



О. Р. Миннуллин, А. А. Кораблев Донецкая филологическая школа



О. Р. Миннуллин, А. А. Кораблев



ДОНЕЦКАЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКАЯ ШКОЛА



Учебное пособие

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
ДОНЕЦКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ
ГОУ ВПО «ДОНЕЦКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
И ТЕОРИИ СЛОВЕСНОСТИ**

О. Р. Миннуллин, А. А. Кораблев

ДОНЕЦКАЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКАЯ ШКОЛА

Учебное пособие

**Донецк
ГОУ ВПО «ДонНУ»
2020**

УДК 82.02 (477.62) (075.8)

ББК Ш 4 (4 ДНР) я 73

М62

Рецензенты:

Ветрова Э. С., доктор филологических наук, профессор;

Педерсен А. А., кандидат филологических наук, доцент.

*Рекомендовано к изданию Ученым советом
ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»
(протокол № 1 от 31 января 2020 г.)*

Миннуллин О. Р.

М62 Донецкая филологическая школа : учебное пособие / О. Р. Миннуллин, А. А. Кораблев. – Донецк: ГОУ ВПО «ДонНУ», 2020. – 238 с.

В пособии представлен обзор ключевых идей представителей литературоведческого направления, оформившегося в Донецке в 1960–2000-е гг. Описание осуществлено по персональному принципу с учетом динамики плодотворного концептуального взаимодействия ученых в рамках единого филологического дискурса.

Издание соответствует рабочей программе учебной дисциплины «Донецкая филологическая школа» образовательной программы ВПО направления подготовки 45.04.01 Филология (магистерская программа «Исторические и теоретические аспекты изучения русской литературы»). Книга также будет интересна студентам, обучающимся по магистерским программам («Культурология» и «Славянская филология»), аспирантам и соискателям, пишущим научные работы по специальности «Теория литературы. Текстология».

Подготовлено к изданию в рамках работы Центра донецкой словесности.

УДК 82.02 (477.62) (075.8)

ББК Ш 4 (4 ДНР) я 73

© Миннуллин О. Р., 2020

© Кораблев А. А., 2020

© ГОУ ВПО «ДонНУ», 2020



*Центр
Донецкой
Словесности*

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	7
ДОНЕЦКАЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКАЯ ШКОЛА КАК ЯВЛЕНИЕ: ИСТОРИЯ, КОНТЕКСТ, ТЕЗАУРУС	12
Раздел 1. ДФС в историко-литературоведческом контексте второй половины XX в.	12
§ 1. Краткая история формирования школы в 1960–1990 гг.	12
§ 2. Внутренний контекст ДФС во второй половине XX в.	17
Раздел 2. Терминосфера Донецкой филологической школы	23
§ 1. Общая характеристика тезауруса ДФС	23
§ 2. Научный словарь донецких литературоведов.....	26
§ 3. Тезаурус ДФС за пределами Донецка	31
§ 4. ДФС на фоне научных традиций в теории литературы.....	35
ТЕОРЕТИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВЗГЛЯДЫ М. М. ГИРШМАНА: ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ И ДИАЛОГ	38
Раздел 1. Теория художественной целостности	38
§ 1. Художественная целостность	38
§ 2. Ритм: динамический аспект целостности.....	42
§ 3. Стиль как индивидуальное проявление целостности	44
§ 4. Диалогическое мышление	47
Раздел 2. Ценностный аспект теории М. М. Гиршмана	51
§ 1. Определяющая роль М. М. Гиршмана в формировании ДФС	51
§ 2. О некоторых истоках теории художественной целостности	53
§ 3. Литературное произведение: ценностный аспект	57
§ 4. Ценностный смысл классики	61
§ 5. Сопряжение или методологический разрыв?.....	62
§ 6. Диалог или диалектика?	67
§ 7. Диалог и поглощение эстетики	71

§ 8. «С бытием не спорят»: Гиршман против Домашенко	76
§ 9. Рецептивный аспект теории М. М. Гиршмана	79
§10. Литературовед и его позиция: метачитатель	83
Раздел 3. Диалогическая методология М. М. Гиршмана	88
§ 1. «Путь к объективности» М. М. Гиршмана как научная одиссея	88
§ 2. Спутники и оппоненты	100
§ 3. Границы и пределы	110
§ 4. Путь к субъективности	115
ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИЧЕСКОГО БЫТИЯ В КОНЦЕПЦИИ В. В. ФЕДОРОВА	130
Раздел 1. Филология общего дела В. В. Федорова	130
§ 1. Спор о существовании целостности: «Битва титанов»	130
§ 2. Поэтический мир	134
§ 3. Слово как субъект бытия	136
§ 4. Высказывание	139
§ 5. Конфликт	141
Раздел 2. Аксиологический аспект учения В. В. Федорова	144
§ 1. Общая критика подхода	144
§ 2. «Игра» воображения	147
§ 3. Язык и поэзия: вопрос о художественной специфике	150
§ 4. Ценностный аспект поэтического бытия	156
§ 5. Проблема «обратного превращения»	160
§ 6. Поэтическое бытие как антиценность. Итоги	164
ФИЛОЛОГИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ А. В. ДОМАЩЕНКО	168
§ 1. Вопрошающее мышление и язык филолога	168
§ 2. «Трансцендентная филология» и проблема «метода»	170
§ 3. Становление теории А. В. Домашенко в контексте ДФШ	174
§ 4. Священная речь или поэтическое высказывание	176
§ 5. А. В. Домашенко против В. В. Федорова	178

§ 6. Поэзия и Священное. Полемика с М. М. Гиршманом	182
§ 7. Ценностная дифференциация поэзии: <i>поэзис и поэтике тэхне</i>	186
§ 8. Поэзия и действенная сфера	191
А. А. КОРАБЛЕВ О СМЫСЛЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА: ОНТОЛОГИЯ, ФЕНОМЕНОЛОГИЯ, РЕЦЕПЦИЯ	195
§ 1. Филология как целостное мировоззрение	196
§ 2. «Магическая кристаллография» проблемы стиля и жанра работ	205
§ 3. Филология Тайны, или «феноменология неявного»: А. А. Кораблев и А. В. Домашенко	210
§ 4. Аксиологическая проблематика в поле рецептивной эстетики	214
§ 5. Телеология чтения	218
§ 6. Вкус, аксиологическая иерархия и ценностные критерии	222
ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ	229
УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС	230

ВВЕДЕНИЕ

Феномен, описываемый в предлагаемой книге, – возникновение и плодотворное становление научной школы литературоведения в Донецке. Это явление начинает складываться более половины столетия назад, с 60-х гг. минувшего века, продолжает существовать и ныне. Филологический, а точнее теоретико-литературный, контекст, который оформился в донецкой среде, в пространстве Донецкого национального университета, в свою очередь включается в мировую филологическую науку (а также мировую эстетическую, философскую, антропологическую мысль). ФеноменДФШ – это не факт «местного значения», он выходит за рамки «ареального» явления, обнаруживает в себе существенные тенденции «гуманистики» (М. Эпштейн) второй половины XX – начала XXI вв.

Несколько поколений филологов сформировались в этом контексте, и стиль их литературоведческого мышления, его «архитектоника» явственно опознаются за пределами школы, представителями других направлений в филологической науке. Здесь зарождается и обращается наша теоретико-литературная мысль, здесь ее исток, – это, естественно, нуждается в осмыслении, в обобщающей рефлексии, к чему и призвана настоящая книга.

Ныне в ситуации крайней методологической раздробленности и даже радикального разделения теории литературы на отдельные «теории», тем более важно понять свою идентичность и попробовать найти пути к диалогу с другими филологическими подходами к литературному творчеству, иными языками описания литературы, словесности, высказываний, претендующих на статус «литературных произведений».

Одна из целей предложенной работы – яснее обозначить круг теоретических аксиом и отправных точек, обуславливающих правомерность и плодотворность подхода, обращающего к классическому (здоровому) подходу к искусству слова, когда литературоведение существует для осмысления литературы, а не литература для иллюстрации неких абстрактных, постструктуралистских нагромождений.

Однажды на научной конференции один из деконструктивистов, непримиримый противник той литературоведческой парадигмы, которая сложилась в Донецке, заметил: «...уберите те идеи, которые выдвигают Гиршман, Федоров и Кораблев в теории целостности, и останется пустая лохань. Уберите Лотмана, Леви-Стросса и прочих – останется аналитический метод» («Литературоведческий сборник», 2006, № 28, с. 168). Этот критик хотел сказать, что объективировано, отстраненно, внелично теория художественной целостности не выдерживает критики, поэтому нужно ее «изжить», а лучше «упразднить филологию» полностью. Другое дело «точное литературоведение», как будто дающее некое объективное, беспристрастное, независящее от личности ученого знание – истину как таковую, да еще и разобранную по косточкам.

Можно было бы отшутиться, что «пустая лохань», такое себе «разбитое корыто» – образ, лучше всего иллюстрирующий как раз деконструкцию. Между тем в приведенных словах, в этой критике с чуждых методологических позиций, неожиданно прозвучала и другая мысль: понять теорию художественной целостности можно, только поняв человека-ученого, который думает в ее смысловом поле, исследует искусство в свете целостности, полноты бытия и своей вовлеченности в нее.

Идейный оппонент деконструктивиста А. А. Кораблев в своем обзоре *теории художественной целостности* М. М. Гиршмана указывает: «теория неотделима от создателя». Филолог в определенном смысле проговаривает то же соображение, что и его противник, только не апофатическим способом, ставя все с ног на голову, а через положительное утверждение.

Принцип изложения материала, представленный в этом пособии, можно назвать персональным. Работа написана в аспекте аксиологии и проникнута одной существенной методологической мыслью – писать о научных концепциях, помня и думая о личности ученого. Это осознанный лейтмотив каждого материала книги, который проводится аккуратно, но настойчиво: ведь аксиология, да и понима-

ние в целом, не могут быть внеличными. В намерении понять ту или иную теорию, взгляды, научную концепцию, неизменно присутствовало стремление к пониманию человека, конечно, без какого-либо «чтения в сердцах» или перехода в жанр «ЖЗЛ». Авторы пособия предполагают, что такой подход к материалу востребован в современной гуманитарной науке – науке о *человеке*.

Курсивом в большинстве случаев выделяются понятия, включенные в специфическую *терминосферу* того или иного ученого, его «авторский словарь», *тезаурус* («вместилище смысла»).

В организации текста представленной книги присутствует своеобразный прием, который нередко встречается в литературе второй половины XX – начала XXI вв., а еще чаще – в современном кино. Суть этого приема – в передаче одного и того же события или освещения конкретной проблемы с точки зрения разных героев. Говоря по-бахтински, событие воспроизводится с опорой на «сознание и речь» того или иного субъекта, и у каждого своя версия реальности, свои ее оценки, свое описание. В результате такой субъектной организации работы складывается объемная, не побоимся этого слова, «полифоническая» картина научной жизни ДФШ в ее органическом единстве и сложных сплетениях идей, событий – выстраивается некий метасюжет или, – пользуясь языком постструктурализма, – гипертекст.

Эта книга – **открытый проект**. Во-первых, многим темам и именам, которые здесь должны быть представлены, еще предстоит появиться на страницах пособия в будущих дополненных изданиях. Во-вторых, по-видимому, нельзя будет обойтись и без раздела, посвященного самому понятию «школа литературоведения». Каковы критерии выделения школы как научного единства: ареальный (географический – единство места), исторический (с обязательной идеей преемственности – единство времени), общие научные идеи в их активной циркуляции (единство действия), методологические установки, харизматический лидер – глава школы, тотально воздействующий на научное мировоззрение учеников, общность научного языка,

самоидентификация на фоне иных явлений? Все эти составляющие есть в ДФШ, но, возможно, есть и другие критерии? Что позволяет назвать «школами» такие разные явления как Констанцкая школа рецептивной эстетики, «Новая критика», Тартуско-московская семиотическая школа, Кемеровская школа поэтики... Словом, это нуждается в специальном обдумывании. Но все это еще предстоит. Чем же мы располагаем сейчас?

Первый раздел издания представляет собой общий обзор явления Донецкая филологическая школа, в историко-литературоведческом аспекте. Здесь же специальное внимание уделено тезаурусу (словарю) этой школы в лице отдельных ее представителей. В следующих четырех разделах книги излагаются теоретико-литературные концепции М. М. Гиршмана, В. В. Федорова, А. В. Домашенко, А. А. Кораблева. Специальное внимание в книге каждый раз уделяется контексту, в котором рождаются те или иные положения теорий. Мы старались присмотреться к «сцеплению» идей, концепций, взглядов, их взаимному дополнению или противостоянию и показать это нашему читателю.

Настоящее пособие было бы невозможно без огромной, многолетней работы ученого-«летописца», осуществляемой А. А. Кораблевым с середины 1990-х гг.: его деятельности по фиксированию (стенографированию), сбору и публикации материалов конференций, семинаров, круглых столов, кулуарных бесед в научной среде, а также его работам по библиографической части и прочее. Необходимо указать не только на его работу в качестве литературоведа-архивариуса, но и активную деятельность в плане популяризации «бренда» ДФШ. Речь о пяти сборниках «Донецкая филологическая школа» (1997–2007 гг.), о «стенодрамах» конференций, опубликованных в нескольких номерах «Литературоведческого сборника», «Тезаурусе идей и понятий ДФШ» (2012 г.), многочисленных выступлениях на тему ДФШ на научных мероприятиях по всему миру, наконец, учреждении Центра донецкой словесности, в рамках работы которого выходит представленное издание.

