эстетики порождение вышеописанного образа можно объяснить тем фактом, что обращение к человеку в Ренессансе (гуманизм эпохи Возрождения) связано с обращением к культуре (прежде всего текстам) античности, а следовательно, и «техника» словесной репрезентации человека как компонента картины мира по античной модели вполне закономерна. В постренессансных текстах (эстетические концепции которых отличаются от ренессансных) это уже входит в традицию, которая поддерживается той значительной ролью, которую античность продолжает играть в литературе (и искусстве) нового времени вплоть до позднейших этапов романтизма.

4. Исследование показывает, как относительно малый элемент языковой формы литературно-художественных произведений (преодолевая при этом национально-языковые барьеры) может влиять на их глобальные экстралингвистические характеристики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горан В. П. Древнегреческая мифологема судьбы. — Новосибирск, 1990.
2. Уфимцева А. А. Лексическое значение. — М., 1986.