Автором Введения, глав о филологической теории А. В. Домашенко, о литературоведческих идеях А. А. Кораблева, а также вторых разделов глав о теоретико-литературных взглядах М. М. Гиршмана и В. В. Федорова и параграфа о «битве титанов» является О. Р. Миннуллин. Остальные части написаны А. А. Кораблевым.

Адекватное прочтение книги студентами возможно лишь с опорой на ранее освоенные ими курсы: «Введение в литературоведение», «Литературоведческий анализ текста», «Теория литературы», «История литературоведения». Надеемся, что это издание послужит приглашением к плодотворной беседе о литературе и литературоведении.

ДОНЕЦКАЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКАЯ ШКОЛА КАК ЯВЛЕНИЕ: ИСТОРИЯ, КОНТЕКСТ, ТЕЗАУРУС

Раздел 1.ДФШ в историко-литературоведческом контексте второй половины XX в.

§ 1. Краткая история формирования школы в 1960–1990 гг.

Как школа донецкое филологическое сообщество стало складываться с середины 60-х гг., а точнее – с 1966 г., когда в Донецкий государственный университет на кафедру теории литературы и эстетики, образованную в этом же году, приехал из Казани, проездом через Москву, 29-летний кандидат филологических наук Михаил Моисеевич Гиршман.

Возникла ситуация, когда время и пространство как бы разделились и противопоставились: с одной стороны – радужные 60-е, полные надежд и ожиданий, и было от чего: молодой университет, начинающие энергичные преподаватели, талантливые студенты; с другой же стороны – глухое, инертное, подконтрольное пространство провинциальной жизни, откуда Москва и Ленинград, не говоря уже о Прибалтике, виделись благословенными местами немислимого вольнодумства. Цели были ясны, и вскоре таким же островком свободы в донецкой провинции стала кафедра теории литературы.

Начал действовать (с декабря 1966 г.) теоретический семинар «Целостность литературного произведения и проблемы его анализа и интерпретации», и первые работы, избранные для обсуждения, уже показывали направленность, которая надолго станет определяющей для донецких филологов: «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» М. М. Бахтина (тогда еще в машинописи), «Проблемы стихотворного языка» Ю. Н. Тынянова, материалы дискуссии о стиле и т. д. Впоследствии донецкий семинар стал местом апробации научных работ; среди обсуждавшихся – С. Н. Бройтман, Н. Д. Тмарченко, И. В. Фоменко, В. И. Тюпа, Н. Т. Рымарь, Ю. Б. Орлицкий, Р. Н. Поддубная и др.

Появились первые диссертации, а с 1972 г. – первые защиты. Официальные оппоненты – З. С. Паперный, Е. Г. Эткинд, В. Е. Холшевников, Ю. В. Манн, С. Г. Бочаров, В. В. Кожинов (трижды), Н. К. Гей (трижды), Ю. М. Лотман, Н. Н. Скатов, С. Т. Вайман и др. – как правило, задерживались, чтобы прочитать одну–две лекции или целый курс.

Спецкурсы в Донецке читают Н. К. Гей, В. В. Кожинов, Б. О. Корман, Д. М. Урнов, Д. В. Затонский. Множатся научные связи: Москва, Кемерово, Самара, Алма-Ата, Псков, Минск, Ленинград, Даугавпилс, Тарту, Ижевск, Харьков...

В 1971–1975 гг. проводятся Тютчевские чтения, определившие вектор поэтических пристрастий. Если воспользоваться толстовской пометой, то был определен предмет научно-творческих медитаций: «Тютчев. Глубина. Красота».

В начале 70-х школа переживает первые потери: уходят из жизни одаренные выпускники Валерий Кормачев, Олег Стаховский, Евгений Орлов, уезжает в Ленинград Константин Исупов, многие, по разным причинам, вынуждены оставить науку.

Но творческая энергия брала свое – школа росла, ширилась, крепла. Праздником самоутверждения стала конференция 1977 г., которая собрала более 170 участников, в числе которых Б. О. Корман, В. А. Сапогов, Л. М. Цилевич, Л. С. Левитан, Р. Т. Громяк, В. Е. Хализев, Н. Л. Лейдерман, М. Л. Гаспаров, Ю. В. Шатин, В. И. Тюпа, Н. С. Лейтес, Н. Д. Тмарченко, И. Л. Альми, Л. Г. Фризман, С. А. Матяш, М. Я. Поляков, З. С. Паперный, М. Г. Соколянский, Г. В. Краснов, Ю. Н. Чумаков, И. А. Гурвич и др. [1].

Доказательством силы и значимости нового научного центра стало возрастание интереса к нему со стороны контролирующих органов. Кафедре теории литературы позволили отметить 15-летие, но затем последовало закрытие совета, запрещение издавать литературоведческие сборники – кафедра оказалась на осадном положении, которое едва не закончилось ее разгоном.

Образованная в 1966 г. в Донецком университете кафедра теории литературы первоначально воспринималась как филиал москов-

ского Института мировой литературы, чему способствовали достаточно частые научно-деловые и личные контакты, прежде всего М. М. Гиршмана и В. В. Федорова – с В. В. Кожинным, Н. К. Геом, С. Г. Бочаровым и др. Более сложными, напряженно-полемическими были отношения с тартусцами, что не мешало, однако, приезжать в Донецк Ю. М. Лотману, а в Тарту, соответственно, донецким преподавателям и студентам. Приезжал в Донецк и Б. О. Корман, чья субъектно-объектная системология некоторое время активно применялась в практике целостного анализа. Но, пожалуй, наиболее близко дончане сошлись во взглядах с сибирскими филологами, несмотря на значительное разделяющее их расстояние, – особенно с В. И. Тюпой и Н. Д. Тмарченко.

В том, как складываются, развиваются и испытываются научные связи, обнаруживаются отчетливые закономерности, проясняющие структуру рассматриваемой научной парадигмы. В отношении Донецка это особенно показательно, если учесть глухое противостояние имлийцев и тартусцев в 70-е гг. Отмечаемая коллегами внеположность позиции М. М. Гиршмана [20, с. 9–10] – и в составе авторов трехтомной «Теории литературы», и по отношению к тартускому структурализму – отчасти может быть объяснена близостью этой позиции к теоретическим постулатам русской формальной школы, в первую очередь – Ю. Н. Тынянова, а также Б. М. Эйхенбаума, консультировавшего молодого ученого. Вспоминая те годы, М. М. Гиршман говорил, что проблемы «Бахтин или Тынянов» для него не существовало: оба имени для него были равно необходимы, и свою внутреннюю задачу он видел в том, чтобы доказать их общность – через идею динамической целостности, через согласие разных подходов прийти к расширению теоретических оснований.

Таким образом, три основные аспекта изучения художественных явлений – системность, динамика и целостность – знаменательно разделились между тремя литературоведческими направлениями 60-80-х гг., по-видимому, тоже основными: *системно-структуралистским, историко-поэтическим и онтологическим*, наиболее

последовательно и сосредоточенно разрабатываемыми соответственно в Тарту, Москве и Донецке.

Примечательно, что в 1975 г. на конференции в Московском университете именно эти три направления были представлены тремя основными докладами (Н. К. Гея, Б. О. Кормана и М. М. Гиршмана), и оппонентом одновременно всех трех выступил тогда Г. Н. Поспелов, зафиксировав свою позицию как принципиально иную.

В начале 80-х выходят монографии М. М. Гиршмана [4, 7] и В. В. Федорова [29]. С одной стороны, они весомо укрепили позиции школы, но, с другой стороны, зафиксировали ее внутреннюю раздвоенность. К началу 90-х эта раздвоенность оформилась и административно, когда В. В. Федоров возглавил кафедру русской литературы (1990), а М. М. Гиршман – кафедру теории литературы (1991).

В 1988 г. заявляет о себе новое поколение «донецкой школы» (А. В. Домашенко, А. А. Кораблев, М. М. Красиков, А. О. Панич и др.), организовавшее семинар с участием коллег из Кемерово (В. И. Тюпа, И. А. Есаулов, Д. П. Бак, Е. И. Ляхова) и других городов. Но идея «исторической эстетики», вдохновлявшая сибиряков, на донецкой почве не прижилась.

На конференции 1992 г. [31] обнаружилось еще одно расхождение дончан с коллегами, на этот раз главным образом с москвичами. Возникла дискуссия, показавшая, что некоторые донецкие филологи заметно уклонились от принципов научности, хотя, как отметил Н. Д. Тмарченко, подобные явления наблюдаются и в некоторых других местах.

В 1994 г., с целью выяснить действительное соотношение позиций мэтров – М. М. Гиршмана и В. В. Федорова, ученики организовали семинар, прозванный ими «Битва титанов». Семинар показал, что, несмотря на имеющиеся различия, донецкая филология представляет некое целостное сообщество [16, с. 37–104].

Бахтинская [23; 6, с. 105–148; 18, с. 187–190; 19, с. 127–184] и Пушкинская [1; 20, с. 22–125; 33, с. 325–327] конференции (1996 и 1998 гг.) подтвердили общность донецкой филологической школы,

а также ее теоретические приоритеты: «целостность», «диалог», «онтология».

В 90-е гг. появляются работы, которые можно определить как попытки интегративного подхода, в котором бы учитывалась, но и преодолевалась разноположенность системности, динамики и целостности. Наиболее характерен в этом отношении В. И. Тюпа, в чьих построениях сочетаются идея целостности, историческая типологичность и формально-логическая структурность.

Обозначенные тенденции в литературоведении второй половины XX в. можно считать магистральными, поскольку они закономерным образом продолжают основные тенденции первой половины столетия. Это дало основание Й. Ужаревичу, представляя современное русское литературоведение именами В. Е. Хализева, С. Н. Бройтмана, М. М. Гиршмана, Н. Д. Тамарченко, В. В. Федорова, В. И. Тюпы и др., объединить этих теоретиков в понятии нео-традиционализм [33, с. 5], хотя очевидно, что наследуются названными учеными принципиально разные традиции. Объединяет их именно магистральность, которой, однако, все настоятельнее и наступательнее противостоит набирающая силу и размах маргинальность – жанры интеллектуального сопутствия, противопоставляющие глубине – поверхностность, смыслу – смыслопорождение и т. д.

Если следовать теории целостности, то в каждом самостоятельном явлении, великом или малом, независимо от его значимости, обнаруживается глубинное единство со всеми иными явлениями, закономерно обособленными и закономерно обращенными друг к другу. С 1996 г. начинаются ежегодные Дионисьевские чтения, вдохновляемые А. В. Домашенко, с характерной культурологической проблематикой.

С выходом в 1997 и 1999 гг. выпусков «Донецкая филологическая школа» [16, 20] начинается стадия теоретических саморефлексий: школа пробует целенаправленно осмысливать себя и свое место в контексте современного литературоведения.

§ 2. Внутренний контекст ДФШ во второй половине XX в.

Фирменным знаком донецкой филологической школы стало понятие «целостность». Им определялись и работа теоретического семинара, и научные конференции, и выходившие в Донецке литературоведческие сборники, и проблематика диссертаций. Нельзя сказать, что это понятие было открытием или монополией дончан – и в Кемерово, например, выходили сборники, аналогичные донецким, целостность была не последней категорией в концепциях холистов и герменевтов, «новых критиков» и даже структуралистов, не говоря уже о русских софиологах, немецких романтиках или древнегреческих платониках, неоплатониках и гностиках. Но нигде и, пожалуй, никогда слово «целостность» не повторялось с таким постоянством, с таким заклинательным шаманством, как это происходило в Донецке. Кто знает, может, только это и требуется, чтобы возникла школа: сосредоточение на одной идее, непрерывное исследовательское погружение вглубь избранного предмета и неустанная теоретическая медитация, вызванная стремлением понять многое в одном конкретном явлении.

Несколько положений о природе целостности, многократно, во многих работах варьируемые, со временем стали как бы аксиомами, определяющими своеобразие теории целостности М. М. Гиршмана и его коллег. Первое: *онтологичность*; целостность – это «полнота бытия», которая представляет «первоначальное единство всех бытийных содержаний» [14, с. 7]. Второе: *динамичность*; «полнота бытия» осуществляется как «саморазвивающееся обособление» бытийных содержаний и проявляется в каждой частице и в каждом моменте этого саморазвития. Третье: *асистемность*; принципиальное различие «целостности» и «целого» [14, с. 8]. Четвертое: художественная целостность, воспроизводимая в литературном произведении, рассматривается как творческий аналог мировой целостности [14, с. 8].

Так понимаемая целостность, как показывают опыты ее филологического осмысления, обладает значительными системообразующими

ми возможностями. В логике теоретических интересов М. М. Гиршмана системообразование проявилось, во-первых, в нахождении центрального теоретического объекта, адекватного представлениям о художественной «полноте бытия»: таким центром предстало литературное произведение, осмысленное как динамическая целостность [5]. Во-вторых, динамическая целостность произведения рассматривалась в определенной и явно закономерной последовательности: вначале – проблемы ритма, затем – проблемы стиля, потом – проблемы диалога (эту проблематику отражают, например, «Избранные статьи» М. М. Гиршмана [14], где представлены разделы «Художественная целостность», «Ритм», «Стиль», «Диалогическое мышление»), т. е. в аспектах теоретической, исторической и диалогической поэтик. Наконец, в-третьих, дальнейшая детализация и систематизация литературоведческих категорий и понятий, прояснение их соотносительности (например, жанра и стиля [6, 11], мира, произведения и текста [8, 12, 13], ритма и композиции [10], автора и стиля [9] и др.) основывалась, опять же, на принципах их целостного сосуществования.

Принцип целостности оказался объединяющим и по отношению к самим филологам-целостникам: ритм донецкой научной жизни оказался достаточно мощным, чтобы противостоять аритмии политических, бюрократических и прочих внешних воздействий; стиль донецкого научного мышления оказался вполне своеобразным, чтобы отличаться на полистилистическом фоне сопредельного литературоведения; наконец, диалог как принцип концептуально-бытийных взаимоотношений оказался как нельзя кстати, когда в среде донецких филологов стали выделяться самостоятельные позиции.

Цельность (но не целостность) донецкой школы нарушил В. В. Федоров, который предложил свою формулу конкретизации онтологической проблематики [28 – 30]. Центральным понятием в его филологической системе является не «литературное произведение», как у М. М. Гиршмана, а «поэтический мир», поскольку, как утверждает В. В. Федоров, «жизненный» и «литературный» – это два относительно самостоятельных плана художественного целого», которые

«входят в состав чего-то иерархически высшего сравнительно с ними» [29, с. 5; 28, с. 10].

Несмотря на полемическую противопоставленность филологических представлений М. М. Гиршмана и В. В. Федорова, очевидна их соотносительность, что позволяет рассматривать эти ракурсы как единое онтологическое направление. Федоровский «поэтический мир» и гиршмановская «целостность» – явления по существу однопорядковые, но увиденные в разной перспективе, и в этом их существенные различия. Система В. В. Федорова иерархична: Слово-человечество – язык-народ – автор (поэт) – персонаж и т. д., при этом более высокий уровень иерархии является внутренней формой для более низкого. Система же М. М. Гиршмана принципиально неиерархична: это диалогическое единство взаимодействующих и взаимопроникающих целых – тех же человечества, народа, личности, а также соотносимых с ними собственно художественных понятий.

Влиятельность концепций М. М. Гиршмана и В. В. Федорова, по крайней мере для их учеников, обусловлена, по-видимому, не только их универсальностью и внутренней цельностью, но также и конкретными аналитическими подтверждениями, т. е. характерным для обоих ученых единством теории и практики, или, конкретнее, единством онтологии и поэтики. Формы однопланной филологической реализации – «теории без практики» или «практики без теории» – в Донецке не поощрялись, но тем не менее имели своих приверженцев, среди которых наиболее характерные – В. И. Борисенко и С. В. Медовников. Об опасности разъединения «онтологии» и «поэтики» говорил М. М. Гиршман на Пушкинской конференции в Донецке (1998) [20, с. 121–122].

В теоретических построениях В. И. Борисенко соединяются не только «целостность» и «поэтический мир», но и многие другие понятия, от платоновских и аристотелевских до гегелевских и бахтинских, а также собственные авторские, и все они преобразуются в некую сверхсистему – гуманитарную поэтологию. Отвлекаясь от конкретного исторического содержания этих понятий, В. И. Борисенко

стремится рассмотреть их в логике историософского становления, и то, что другим покажется эклектикой, для него представляется полем соотносимых интенций. Он пишет так: «Аналитически взорвав себя на «части целого» и «разбросав по миру», человек сотворил из себя бинарный теономно-этономный Миф, философему «Востока и Запада», «Души и Духа», «материи и Идеи», «Формы и Содержания». Сравнив по закону «анalogии бытия» эти «два мира», он обнаружил зеркальное подобие этих «диамиров» и поставил вопрос о «третьем измерении» – «большей» от двуемира *целостности как таковой*» [3, с. 217; см. также: 2].

Отказ С. В. Медовникова от теоретизирования почти принципиален. Его стихия – устная речь, мгновенная реакция, афористичное, часто парадоксальное высказывание. Он не строит ни концепций, ни мостов между концепциями, но, тем не менее, бывает остро концептуален, импровизируя на темы, задаваемые коллегами [22; 16, с. 72–73, 129–130; 20, с. 64–65, 103–105].

Нередко приходится слышать, что «донецкая школа» – это прежде всего «школа Гиршмана» (С. Н. Бройтман [20, с. 9–10], В. И. Тюпа 20, с. 10], Л. Г. Фризман и др.). Действительно, комплекс идей и фундаментальных теоретических положений, разработанных М. М. Гиршманом, сохраняет актуальность уже для нескольких поколений литературоведов: теория целостности была принята основателем кафедры И. И. Стебуном, она определила преподавательскую и исследовательскую деятельность Л. С. Дмитриевой, Л. А. Бахатовой, Д. И. Гелюх, О. А. Орловой, Л. Т. Сенчиной, И. А. Поповой-Бондаренко, Л. П. Квашиной, Н. Р. Лысенко, Э. М. Свенцицкой, В. В. Медведевой-Гнатко, Ю. Ю. Гавриловой, Е. В. Тараненко, А. С. Островской, О. А. Кравченко, Н. В. Кноблех и др.

Концепция В. В. Федорова, как более конкретная и своеобразная, имеет меньше прямых последователей (среди которых – В. Э. Просцевичус, А. В. Самойлов), но отдельные ее положения принимаются или как-то учитываются практически всеми коллегами.

Существование в донецком теоретическом контексте сказывается и в работах историков литературы (И. А. Влодавской, Л. А. Ми-

роненко, О. В. Матвиенко, А. В. Поповой, Р. С. Постовой, русистов Л. М. Ракитиной, Н. А. Анисимова, О. А. Чернышевой и др.) – тематически, проблематически или стилистически.

Стремление радикально обновить проблематику и стилистику донецкой филологии наблюдалось в работах А. В. Домашенко [15], А. О. Панича [24, 25], В. Э. Просцевичуса [27], а именно: стремление привить школе традиции соответственно герменевтического, культурно-исторического и деконструктивного мышления.

Список цитированной литературы

1. А. С. Пушкин: филологические и культурологические проблемы изучения / под ред. М. М. Гиршмана. – Донецк: ДонГУ, 1998. – 204 с.
2. Борисенко В. И. Философско-теоретическая парадигма художественной поэтологии / В. И. Борисенко // Целостность литературного произведения и проблемы его анализа. – Донецк, 1991. – С. 45–55.
3. Борисенко В. И. Гуманология «поэтического бытия» в измерении «поэтического мира» / В. И. Борисенко // Литературное произведение: слово и бытие. – Донецк, 1997. – С. 217–218.
4. Гиршман М. М. Анализ поэтических произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева / М. М. Гиршман. – М.: Высшая школа, 1981. – 111 с.
5. Гиршман М. М. Литературное произведение / М. М. Гиршман // Краткая литературная энциклопедия. – М., 1978. – Т. 9. – С. 438–441.
6. Гиршман М. М. Диалектика жанра и стиля в художественной целостности / М. М. Гиршман // Жанр и проблемы диалога. – Махачкала, 1982.
7. Гиршман М. М. Ритм художественной прозы: монография / М. М. Гиршман. – М.: Советский писатель, 1982. – 367 с.
8. Гиршман М. М. Художественный мир – литературное произведение – художественный текст / М. М. Гиршман // Целостность литературного произведения и проблемы его анализа. – Донецк, 1985.
9. Гиршман М. М. О соотносительности категорий: автор и стиль литературного произведения / М. М. Гиршман // Проблема автора в художественной литературе. – Устинов (Ижевск), 1986. – С. 44–49.
10. Гиршман М. М. От ритмики стихотворного языка к ритмической композиции поэтического произведения (О двух аспектах исторической поэтики) / М. М. Гиршман // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. – М., 1986. – С. 304–334.
11. Гиршман М. М. Диалектика взаимосвязи жанра и стиля в художественной целостности / М. М. Гиршман, Н. Р. Лысенко // Взаимодействие метода, стиля и жанра в советской литературе. – Свердловск, 1988. – С. 40–48.
12. Гиршман М. М. «От текста – к произведению, от данного общества – к целостному миру» / М. М. Гиршман // Вопросы литературы. – 1990. – № 5. – С. 108–112.
13. Гиршман М. М. Произведение и текст в современном литературоведении / М. М. Гиршман // Сюжет и время. – Коломна, 1991. – С. 14–17.

14. Гиршман М. М. Избранные статьи / М. М. Гиршман. – Донецк, 1996. – 160 с.
15. Домашенко А. В. Об интерпретации и толковании: Монография / А. В. Домашенко. – Донецк, 2007. – 276 с.
16. Кораблев А. А. Донецкая филологическая школа: Опыт полифонического осмысления / сост. А. А. Кораблев. – Донецк: Лебедь, 1997. – 176 с.
17. Кораблев А. А. Мастер. Астральный роман / А. А. Кораблев. – Ч. 1–3. – Донецк, 1996–1997.
18. Кораблев А. А. Международная конференция «Наследие М. М. Бахтина и проблемы развития диалогического мышления в современной культуре» (Донецк, ноябрь 1996) / А. А. Кораблев // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – Витебск, 1997. – № 1. – С. 187–190.
19. Кораблев А. А. Мэтр и маргиналии / А. А. Кораблев // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – Витебск, 1997. – № 2. – С. 127–184.
20. Кораблев А. А. Донецкая филологическая школа / сост. А. А. Кораблев. – Донецк, 1999. – Вып. 2. – 139 с.
21. Кораблев А. А. Темные воды «Тихого Дона» / А. А. Кораблев. – Донецк, 1998. – 182 с.
22. Медовников С. В. Полкъ: литературно-художественное издание / С. В. Медовников. – Донецк, 1998. – 108 с.
23. Наследие М. М. Бахтина и проблемы развития диалогического мышления в современной культуре: Тезисы международной научной конференции / под ред. М. М. Гиршмана. – Донецк, 1996. – 134 с.
24. Панич А. О. «Медный всадник» А. С. Пушкина: от мифа к вымыслу. – Донецк, 1998.
25. Панич А. О. История диалектики: Диалектика в западноевропейской культуре / А. О. Панич. – Донецк, 1998.
26. Попова–Бондаренко И. А. Конференция «А. С. Пушкин: филологические и культурологические проблемы изучения», Донецк, 28-31 октября 1998 г.: обзор / И. А. Попова–Бондаренко // *Slavia Orientalis*. – Т. XLVIII. – nr. 1. – 1999. – Krakow, 1999.
27. Просцевичус В. Э. Прямое значение: монография / В. Э. Просцевичус. – Макеевка, 1996. – 96 с.
28. Федоров В. В. О природе поэтической реальности: монография / В. В. Федоров. – М: Советский писатель, 1984. – 184 с.
29. Федоров В. В. Поэтический мир и творческое бытие / В. В. Федоров. – Донецк, 1998. – 80 с.
30. Федоров В. В. Статьи разных лет / В. В. Федоров; предисловие А. А. Кораблев. – Донецк, 2000. – 242 с.
31. Целостность литературного произведения и проблемы его анализа и интерпретации / под ред. М. М. Гиршмана. – Донецк, 1992.
32. Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы / под ред. И. И. Стебуна. – Донецк, 1977.
33. Užarević J. Potragazaizgubljenomtradicijom (Aspektisuvremeneruskeknjiževneteoriije) / J. Užarević // *Književnasmotra*. – XXX, br.107 (1). – Zagreb, 1998. – s. 5.

Раздел 2. Терминосфера Донецкой филологической школы

§ 1. Общая характеристика тезаурусаДФШ

«Донецкая филологическая школа: феномен или фантом?» – на эту тему в 2002 г. в Киеве состоялась дискуссия, в ходе которой профессор П. В. Михед предложил простой критерий: составить словарь терминов. Если такой словарь возможен – значит, школа существует [13, с. 8]. Можно бы поспорить: всегда ли научные достижения приводят к новой терминологии? Также как и наоборот: всегда ли новые термины выражают действительную научную новизну? Но бесспорно, что в терминах концентрируется теоретический и методологический опыт, составляющий базовый лексикон научного языка, а значит, достаточно определенное и объективное основание, чтобы судить о содержательности и мере своеобразия направления, школы или творческой индивидуальности.

Терминология Донецкой филологической школы внешне мало чем отличается от общепринятой, и уже в этом выражается вектор ее предпочтений: не умножать сущности, не искать необычные ракурсы, аспекты, соотношения, а уточнять и, если нужно, переосмысливать традиционные понятия: «литературное произведение», «род», «жанр», «стиль», «классика», «гармония» и т. д. Это переосмысление имеет общую онтологическую направленность – переход от терминологизации сущностей к терминологизации бытийных отношений.

Вторая особенность донецкой филологической терминологии производна от первой – это ее дефинитивная относительность, которая с позиции ортодоксальной науки может восприниматься как терминологическая нестрогость и бессистемность, но, по-видимому, является прямым следствием онтологического подхода, когда филолог (например, М. М. Бахтин) мыслит не столько в языке, сколько в речи.

Наконец, третье, объясняющее и онтологичность, и относительность донецкой терминологии, – она авторская. Творческое бытие предполагает личностное участие в актах познания, а значит, индивидуальность терминологических значений, образующих взаимосвязанное понятийно-смысловое единство – «авторский словарь».

Сравнивая и соотнося авторские словари, объединенные одной филологической школой, можно было бы, как это обычно делается, унифицировать авторские значения, отвлекаясь от всех обертонов, созвучий, аранжировок, свести и сковать их в единый общезначимый литературоведческий лексикон. Но можно попытаться поступить иначе: играя контекстами авторских интерпретаций, соединять не понятия, а понимания, и не в словарь, а в тезаурус, вместилище не значений, а смыслов, чтобы, если сложится, услышать не отдельные звуки, а целостную смысловую симфонию.

В отличие от тоталитарных научных школ, подчиненных единой методологии, Донецкая филологическая школа являет эгалитарный тип методологического единства, основанный на диалогическом (полифоническом), даже, местами и временами, конфликтном (контрапунктном) взаимодействии исследовательских автономий. Всего один, но показательный пример: понятие «литературное произведение», одно из важнейших в терминологической системе М. М. Гиршмана (достаточно сказать, что именно в его интерпретации оно представлено в «Краткой литературной энциклопедии» и других справочных изданиях, а также содержится в заглавиях его книг), тогда как для В. В. Федорова понятие «литературное произведение» – это «научная фикция».

В тоталитарных школах конфликтность разрушительна, в эгалитарных – наоборот, усиливает и акцентирует единство, противопоставляя разрозненные индивидуальные подходы.

Внутренняя конфликтность – это способ самопродуцирования, энергия развития, форма существования. Если конфликт творческий, он терминологичен, поскольку выявляет естественные границы филологических территорий.

Основная граница конфликтности, разделившая донецкую филологию, проходит между «научностью» и «инонаучностью». Необходимость такого разделения заключена уже в самом понятии «целостность», и основателю школы приходилось сначала доказывать научную состоятельность этого термина то московским [4, с. 48–49,

51–52, 55–56, 57–58], то киевским [2] идеологам, а затем показывать пример толерантности, когда внутри школы стали возникать антинаучные «бунты»:

- «Открытое письмо М. М. Гиршману» (1978), в котором мэтру задавался вопрос: «Почему же мы не боимся, что наука может отнять у нас искусство?» [5, с. 8];

- монография (1984) [21], диссертация (1989) [22] и другие работы В. В. Федорова, где понятие «целостность» хотя и не отвергалось, но мыслилось не как данность, а скорее как заданность [11, с. 48–50], а в качестве всеобъемлющего и всеорганизующего предлагалось понятие «поэтический мир», которое трактовалось не как часть художественного целого, а как такое целое, частями которого являются разнообразные формы художественности;

- творческая эволюция А. В. Домашенко от «интерпретации» к «толкованию» – это, по сути, движение от «Гиршмана» к «Федорову», но затем и далее, когда он выступает с критикой федоровской онтологии, такой же, по его мнению, половинчатой, «представляющей», как и онтология М. М. Гиршмана;

- неоднократные полемические выступления против концепции целостности В. Э. Просцевичуса;

- импрессионистические декларации и опыты С. В. Медовникова и М. М. Красикова.

В защиту научности и целостности наиболее резко и принципиально выступает А. О. Панич, заявляя, что «донецкая филологическая школа в лице ее наиболее сильных представителей больна» и что «и имя этой болезни – мифологическое литературоведение» [11, с. 139].

Казалось бы, главными адептами «инонаучного» познания должны быть те, кто занимается проблемами символа (как известно, С. С. Аверинцев это определение употребил применительно к симвонологии), но именно донецкие симвонологи (Р. В. Мних, Э. М. Свенцицкая) являются, пожалуй, наиболее педантичными в своей академичности, особенно когда предмет рассмотрения сопротивляется терминологическим ограничениям.

Примечательна позиция М. М. Гиршмана в столь драматической ситуации: он защищает право своих коллег-оппонентов на свободу мысли, допуская возможность «инонаучной» филологии, но сам занимает противоположную сторону – «чтобы лодка не перевернулась».

§ 2. Научный словарь донецких литературоведов

Словарь Гиршмана

Центральное понятие в филологическом словаре М. М. Гиршмана, ставшее своего рода эмблемой основанной им школы, это, безусловно, понятие *целостность*. Известное и широко используемое не только в филологии, но также в философии и естественных науках, оно было достаточно общим, чтобы стать базовым, но недостаточно конкретным, чреватым безграничностью, чтобы объединять. Нужно было его терминологизировать, отграничить от других, близких ему, значений и обозначить его внутренние границы. Собственно, терминологизация понятия целостность и стала началом формирования донецкого филологического сообщества как школы.

Теория целостности М. М. Гиршмана строится на нескольких основных утверждениях:

- разграничение понятий «целостность» и «целое» как принципиально различных аспектов бытия;
- специфика «художественной целостности» как воспроизведения целостности в создаваемом целом;
- динамика «художественной целостности» в процессе ее воспроизведения: первоначальное единство всех бытийных содержаний – их саморазвивающееся обособление – их глубинная неделимость;
- соотношение категории «целостность» с основными литературоведческими понятиями – *ритм, стиль, жанр* и др. [4].

С 90-х гг. в центре теоретических интересов М. М. Гиршмана оказывается понятие *диалог*, которое тоже осмысливается им в отношении к художественной целостности [5].

Терминологичность научного мышления М. М. Гиршмана выразилась также в ряде словарных статей: «Стихотворная речь», «Ритм», «Ритмика», «Словораздел», «Стихотворение», «Стык», «Интонация», «Просодия», «Синтагма», «Литературное произведение», «Стиль», «Художественная проза», «Художественное целое», «Содержание и форма» и др.

Однако опорными понятиями своей теории М. Гиршман считает такие:

- *целостность человеческого бытия-общения, эстетический идеал, художественный образ;*
- *литературное произведение – художественная целостность, целостная индивидуальность;*
- *художественный мир (содержание) – художественный текст (форма);*
 - *автор – герой – читатель;*
 - *фабула – сюжет: «событие, о котором рассказывается» – «событие рассказа» (М. М. Бахтин);*
 - *архитектоника мира – композиция текста (М. М. Бахтин);*
 - *ритм, ритмическая композиция;*
 - *стиль – жанр – род, полистилистика, полижанровость, родо-жанровая доминанта;*
 - *художественное слово, стих – проза, монологизм – диалогизм, бытие-общение в слове.*

Словарь Федорова

Состав и особенности терминологии В. В. Федорова определяются почти исключительно двумя факторами: филологической концепцией Бахтина и его собственной. Сам ученый основными терминами, репрезентирующими его филологию, называет такие: *автор, поэт, повествователь, архитектоника, тектоника, фабульный персонаж, герой, вторичная фабульная действительность, поэтический (художественный) конфликт, собственно человек, Слово, Бог, Дьявол, поэтический мир, литературное произведение.* К пе-

речисленным терминам следует добавить еще несколько, которым посвящены специальные работы: *творческое воображение, творческое бытие, высказывание, обратное превращение, эстетическое опровержение* и др.

Содержание федоровской терминологии достаточно специфично уже потому, что она описывает не только природу поэтического мира [24] и проблемы поэтического бытия [26], но и происхождение языка [23], и происхождение физического космоса (с филологической точки зрения), и бытие человека, представляя не что иное, как оправдание филологии [25].

По Федорову (и, конечно, не только по Федорову), в начале было Слово. Но дальше следуют чисто федоровские умозаключения:

- Слово было «человечеством как единым субъектом бытия»;
- затем «Слово-человечество преобразовалось (превратилось) в язык-народ»;
- язык-народ, в свою очередь, образует две иноформы – собственно человека и природу – «две особые, внеположные друг другу действительности», формируемые языковыми и природными закономерностями.

Поэтому суть поэтического творчества – обратное превращение, которое осуществляет субъект превращено-словесного бытия – поэт. Именно превращенность бытия поэта является причиной его внутреннего конфликта, который не разрешается, а антиномически уравнивается – предстает как достигнутая гармония.

Словарь Домащенко

Эволюцию своих теоретических взглядов А. В. Домащенко определил двумя ключевыми понятиями – *интерпретация* и *толкование* [6], выражающими, как он полагает, две принципиально различные стратегии филологического познания – *литературоведческую грамматику* и *филологическую теорию*. Граница между ними не только методологическая, но и терминологическая: так, по утверждению А. В. Домащенко, понятие *автор-творец*, уместное и ак-

тивно используемое в границах «литературоведческой грамматики», не имеет смысла в «филологической теории».

По словам А. В. Домашенко, наиболее значимы для понимания его концепции такие понятия: *теоретико-литературный дискурс*, *«филологическая теория»*, *эстетическое завершение*, *двоецентрие* и *единоцентрие*, *интерпретация*, *толкование*, *орудийность языка* (символическая, казовая), *онтология языка*, *герменейя*, *маническая* и *миметическая поэзия*, *трагедия* (трагическое), *синнония*.

Словарь Кораблева

В монографии А. А. Кораблева «Поэтика словесного творчества: системология целостности» [12] представлен вариант понятийного примирения противоположных филологических направлений – структурно-семиотического и онтологического. В качестве связующего звена используется понятие *тайна*, но не как центральное, а как центрирующее, находящееся вне системных отношений, обладающее достаточной определенностью, чтобы быть термином, но обладающее и достаточной интенциональностью, чтобы эту определенность преодолевать. В литературном творчестве тайна проявляется как *загадка*, побуждающая к интуитивному постижению, и как *секреты*, стимулирующие рациональное познание.

Секреты мастерства составляют поэтику произведения, литературы и слова – *теоретическую*, *историческую* и *диалогическую*, описывающие в литературных явлениях общее, особенное и единичное.

В теоретической поэтике литературоведческие понятия рассматриваются как комбинации первоосновных элементов (*идеи*, *образа* и *знака*), что и становится основанием единой терминологической системы, вроде периодической таблицы химических элементов:

- множество идей, воспринимаемых как одна идея, образуют *концепцию*;
- множество образов, воспринимаемых как один образ, – *художественный мир*;
- множество знаков, воспринимаемых как один знак, – *текст*.

Динамика произведения предопределяется межуровневыми соотношениями:

- идейно-образное соотношение предопределяет *художественное действие* – в аспектах *сюжета* и *фабулы*;
- образно-знаковое соотношение предопределяет *художественное повествование* – в аспектах *архитектоники* и *композиции*.

Теория литературного произведения оказывается, по сути, теорией литературы, если в литературе видеть не хаотичную совокупность, а закономерное единство, т. е. единое, хотя и множественное, произведение.

Целостность и системность литературы определяется типологией составляющих ее произведений, выражаясь в понятиях *род*, *жанр* и *стиль*, которые производны от сочетания элементарных доминант. Например, драма – это доминанта «действия», эпика – доминанта «повествования», что подтверждается и этимологией этих понятий. Но эти же понятия, «действие» и «повествование», характеризующие динамику отдельного произведения, характеризуют и динамику всей литературы, проявляясь как *литературная эволюция* и *литературный генезис*, если воспользоваться понятиями Ю. Тынянова.

В диалогическом аспекте сущностные соотношения предстают как бытийные: триада «идея – образ – знак» – как триипостасность «автор – герой – читатель», а динамика диалога – как единство *аналитики* и *интерпретации*.

Филология мыслится как триединство научного, художественного и религиозного знания [14].

Словарь Просцевичуса

Терминология В. Э. Просцевичуса варьирует и дополняет понятийный словарь своего учителя В. В. Федорова. Для нее характерно соединение осложненной, даже изощренной, абстрактности и экзистенциально-этической, нередко парадоксальной, жизненной конкретики. В активном словаре В. Э. Просцевичуса соседствуют

вполне традиционные термины (*автор, конфликт, архитектоника, метафора*), обогащенные онтологическим содержанием, и понятия, которые не всегда употребляются терминологически (*душа, жертва, любовь*), а также терминологические новоопределения (*саморазвитие, прямое значение*) и новообразования (*метатрон*) [20].

Сам ученый ключевыми понятиями своей терминосистемы называет *эстетическое удивление, метатрон, обращение метафоры, естественная тавтология, инотелесное, метаэтика*.

Словарь Панича

Автор учебного пособия по формальной логике [17], а также монографического исследования по диалектической логике [18], А. О. Панич в 1990–2000-х гг. служил законным стражем терминологической строгости в Донецкой филологической школе, отстаивая в научных дискуссиях дисциплину мысли и верность здравому академизму. Впрочем, с такой же педантичностью А. О. Панич исследует терминологию М. М. Бахтина, Дж. Локка, Д. Юма, Дж. Беркли и др., воздерживаясь от изобретения авторских терминов [19].

Филологические понятия, активно используемые А. О. Паничем, традиционны: *автор, герой, художественный мир, мотив, персонаж, конфликт*. Более пристально и детально им исследованы философские понятия:

- *doxa, dogma, dokeo, adoxastos, fisis* (старогреч.),
- *res, realitas, fides, credo* (лат.),
- *belief, sense, commonsense, experience, empiricism, Nature, reality, mind, reason* (англ.),
- *Glaube, Glauben, Dasein* (нем.).

§ 3. ТезаурусДФШ за пределами Донецка

Особую группу в «донецкой школе» составляют филологи, живущие не в Донецке: К. Г. Исупов (Санкт-Петербург), Ю. Б. Орлицкий (Москва), А. А. Галич (Луганск), Б. П. Иванюк (Черновцы), В. П. Кичигин (Белгород), Н. А. Петрова (Пермь), Е. Г. Бегалиева

(Тараз), Е. Я. Константиновская (Иерусалим), Н. В. Белинская (Рамат-Ган), М. М. Красиков (Харьков), Р. В. Мных и Л. Н. Мных (Дрогобыч), Т. В. Телицына (Владивосток), В. Ф. Нестеренко (Сан-Франциско) и др. Экстерриториальность их существования – одна из объективных причин экстраполяции идей школы.

Донецкий контекст – это близкое сосуществование схожих, но и различных концепций, частое апробирование их на совместных конференциях, семинарах, защитах, в частных беседах. Это естественный и постоянно действующий фактор, который нельзя не учитывать при уяснении и уточнении отдельных понятий.

Иначе формируются терминологические значения в экстерриториальной части «донецкой филологии» – под воздействием иных филологических и культурных контекстов. Но и в этих случаях определяющими остаются два фактора: школа, сформировавшая личность исследователя, и личность исследователя, которая вовсе не обязательно следует заветам школы, – достаточно сравнить особенности терминосферы в работах учеников М. М. Гиршмана: К. Г. Исупова (Донецк – Санкт-Петербург), Ю. Б. Орлицкого (Самара – Москва), Б. П. Иванюка (Черновцы – Елец) и Р. В. Мниха (Дрогобыч – Седльце).

Словарь Исупова

Выпускник Донецкого университета, один из наиболее самобытных учеников школы в пору ее зарождения, К. Г. Исупов, оказавшись в петербургском контексте, сохранил специфический донецкий теоретизм, приведший его к философии, но обращенной к историко-литературной конкретике, что мало свойственно донецкой филологии. Видимо, по этой же причине он преимущественно занимается историко-теоретическим изучением филологической и философской терминологии (эстетических категорий Ф. И. Тютчева, Ф. М. Достоевского, М. М. Бахтина, П. А. Флоренского и др.) и значительно менее – разработкой собственной.

Основываясь на трудах русских философов, К. Г. Исупов обобщил и филологизировал их предположения об *эстетике истории* –

эстетических закономерностях развития и осмысления исторических событий [9] и классического наследия [10]. Другие характерные термины из его филологического словаря: *игра, апофатика, апокалиптика, ложная память, имя, ложь, правда* и др.

Словарь Орлицкого

Стихovedческий лексикон Ю. Б. Орлицкого содержит множество узкоспециальных терминов и, на первый взгляд, имеет мало общего с онтологическим языком Донецкой филологической школы. Но это поверхностное впечатление. Как теоретик донецкой выучки, Ю. Б. Орлицкий, по-видимому, испытывает потребность в деформализации известных понятий, нередко сообщая им дополнительное, онтологическое измерение.

Основные понятия, исследуемые или используемые в работах Ю. Б. Орлицкого: *свободный стих (верлибр), прозиметрум (прозиметрия), стиховое начало, заглавие, цитата* и др. [16].

Словарь Иванюка

Доцент Черновицкого, затем профессор Елецкого университетов, Б. П. Иванюк не только сохраняет донецкую характерность, но даже концентрирует ее в терминологических словарях – жанрологическом [15] и тропологическом [8]. Его терминосфера центрируется в основном вокруг двух понятий – *метафора* и *жанр*.

Определяя гносеологическое значение метафоры и стремясь зафиксировать ее в строгих терминологических границах, Б. П. Иванюк, в то же время, рассматривает ее вполне по-донецки: в онтологическом ракурсе и в максимально широкой перспективе. Метафора мыслится как исток креативно-рецептивного потенциала, предопределяющий становление, завершенность и восприятие художественной целостности в различных ее проявлениях (*форма и содержание, метод, жанр, стиль, сюжет*). Соответствующим образом трактуются и соотносимые с ней понятия: *стихотворение-троп, контекст целого, метаморфоза* и др. [7].

Другой приоритет филологии Б. Иванюка – жанр – продуцирует, во-первых, написание словарных статей (уже более 100), а во-вторых, теоретическое уточнение жанрологической терминологии: *жанр, жанровая тема, жанровый стиль, жанровая модальность, жанровая типология, жанровая матрица, жанровый канон, «память жанра», жанровая доминанта, жанровая вставка, жанровый синтез, жанровая система, метажанр.*

Словарь Мниха

Терминологию Р. В. Мниха отличает высокая степень методологичности. Одно из основных понятий, вызывающее его теоретический интерес, это само понятие «термин». Прямым следствием этого интереса стал организованный им в 2008 г. научный семинар «Современная теория литературы и ее дискурсы» в Седльце (Польша).

Р. В. Мних акцентирует креативные свойства термина: с одной стороны, это момент обновления, фиксация нового понимания и, следовательно, нового значения, а с другой – связь с традицией, с прежним знанием, с научным контекстом, т. е., по сути, с тем, что сообщает филологическому исследованию научность. И, наверное, закономерно, что предметом его монографического исследования [29] стал *символ*: если понятие «термин», по Мниху, регулирует соотношения между «старым» и «новым» знанием, то «символ» выражает соотношения временного и вечного, однозначного и многозначного.

Некоторые термины Р. В. Мниха фиксируют именно это промежуточное, проблемное предметно-методологическое состояние: *sacrum, архетип, парадигма, герменевтика* и др. Поэтологическая интерпретация понятий, имеющих сакрально-мистическое значение, облегчает их сочетаемость с понятиями, находящимися в плоскости традиционной поэтики: *символика (сакральная, библейская, христианская, числовая), жанровый фон, персонаж-нарратор* и др.

Словарные статьи Р. В. Мниха в лексиконах «Русская ментальность» [28] и «Идеи в России» [27]: «Гамлет и Дон Кихот», «Мат», «Буддизм в России», «Имяславие», «Неоплатонизм», «Байрон».

§ 4. ДФС на фоне научных традиций в теории литературы

Особенности донецкой терминологии станут яснее, если посмотреть, какими именами маркированы ее истоки. Безусловно, главное имя в этом перечне – Бахтин. Но если для М. М. Гиршмана это, скорее, промежуточная станция на пути его следования от немецкой классической философии (главным образом, Гегеля и Шеллинга) к философии диалога (главным образом, Бубера и Левинаса), то для В. В. Федорова – это, прежде всего, продолжение русской религиозной традиции.

Влияние Бахтина на донецких филологов – мощное, многолетнее, разноаспектное, но – не тотальное. Например, для К. Г. Исупова и А. А. Кораблева более значим оказался не Бахтин, а Флоренский.

Интересно и знаменательно, что в полемике А. В. Домашенко и Р. В. Мниха филологически преломился и продолжился философский спор Хайдеггера и Кассирера.

Среди других традиций стоит отметить философию английского скептицизма, которой посвятил фундаментальное исследование А. О. Панич.

Обобщая, можно констатировать, что во второй половине XX в. Донецкая филологическая школа представляла третье, онтологическое направление в русском литературоведении, наряду со структуралистским и историко-поэтическим, с которыми у него так и не сложились диалогические отношения, несмотря на попытки полемики и опыты скрещивания онтологии с историзмом (К. Г. Исупов, А. В. Домашенко, Р. В. Мних, Э. М. Свенцицкая) и структурализмом (А. А. Кораблев).

То, насколько неслучайно это литературоведческое распустье, видно по тому, насколько оно аналогично трем литературным родам:

- формально-структуралистское – «эпично», стремится к объективности, к отделенности субъекта от объекта исследования;
- историко-поэтическое – «драматично», оно изучает взаимодействие различных концепций, точек зрения, трактовок и т. д.;
- онтологическое – «лирично», лично, устремлено к улавливанию и изъяснению «невыразимого».

Отсюда и различие типов терминологического единства:

- формализация и структурирование объекта исследования предполагает терминологическую системность;
- историзм отражает динамику изменений терминологических значений;
- онтология – антитерминологична, она стремится к терминологическому самопреодолению, к нетерминологической целостности, к иному формату и смыслу граничности.

Донецкая филология – это, конечно, частность, но в своем стремлении постичь и выразить целостность она не одинока, подобные интенции наблюдаются и в других филологических школах, хотя, может быть, не так концентрированно и целенаправленно. Она не имеет системы своих терминов, ее заменяет симфония идей и понятий. Ее терминология – это иррациональные зерна, чье будущее зависит от того, в какую почву они попадут. И кто знает, не окажется ли пророчеством шутка Просцевичуса, прозвучавшая на одной из донецких конференций: «Донецкий филолог – это филолог в его развитии, каким он явится, может быть, через двести лет» [13, с. 219].

Список цитированной литературы

1. Гиршман М. М. Очерки философии и филологии диалога / М. М. Гиршман. – Донецк: ДонНУ, 2007. – 69 с.
2. Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности / М. М. Гиршман. – М.: Языки славянской культуры, 2007. – 560 с.
3. Гиршман М. М. Литературоведческий анализ: (Методологические вопросы) / М. М. Гиршман // Вопросы философии. – М., 1968. – № 10. – С. 103–113.
4. Гиршман М. М. Ритм художественной прозы: монография / М. М. Гиршман. – М.: Советский писатель, 1982. – 367 с.
5. Гіршман М. М. Ще раз про цілісний аналіз літературно-художнього твору / М. М. Гіршман, І. І. Стебун // Радянське літературознавство. – К., 1973. – № 5. – С. 65–72.
6. Домашенко А. В. Об интерпретации и толковании: Монография. – Донецк, 2007. – 276 с.
7. Иванюк Б. П. Метафора и литературное произведение (структурно-типологический, историко-типологический и прагматический аспекты исследования) / Б. П. Иванюк. – Черновцы, 1998. – 252 с.
8. Иванюк Б. П. Поэтическая речь: Словарь терминов / Б. П. Иванюк. – М.: Флинта, 2007. – 312 с.

9. Исупов К. Г. Русская эстетика истории / К. Г. Исупов. – СПб.: Издательство ВКГ, 1992. – 156 с.
10. Исупов К. Г. Судьбы классического наследия и философско-эстетическая культура Серебряного века / К. Г. Исупов. – СПб.: Русская христианская гуманитарная академия, 2010. – 592 с.
11. Кораблев А. А. Донецкая филологическая школа: Опыт полифонического осмысления / А. А. Кораблев. – Донецк: Лебедь, 1997. – 176 с.
12. Кораблев А. А. Поэтика словесного творчества: Системология целостности / А. А. Кораблев. – Донецк, 2001. – 224 с.
13. Кораблев А. А. Донецкая филологическая школа: Контакты и контексты / А. А. Кораблев. – Горловка, 2006. – 252 с.
14. Кораблев А. А. Пределы филологии / А. А. Кораблев. – Новосибирск, 2008. – 261 с.
15. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / під ред. А. Волкова. – Чернівці: Золоті Літаври, 2001. – 634 с.
16. Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе: Очерки истории и теории / Ю. Б. Орлицкий. – Воронеж, 1991. – 200 с.
17. Панич А. О. Введение в формальную логику / А. О. Панич. – Донецк, 2007. – 144 с.
18. Панич А. О. История диалектики: диалектика в западноевропейской культуре / А. О. Панич. – Донецк, 1998. – 256 с.
19. Панич О. О. Розвідки з історії скептицизму в британсько-американській епістемології / О. О. Панич. – Ч. I.: Британська модерна філософія (Гоббс, Локк, Барклі, Х'юм, Рід). – Донецьк, 2007. – 524 с.
20. Просцевичус В. Э. Прямое значение / В. Э. Просцевичус. – Макеевка, 1996. – 96 с.
21. Федоров В. В. О природе поэтической реальности: монография / В. В. Федоров. – М: Советский писатель, 1984. – 184 с.
22. Федоров В. В. Поэтический мир как литературоведческая категория: дисс... докт. фил. наук по спец. 10.01.09-8 – теория литературы. Текстология / В. В. Федоров. – М., 1989.
23. Федоров В. В. О происхождении языка / В. В. Федоров. – Донецк: Кассиопея, 1998. – 44 с.
24. Федоров В. В. Поэтический мир и творческое бытие / В. В. Федоров. – Донецк: Кассиопея, 1998. – 80 с.
25. Федоров В. В. Оправдание филологии: сборник статей / В. В. Федоров. – Донецк: Норд-Пресс, 2005. – 90 с.
26. Федоров В. В. Проблемы поэтического бытия: сборник научных работ / В. В. Федоров. – Донецк: Норд-Пресс, 2008. – 490 с.
27. Idee w Rosji. Ideas in Russia. Leksykon rosyjsko-polsko-angielski / red. A. M. Lazari. – Łódź 1999. – Т. 2, С. 36–39, 70–73, 180–181; Т. 3, С. 268–275; Т. 4, С. 16–19.
28. Mentalność rosyjska: Słownik / Red. A. Lazari. – Katowice 1995.
29. Mnich R. Категория символа и библейская символика в поэзии XX века / Р. Мних. – Lublin, 2002. – 258 с.

ТЕОРЕТИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВЗГЛЯДЫ М. М. ГИРШМАНА: ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ И ДИАЛОГ

Раздел 1. Теория художественной целостности

§ 1. Художественная целостность

Дать определение целостности трудно, если вообще возможно. Но поскольку без него никак не обойтись, то приходится удовлетвориться максимально кратким и предельно общим: целостность – это *полнота бытия*.

М. М. Гиршман уточняет, что он имеет в виду, когда говорит о полноте бытия:

- первоначальное единство всех бытийных содержаний,
- их саморазвивающееся обособление,
- их глубинную неделимость.

«Первоначальное единство» – значит до-временное или, вернее, вне-временное, которое, однако, осуществляется во времени, приобретая качества отдельности и временной определенности («начало, середину и конец»), и предстает как множество целых – «разноликих, разнокачественных, самостоятельных и самоценных» [6, с. 8].

Таким образом, «целостность» и «целое» – соотносимые, но нетождественные понятия, имеющие разное содержание и принадлежащие разным планам бытия. «Целостность» – то, что внутренне связывает разделенные и обособленные «целые», обнаруживая их глубинную нераздельность. «Целое» – то, что являет собой, в себе и через себя породившую его «целостность».

«Целостность» и «целое» – предельно общие обозначения двух аспектов бытия, которые взаимно актуализируются в произведениях искусства. Художественное творчество, в этом смысле, это и есть актуализация целостности в форме целого. Художник, создавая некое – ограниченное во времени и пространстве – «целое», стремится вос-

создать и его вневременную и внепространственную основу – «целостность», которую, если принимать во внимание форму ее осуществления, теоретики литературы называют «художественной».

Итак, целостность – то, что находится в начале и в основе произведения, его, так сказать, альфа и омега. Это, однако, не означает, что всякое художественное произведение, в сущности, рассказывает, только о целостности. Целостность, как понимает ее М. М. Гиршман, вообще не может быть предметом изображения. Но, наверное, можно сказать и иначе: творчески являя полноту бытия через художественно воплощенные и непосредственно воспринимаемые отношения, художественное произведение, действительно, о чем бы ни говорило, свидетельствует о глубинной и сущностной целостности изображаемого мира.

Возникновение художественной целостности – это не только возникновение замысла, но и его первоначальная объективация, которая, в какой бы форме ни выразилась, содержит «организующий принцип целого», становится «определяющей точкой», после чего творчество идет как бы само собой, ибо, как пишет М. М. Гиршман, «появился внутренний источник саморазвития художественного целого» [2, с. 46].

Развитие же художественной целостности направлено не от части к целому, а как бы наоборот: это «непрерывное изменение становящегося в каждой детали целого» [2, с. 47]. Впоследствии М. М. Гиршман вообще будет избегать понятия «часть», поскольку, как известно, «части» – это «у трупа», а если видеть в художественном произведении живой организм, то правомернее говорить о составляющих его «целых». Но в полемике с систематиками и структуралистами, естественно, приходилось пользоваться привычной терминологией:

«Стало быть, категория целостности относится не только к целому эстетическому организму, но и к каждой значимой его частице. Литературное произведение не просто расчленяется на отдельные взаимосвязанные части, слои или уровни, но в нем каждый – и макро-

и микроэлемент – несет в себе отпечаток того неповторимого художественного мира, частицей которого он является. Соответственно и структура литературного произведения не может быть представлена как конструируемая из заранее готовых элементов, так как специфические элементы эстетического организма не готовы, не существуют до него, а создаются в процессе творчества как моменты становления художественного целого. И, являясь частицами, они получают право представлять весь целостный художественный мир в его структурном и содержательном своеобразии, ибо в каждой из них так или иначе воплощается то системосозидающее духовно-творческое единство, которое дает жизнь всему произведению и является его общей художественной идеей» [2, с. 47–48].

Проявления целостности в созидających ее саморазвивающихся, обособленных, но глубинно неделимых целых – многообразны. При этом принцип взаимного соотношения целых остается, по-видимому, неизменным на всех структурных уровнях произведения. Характернейший пример: «автор – герой – читатель» – единая целостность в трех целых [6, с. 9], что, конечно же, заставляет вспомнить христианский догмат о единосущности и триипостасности Троицы. В самом деле, отношения целых, по Гиршману, суть отношения ипостасей, восходящих к единой и объединяющей их сущности-целостности.

Другой пример таких отношений: «художественный мир – художественное произведение – художественный текст». В отличие от теоретиков, избравших в качестве первоосновных более фиксированные, статичные понятия «мир» или «текст» (В. В. Федоров, Р. Барт), М. М. Гиршман сосредоточен на «произведении», поскольку, по его логике, именно оно, являя двуединый процесс «претворения изображаемой действительности в художественный текст и преобразование текста в форму существования, воплощения художественного мира» [6, с. 11], позволяет прояснить и конкретизировать «погранично-объединяющее содержание» в художественном целом, а именно:

– двуединство процессов развертывания художественной целостности в каждом значимом элементе и завершения художественного целого в созданном произведении;

– неготовность составных элементов произведения, которые не являются заранее, а лишь становятся художественно значимыми;

– отсутствие заданной иерархичности отношений элемента и целого [6, с. 11].

Говоря о закономерностях осуществления художественного целого, М. М. Гиршман рассматривает их как всеобщие, универсальные, в равной степени присущие как художественной, так и внехудожественной реальности. Принцип целостности, организующий художественное произведение, приобретает значение общежизненного принципа, организующего или, по крайней мере, могущего организовать жизнь социума:

«В произведении как художественной целостности равно несомненными и равно достойными являются человечество, народ и конкретная человеческая личность. Они принципиально несводимы друг на друга и друг к другу. Целое произведения – это поле напряженного взаимодействия этих обращенных друг к другу содержаний и, благодаря этому поле порождения многообразных культурных смыслов, реализующих разнообразные возможности человеческой жизни каждой индивидуальности на своем месте в пределах своей конкретной историчности и органичной ограниченности» [6, с. 11].

Человеческая история, тоже представляющая воплощаемую целостность и в этом смысле тоже являющаяся как бы единым произведением, осуществляется по тем же законам развертывания, становления и равнодостоинства: это «историческое развертывание границ и связей полноты бытия, бесконечного мира, живущего бесконечное время, и конечных форм человеческой природы и человеческого существования, так что существование это оказывается снова и снова осмысляемым и осмысленным, а смысл осуществляемым и осуществленным» [6, с. 11–12].

Являясь динамической формой осуществления целостности, художественное произведение предполагает участие в этом про-

цессе нескольких субъектов творческого сознания – автора, актеров, зрителей, интерпретаторов. При всей неизбежности такого разделения более существенным, открывающим важные методологические перспективы представляется, по мысли М. М. Гиршмана, их «глубинная бытийная общность», позволяющая видеть в этом разделении не только межличностные, но и внутриличностные отношения.

«Жизнь, содержащаяся внутри литературного произведения, как малая вселенная отражает и проявляет в себе вселенную большую, полноту человеческой жизни, всю целостность бытия. И встреча автора и читателя в художественном мире литературного произведения становится поэтому ничем не заменимой формой приобщения к этому большому миру, восприятия подлинной человечности, формирования целостной личности» [5, с. 54].

Понимаемое таким образом, произведение искусства предстает не только объектом познания, являющим для непосредственного созерцания сущность бытия в ее полноте и целостности, но и особым, так сказать, «органом» этого познания, путем и способом «вхождения» в область бытийной, онтологической целостности или, точнее, в систему отношений, в которых и через которые эта бытийность может открыться:

«Произведение как художественная целостность – это орган постижения творческой природы бытия, орган формирования человеческого созерцания и понимания, человеческой мысли и чувства в их первоначальном единстве, саморазвивающемся обособлении и глубинной неделимости» [6, с. 15].

§ 2. Ритм: динамический аспект целостности

Основной характеристикой динамического проявления целостности является ритм.

В монографии, посвященной этой проблеме, М. М. Гиршмана акцентирует органичность художественного ритма. Если ритм, вообще говоря, – это организованность движения, то ритм в художественной речи – это организованность, достигшая степени органич-

ности. Диалектика организованности и органичности, проявляющаяся в ритме, гармонизирует фундаментальные противоположности человеческого бытия, порождая «единство многообразия» и не допуская превращения художественного целого ни в «жесткую, одноплановую и однозначную, чисто рационалистическую конструктивность» («единство без многообразия»), ни в «неконтролируемую стихийность и иррациональный произвол» («многообразие без единства») [2, с. 62, 80].

Позднее в трактовке художественного ритма акцент смещается в сторону его онтологичности. Единство и множественность, а также порядок и неупорядоченность, предсказуемость и непредсказуемость, повторимость и уникальность, необходимость и свобода переосмыслены как сущностный и явленный аспекты бытия [6, с. 18], изначально единые, но необходимо отдельные и ритмически связываемые. Иначе говоря, ритм – это выражение изначального единства саморазвивающегося бытия, которое в своем саморазвитии внутренне разделяется между полюсами природной явленности и свободной активности.

«Ритм в своей глубинной основе выявляет энергию того первоначального единства бытия, которое принципиально не сводимо ни к природе, ни к сознанию, ни к субстанции, ни к деятельности. Оно не предсуществует как заранее готовый объект или заранее готовый смысл, а проявляется лишь в разнообразных возможностях своего самоосуществления, не сливаясь ни с одной из его конкретных форм и не сводясь к ней. Ритм есть выражение этого несуществующего заранее целого – целого, содержащего в каждый момент и стабильность возвращения того, что было, и сюрпризность возникновения уникально нового, небывалого, невозвратного и неповторимого» [6, с. 19].

Соглашаясь, что ритм выражает отношения творящего и творимого, М. М. Гиршман настаивает на двусторонности и равноправности этих отношений, исключаящих как «одержание» ритмической стихией, так и «насилие» – силою ритма – над миром и человеком.

Вовлеченность в ритм познавательна, ибо устремлена к сущности («единосущности») бытия, но она познавательна и сама по себе, поскольку сама ритмическая последовательность является значащей, смыслообразующей. Хотя, подчеркивает М. М. Гиршман, отсюда вовсе не следует, что в ритмическом архетипе произведения заключено выражение какого-то глубинного смысла: «В нем не смысл и не субстанция, а направленность и динамическая перспектива смысло- и формообразования» [6, с. 20]. При этом ни смысл, ни форма не гарантированы и не даны заранее, а как бы предзаданы как возможность и, более того, как возможность творческая, не столько воспроизводящая, сколько рождающая смысл:

«Ритм задает траектории объединяющего движения и сохраняет различную в каждом случае область неопределенности, порождая на стыках изменяющихся отношений порядка и беспорядка перспективу возможного формирования уникальных событий, в частности, событийного значения, восприятия, понимания как будто бы одного и того же слова или того же самого текста, а в пределе – уникального события индивидуального существования в «том же самом», вечно возвращающемся и возрождающемся мире» [6, с. 21].

§ 3. Стилъ как индивидуальное проявление целостности

Художественная целостность, рассматриваемая в аспекте ее личного, индивидуального проявления, определяется М. М. Гиршманом понятием *стилъ*.

Возникая на границе двух миров (двух содержаний) – внутреннего (личности писателя) и внешнего (вне писателя находящейся действительности), художественная целостность осуществляется как «одновременно и вся принадлежащая этой личности и объективно предстающая перед ней, переводящая и личность и действительность в новую форму специфически художественного бытия» [3, с. 259–260].

В стиле, по мысли М. М. Гиршмана, проявляется:
– единство многообразия,

- выражение индивидуальности,
- общие принципы и закономерная организация элементов художественной формы.

И в этом смысле стиль соотносим с ритмом, который тоже определяет единство художественного мира в разнообразии его проявлений.

Но есть и отличия. Стиль – более личностен: «это непосредственно ощутимое присутствие и выражение художественной целостности и авторской позиции в каждом составном элементе произведения и законченном произведении в целом» [2, с. 79]. И более космичен: ибо «основывается на утверждении преобладания и первоначальности порядка, космоса над беспорядком, хаосом, а ритм в первую очередь выявляет эту глубинную тенденцию» [2, с. 81].

Аналогично тому, как художественное произведение соотносится с воспроизводимым в нем миром, составляющие произведение слова соотносятся с ним не как части и целое, но как равнодостоинные целые – единые, обособленные и нерасторжимые:

«Поэтическое произведение не только разворачивается из единого смыслового центра, но и, с другой стороны, в каждом слове свертывается, собирается в своем смысловом и композиционном единстве» [6, с. 29].

Смысл в художественном произведении поэтому не воспроизводится, как если бы он был заранее дан и воплощен, а как бы возрождается, всякий раз заново и по-новому, и в этом смыслопорождении участвуют и подвергаются смысловой трансформации практически все слова, входящие в произведение, так что произведение творится именно в языке, а не посредством языка, в результате творческого взаимодействия («встречи») языка и личности:

«Личность не подчиняет себе полностью язык, не «командует» им, но и язык не подчиняет себе полностью творческую личность, не использует ее только как «передатчика» своих содержаний. Язык и личность находятся в отношениях диалогической сопричастности, и если каждый человек, безусловно, нуждается в языке как в духов-

ной почве своего самоосуществления, то и язык не меньше нуждается в каждом говорящем человеке, усилиями которого только язык и живет, реализуя свою творческую сущность» [6, с. 30].

Смысловая трансформация, которой подвергается слово в составе художественного целого, заключается прежде всего в приобретении им связей и значений, присущих этому целому:

«Художественное слово, вбирая в себя изображаемые события, наполняется внутренними связями с другими слоями художественного целого, обретает интонационно-выразительные, сюжетно-композиционные и характерологические функции, формирует специфическое художественное время и пространство, представляет различного рода субъектов слова (рассказчиков и повествователя) и его адресатов и, наконец, выражает позицию автора» [2, с. 93].

Художественное слово собирает все эти связи в фокус, в точку пересечения, в «закономерно согласованное единство всех элементов содержательной формы» [4, с. 14], что и определяется понятием «стиль».

Отмечая синтезирующую и организующую роль стиля, М. М. Гиршман особо указывает на личностный характер его проявления и дополнительно определяет стиль как «непосредственное выражение авторского присутствия в каждом значимом элементе произведения», как «материально воплощенный и творчески постигаемый «след» авторской активности, образующей и организующей художественную целостность».

«Авторская активность» – это как бы понятно; но М. М. Гиршман говорит и об «активности стиля»:

«стиль проявляет творческую, духовную индивидуальность в зримых и осязаемых формах словесно-художественной изобразительности и выразительности»;

«способствует преодолению неплодотворной антиномии общего и индивидуального и предполагает внутренне противоречивую связь всеобщих сил человечества, аккумулированных в памяти и языке искусства, и личностного творчески ответственного слова

с одновременным преодолением и сохранением устойчивых художественных структур»;

«проявляет прежде всего преобразующую взаимосвязь элементов в единстве художественного мира»; в конечном счете, активность стиля – это «процесс преобразования воспринимающего субъекта в автора», «становление особой формы человеческого бытия, включающего в себя новое качество личностной, духовной активности» [5, с. 71–72, 80–81, 92].

§ 4. Диалогическое мышление

Целостность, как ее представил М. М. Гиршман, не могла не вызвать критику со стороны тех, для кого, скажем, тождество части и целого – вопиющее противоречие [7; 8; 9; 2, с. 48–58]. Ясно, что такое понимание целостности требовало какого-то иного мышления.

Первоначально таким методом, позволявшим утверждать свою позицию в полемике с формализмом и структурализмом (в частности, с Ю. М. Лотманом [1]), служила диалектика, в ее гегелевском варианте. Отсюда частые цитаты из Маркса, Энгельса и Ленина. Отсюда же моменты – редкие – расхождения с кантианцем Бахтиным.

Но по мере вхождения теории целостности в научное сознание становилось все очевиднее, что и диалектический подход не является вполне адекватным для ее изъяснения. Целостность в ее ритмических проявлениях, пожалуй, еще могла быть описана диалектически (как показал, например, А. Белый), но целостность в ее стилевых и, по сути, личностных проявлениях нуждалась, соответственно, в личностном подходе, который бы противостоял не только объективизму (формализму, структурализму и т. п.), но и субъективизму, т. е. опасностям «или «обездушить» изучаемый предмет, или превратить его в прямое выражение собственных душевных движений» [6, с. 133].

Основу для объективности гуманитарного знания М. М. Гиршман увидел в глубине содержаний «познающего субъекта и познаваемого объекта», где их противопоставление не является абсолютным

[6, с. 134]. Утвердившись на этой основе, общей для субъекта и объекта познания, можно «превратить субъективное содержание познающей личности в форму объективного знания о человеке и человеческом мире, о процессах, формах и результатах человеческой деятельности и человеческого существования» [6, с. 135]. Предпосылкой для такого утверждения, как известно каждому филологу, является любовь – именно она «поднимает человека над ограниченностью обособленно-личного существования, непосредственно и непринужденно приобщает его к глубинным истокам человеческого бытия...» [6, с. 134].

Художественное произведение именно и предопределяет ту «духовную глубину», на которой «могут и должны сойтись разные личности», формируют ту «точку встречи с настоящими и будущими читателями», открывающую «перспективу обнаружения и творческого развития глубинного уровня их личности» [6, с. 138].

«Мера глубины здесь – это в то же время и мера художественной ценности. Единство мира человеческой жизнедеятельности реально проявляется через свою противоположность – через бесконечное и необозримое многообразие различных явлений этого мира. Тем важнее извлекать из глубин этого разнообразия коренящиеся в нем единство и целостность. Именно такой непосредственно воспринимаемой целостностью предстает человеческий мир в образном единстве художественного произведения» [6, с. 138].

Философское обоснование этой глубине, где встречаются содержания познающих, впоследствии будет найдено в работах Ф. Розенцвейга и М. Бубера, а способ обнаружения и удержания этой позиции получит соответствующее наименование – «диалогическое мышление».

«Бытие-между» – так определит М. М. Гиршман, вслед за еврейскими мыслителями, «первоначальное бытие», онтологическую основу человеческого существования, которое несводимо ни к какой отдельной человеческой личности и проявляется лишь в «диалоге»:

«Диалог в этой логике – это конкретизация исходной, фундаментальной ситуации человеческой жизни, когда единое бытие-

между по внутренней необходимости оказывается множественным, но в глубине своей неделимым, скрепленным энергией первоначального общения. В этой коренной ситуации способность быть, сказать, высказать себя – это в то же время способность отвечать, соединяя в себе и собою ответ и ответственность. И неабстрактный теоретический субъект, а только реальный живущий, говорящий и действующий человек может конкретно мыслить и действительно осуществлять это онтологически первичное отношение-общение» [6, с. 145].

Эта промежуточная сфера, сфера «между», одновременно и разделяющая, и связующая, является сферой языка, речи:

«...язык существует столько же между Богом и человеком, сколько и между человеком и миром и между человеком и человеком как онтологически первичная сфера их встречи-общения, и предшествующего их разделению, и необходимо это разделение предполагающего, и выстраивающего мост между разделяемыми одним и другим, одним и многими, – мост, соединяющий уникальную единственность каждого и глубинную неделимость всех» [6, с. 147].

Гносеологическая проблематика, сконцентрированная на осмыслении принципов и основ диалогического мышления, стала естественным развитием и восполнением теории целостности. Диалогичность, понимаемая как единство, не устранившее, но предполагающее и согласующее противоположности, оказалась скрепляющим «цементом» прежде всего для самой теории – представшей внешне цельной и внутренне целостной и в то же время достаточно открытой, гибкой, многоголосой, именно «диалогичной», в которой Потебня находит общий язык с Лотманом, Ролан Барт протягивает руку Федорову, а Розенцвейг и Бубер вступают в диалог не только с Бахтиным, но и с Гегелем, не отменяя его триады и системность, но соответственно их трансформируя.

Список цитированной литературы

1. Гиршман М. М. Литературоведческий анализ (Методологические вопросы) / М. М. Гиршман // Вопросы философии. – 1968. – № 10. – С. 103–113.
2. Гиршман М. М. Ритм художественной прозы: монография / М. М. Гиршман. – М.: Советский писатель, 1982. – 367 с.

3. Гиршман М. М. Стиль литературного произведения / М. М. Гиршман // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. – М., 1982. – С. 259–260.
4. Гиршман М. М. Стиль как литературоведческая категория / М. М. Гиршман. – Донецк: ДонГУ, 1985 – 26 с.
5. Гиршман М. М. Литературное произведение. Теория и практика анализа: учебное пособие для вузов. – М.: Высшая школа, 1991. – 160 с.
6. Гиршман М. М. Избранные статьи. – Донецк: Лебедь, 1996. – 160 с.
7. Сапаров М. А. Размышления о структуре художественного произведения / М. А. Сапаров // Структура литературного произведения. – Л., 1984. – С. 187–188.
8. Тимофеев Л. И. Стих как система / Л. И. Тимофеев // Вопросы литературы. – 1980. – № 7. – С. 158–189.
9. Храпченко М. Б. Горизонты художественного образа. Статья вторая / М. Б. Храпченко // Вопросы литературы. – 1980. – № 12. – С. 146–189.

Раздел 2. Ценностный аспект теории М. М. Гиршмана

§ 1. Определяющая роль М. М. Гиршмана в формированииДФШ

Не станет большой натяжкой утверждение, что филологический (точнее, литературоведческий) Донецк и ныне во многом живет в парадигме, заданной ее основателем М. М. Гиршманом. С. В. Медовников однажды справедливо сказал, что для нашего литературоведения (и не только) в какой-то момент «целостность стала своего рода религией» [22, с. 73].

На одной из донецких конференций харьковский филолог М. М. Красиков правильно заметил, что «целостность воспринимается не как строгий научный термин, а как нечто само собой разумеющееся» [21, с. 89]. А ведь, если вдуматься, то основателю научной школы приходилось многое отстаивать, доказывать и утверждать в ряде полемик, дискуссий, противостояний: с официальным советским литературоведением, с консервативными кругами [38, с. 259], в 1960–80-е нужно было объясняться с учеными, разделяющими структурно-семиотические взгляды, к кругу которых и сам М. М. Гиршман имел отношение, позже противостоять постструктуралистам, деконструктивистам...

А внутренний донецкий филологический контекст? Так ли он однороден, податлив? Внутренняя разноголосица порой становилась «диалогом мировоззренческих оснований» [22, с. 94] (выражение А. О. Панича) или наоборот оборачивалась «глухотой», «духовной непроницаемостью» [15, с. 59]. Все это провоцировало живое движение мысли, движение филологической жизни и, – главное, – многое осталось неосмысленным, необдуманым. Наконец, «больше видится на расстоянии», и, может быть, столь необходимая в подобных случаях «эпическая» дистанция со временем ощущается все определеннее.

М. М. Гиршман, будучи главой теоретико-литературного направления, получившего название «Донецкая филологическая

школа», и, вне всякого сомнения, будучи тем, кто сыграл определяющую роль в формировании самой литературоведческой среды в Донецке, сам до определенного момента не был каким-то специфически «донецким филологом», его так и не воспринимали. И дело не только в отсутствии в нем провинциальности, масштабе его личности ученого – не в этом. Просто он всегда ориентировался на центр: сначала на Москву или, когда роль центра теоретико-литературной мысли в определенный исторический момент вынужденно взяла на себя периферия (Новосибирск, Ижевск, Кемерово, Самара, Екатеринбург...), то – на этот авангард. Почувствовав эту тенденцию, таким «центром» М. М. Гиршман постарался сделать и Донецк. Ученый никогда не расставался с самой идеей центра.

И все же некое «одноначивание» постепенно произошло, хотя и достаточно поздно, по мере нарастания своеобразия, или, как выразился сам ученый, «саморазвивающегося обособления», где-то к началу 1990-х гг. Во-первых, это момент переломный для самого М. М. Гиршмана, переход от теории целостности к диалогической теории (при всем их родстве здесь есть разрывы и существенные сдвиги). А во-вторых, посеянное ранее дало обильные всходы в виде обретших самостояние учеников, которые поставили *свои* вопросы и потребовали учета своих голосов.

Возделанная почва дала о себе знать и вместе с плодами привела и к какому-то окончательному обретению «лица необщего выражения» (Е. Баратынский) самой школой. Для ДФШ – это время осознания своего своеобразия, появления чувства своего научного языка как некоторого диалекта, не для всех понятного, не для всех приемлемого, а, говоря словами самого М. М. Гиршмана, «язык и личность находятся в отношениях диалогической сопричастности» [14, с. 68].

М. М. Гиршман в значительной степени сформировал тезаурус донецкого литературоведения и обозначил спектр вопросов, которые здесь разрабатываются на протяжении десятилетий. Многие из его научного лексикона взяли на вооружение ученики, развив упо-

требленные иногда в частных случаях наименования до степени концептуальных величин: «целостное мировоззрение» [14, с. 14], «причастность» [14, с. 38, 98], «сопричастность» [15, с. 56], «приобщенность» [15, с. 56], «классика», «подлинность», «присутствие», даже пушкинский «магический кристалл» и Гомеровы «Сцилла и Харибда» [14, с. 74], которые так плодотворно осмыслил А. А. Кораблев, – все это, так или иначе, есть уже у М. М. Гиршмана. Укажем на красноречивый факт: немало научных статей написаны М. М. Гиршманом в соавторстве, о чем свидетельствуют данные «Биобиблиографического указателя» [33]. Можно интерпретировать это как действительную реализацию идеи научного учительства в ее прямой преемственности по отношению к идее *общения*, реальный диалог учителя и учеников.

Под тем или иным углом зрения обзор теории художественной целостности М. М. Гиршмана, а также комментариев к некоторым диалогическим идеям ученого делался многократно. Нельзя объять все, но можно попытаться понять значимое, в пределе – главное. Например, самарский филолог Н. Т. Рымарь в рецензии на книгу «Литературное произведение...» (2002) называет М. М. Гиршмана «философом литературной формы» и указывает, что главным предметом его осмысления было «духовное содержание индивидуально-творческого акта» [35, с. 202–203]. Пусть это будет отправной точкой наших размышлений. В фокусе же представленного обзора находится аксиологическая проблематика в работах филолога (проблема ценности и связанные с ней вопросы).

§ 2. О некоторых истоках теории художественной целостности

Для начала приведем лишь многократно варьируемое М. М. Гиршманом и чуть ли не наизусть затверженное донецкими филологами самое общее определение: «Целостность человеческого бытия представляет собой первоначальное единство, саморазвивающееся обособление и обращенность друг к другу на основе глубинной неделимости *полноты бытия*, социально-этических общностей

и индивидуального существования каждого человека в его... единственности» [14, с. 46]. В некоторых случаях *обращенность* заменяется «общением» или прямо говорится «глубинная неделимость», в более поздних работах появляется «неделимость и неслиянность», а вместо «саморазвивающегося обособления» появляется просто «развивающееся». Есть и другие версии: нужно отметить существенную вариативность формулировок у М. М. Гиршмана и связанное с этим наличие синонимических рядов терминологии, порой возникающее в его научных текстах.

Польский литературовед Р. В. Мных называет теорию художественной целостности М. М. Гиршмана «вариантом современного неоплатонизма» [16, с. 116], имея в виду, прежде всего, представление о Едином у античного мыслителя, которое явственно читается в теории целостности. Видимая множественность реального мира никогда не рассыпается на изолированные, раздробленные осколки бытия, благодаря *глубинной* взаимосвязи, «энергии общения» – она и есть вечное присутствие Единого, неустанное напоминание о нем.

Перебрасывая мост от теории целостности к диалогизму, М. М. Гиршман постоянно варьирует мысль о том, что лишь в общении – становлении целостности – элементы целого обретают свою определенность. В личной беседе с автором настоящей публикации филолог пояснял эту мысль аналогией из физики элементарных частиц (так называемая «Стандартная модель»): некоторые частицы до взаимодействия не имеют массы и, в сущности, ведут себя только как волна, обретая полновесное бытие лишь вступив в «общение» с другой частицей.

В соотнесенности с этой *полнотой бытия*, «в свете последнего целого» [10, с. 110] и мыслится художественное произведение, *художественная целостность*. М. М. Красиков говорит, что ощущение целостности «сравнимо с чувством Бога живого», присутствующего в подлинном произведении искусства [22, с. 87].

Как видно, у теории художественной целостности, есть мощнейшие философские (Платон, Гегель, диалогисты XX в.) и религиозные истоки. Стоит специально сказать об одном частном тексте-

предтече по отношению к философско-эстетическому учению М. М. Гиршмана. Это даст возможность почувствовать «всемирную отзывчивость» и включенность в мировой культуротворческий процесс теории художественной целостности.

В известной работе «О духовном в искусстве» (1911) художник и теоретик изобразительного искусства В. Кандинский формулирует ряд общеэстетических законов и вводит понятия, которые заметно повлияли на теорию художественной целостности, разрабатываемую литературоведами Донецкой филологической школы.

Говоря о совершенном произведении искусства, В. Кандинский пишет: «Прекрасно то, что возникает из *внутренней необходимости*», [20, с. 104]. Это состояние, по мысли художника, обусловливается действием трех факторов, определяется тремя «мистическими причинами»:

«1) каждый художник, как творец, должен выразить то, что ему свойственно (индивидуальный элемент);

2) каждый художник, как дитя своей эпохи, должен выразить то, что присуще этой эпохе (элемент стиля во внутреннем значении, состоящий из языка эпохи и языка своей национальности...);

3) каждый художник, как служитель искусства, должен давать то, что свойственно искусству вообще (элемент чисто и вечно художественного, который проходит через всех людей, через все национальности и через все времена... как главный элемент искусства он не знает ни пространства, ни времени)» [20, с. 58].

В свете этого автор-творец, с одной стороны, субъект активного созидания и выражения, а, с другой стороны, будучи захваченным «необходимостями», он полностью поработан произведением, которое «ведет» его своими предначертанными путями. Художественный образ, проявляясь через автора-творца, *требует* от него такой, а не иной конкретизации. Поэтическое воплощается по законам внутренней необходимости, отсюда и предельная взаимообусловленность формы и содержания в художественном произведении, а также выявление «вечно-объективного во временно-субъективном»

[20, с. 60]. Из этого видно, что категория *внутренней необходимости* в теории В. Кандинского может мыслиться как организующее начало для становящейся целостности художественного произведения. «Хорошим рисунком является только такой, в котором ничего не может быть изменено без того, чтобы не разрушилась внутренняя жизнь» [20, с. 100]. Каждый штрих, каждая запятая в этой логике имеют свое единственное место в художественном произведении. При этом принцип внутренней необходимости, по мысли В. Кандинского, нельзя считать телеологически: элементы произведения существуют как единственно возможные, как естественные моменты «внутренней жизни», а не служат поставленной извне цели.

В своей книге особое внимание теоретик искусства уделяет вопросу соотношения творческой свободы и внутренней необходимости: на первый взгляд, эти два момента должны противоречить друг другу, но этого противоречия в глубинах творческого состояния нет. Свобода художника и внутренняя необходимость, по В. Кандинскому, взаимообусловлены и в основе своей – одно: «Величайшая свобода, являющаяся вольным и необходимым дыханием искусства, не может быть абсолютной. Каждой эпохе дана своя мера этой свободы. Но эта мера во всяком случае должна быть исчерпана и в каждом случае и исчерпывается. Пусть упрямая повозка истории сопротивляется как хочет!» [20, с. 100].

Совершенно в этом же ключе строится и теория целостности М. М. Гиршмана. Приведем только две красноречивые цитаты: «В произведении, обретающем статус самостоятельного художественного целого, необходимо присутствуют три смысловых плана: общечеловеческий, конкретно-исторический и индивидуально-личный. И не просто присутствуют, но взаимораскрываются друг в друге, так что преодолевается обособленность, отдаленность друг от друга вечных и неподвижных сущностей, исторического движения и индивидуального существования» [1, с. 45]. Как видим, эти «смысловые планы» отчетливо коррелируют с тем, что В. Кандинский

определил в качестве мистических первопричин творчества, «необходимостей».

«Возникновение художественной целостности как первоэлемента, как «определяющей точки» творческого создания одновременно и нераздельно содержит в себе мирообразующий и текстообразующий исток, и смыслопорождающую направленность, и формообразующую перспективу», – читаем в книге М. Гиршмана [1, с. 47]. Теоретик литературы подробно объясняет, как из этой определяющей точки, детализируясь и обособляясь, постепенно вырастают элементы целого, связанные этой внутренней глубинной взаимосвязью, несущие в себе энергию порождающего их начала, но и сами в процессе творческого воплощения конкретизирующие это начало.

Основатель школы настойчиво рекомендовал своим ученикам читать теоретические работы В. Кандинского и сам в своих теоретико-литературных построениях охотно опирался на искусствоведческие выкладки знаменитого живописца, что видно даже в таком беглом сопоставлении, которое мы привели. Этот диалог – свидетельство движения теории М. М. Гиршмана по тем духовно-творческим путям, с которыми человек как искатель истины, художник, поэт, мыслитель, соприкасается во все времена.

§ 3. Литературное произведение: ценностный аспект

Литературное произведение – одна из центральных, «бесспорных» [14, с. 19] категорий концепции донецкого филолога, средоточие смысла и ценности творчества, «вселенная в миниатюре» (В. Г. Белинский), где «частица» несет в себе смысл целого. Вслед за теоретиками романтизма М. М. Гиршман отмечает, что в творческом акте художник видит мир в «гармонической живой целостности», происходит «преображающее включение» в него всех сторон жизни [14, с. 23]. Теоретик приводит ставшую на сегодня хрестоматийной мысль Ф. Шеллинга об «универсуме в образе искусства», в чем выявляется «самостоятельная ценность» произведения [13, с. 26].

Главным основанием, философской платформой для теории художественной целостности в ее классическом виде (60–80-е гг.), точ-

нее даже в «парадном» виде, предстает, естественно, Г. Гегель, чей язык положен в основу научного изъяснения ученого.

«Официальной вывеской» в научных текстах ученого вплоть до 1990-х гг. была диалектика, но уже в ранних работах можно заметить следы другой философской парадигмы, которая не афишируется, – следы диалогизма, связанного с традициями иудейской религиозной философии. Этот благонадежный гегелевский язык, на котором долгие годы мыслил М. М. Гиршман, создаст в поздний период его научного творчества, время открытого обращения к философии диалога, определенные трудности, вызванные «властью языка», используемого в силу привычки, мыслительными моделями и самой парадигмой смысла, заложенной в этом языке.

Вот характерная «гегелевская» вариация формулировки *целостности*: «Целостная индивидуальность представляет собой первоначальное единство, саморазвивающееся обособление и глубинную неделимость абсолютного духа» [14, с. 36].

Свойства *бытийной целостности* в искусстве становятся «непосредственно воспринимаемыми» [14, с. 47]. Невозможная в реальной действительности конкретного, социально и исторически детерминированного человека, полнота бытия, по мысли ученого, возможна в произведении искусства. Художественное произведение «воссоздает» и «удостоверяет» существование «гармонической полноты, к творческой мощи которой причастен каждый человек» [14, с. 38]. Сказано весьма оптимистично, но все же еще следует прояснить, что скрывается за этим «удостоверением» и другими абстракциями.

Ниже следует разъяснение, что здесь открывается возможность «разумной человеческой жизни» «в своем доме и в конкретно-бытовом, и в символически-бытийном значении этого слова», разумность бытия, переживаемая как красота, возможность полно «осознать себя человеком» [14, с. 42]. В художественном произведении выявляется преодоление «коренного конфликта между бесконечным миром... и конечным человеческим существованием» [14, с. 484];

в другом месте сказано, что произведение «восполняет жизненное существование человека» и преодолевает «разрыв между жизнью и смертью» [14, с. 522].

Общая формула взаимосвязи искусства и *полноты бытия* такова: художественное произведение – это «эстетическое явление полноты бытия» [14, с. 47], т. е. реализованная через категорию художественного образа. «Целостность человеческого бытия эстетически выявляется в художественной целостности произведения искусства» [14, с. 16], воплощается в нем **автором**.

Автор, «живой человек», «говорящий индивид» определяется как «формирующий центр произведения, субъект преображения знака в плоть целостного смысла» [14, с. 31], именно субъект – носитель главной ценностной активности, «чувственного присутствия» полноты бытия в «реальности поэтического создания» [там же]. В художественном произведении, по мысли М. М. Гиршмана, «скрепляющей основой мира оказывается индивидуально-неповторимое человеческое бытие, *целостная индивидуальность*» [14, с. 50].

Эта взаимосвязь оказывается осуществимой благодаря установке, заложенной в подлинном произведении искусства, – его «обращенности к единственной личности», только так, по мысли ученого, *бытие-общение* переходит из разряда абстрактных категорий в действительность жизни, становится «духовной реальностью» для конкретного человека, «языковой знак преображается в плоть духовного представления» [14, с. 31]. Эстетическая (и любая другая) ценность обретают реально воплощение только через личность, «в индивидуальном контексте» [14, с. 464].

В обзоре теории художественной целостности («Ответственность общения: о книге М. М. Гиршмана «Литературное произведение...») Н. Д. Тamarченко поясняет *бытие-общение* в произведении как «встречу целенаправленной созидающей деятельности автора и ответной активно сотворческой деятельности читателя», «диалог сознаний» [33, с. 72]. Это взаимодействие осуществляется в тексте и мире произведения – поэтому *общение* – реальность автора и ре-

альность читателя, оно онтологично. Художественное произведение понимается как пространство диалога, где в «духовной глубине» могут и должны «сойтись разные личности», здесь происходит «встреча с настоящим и будущим читателем». По мысли М. М. Гиршмана, «мера глубины здесь – это в то же время и мера художественной ценности» [13, с. 138].

На конференции, посвященной теории художественной целостности, А. О. Панич отмечает: «Последний горизонт произведения – социум, поэтому теория целостности произведения может строиться только на ценностях, общих каждому и роднящих всех без изъятия» [22, с. 93]. В этом социальном аспекте опять же важной оказывается категория *общения*, через которую в теории М. М. Гиршмана вполне раскрывается аксиологическая сторона художественного творчества.

Ученый пишет об историческом смысле художественного произведения как важнейшего элемента культуры, реализующего «*всеоживляющую связь*» [22, с. 81] «людей, наций, исторических эпох друг с другом» [22, с. 71], «единый, постоянно развивающийся смысл» [10, с. 109]. В бесконечном развертывании смысла, в которое включается конечный человек, происходит обретение им *причастности* к превышающей его *полноте бытия*. Смысл произведения исторически изменчив, но всегда устремлен к абсолютному. В трактовке художественного произведения есть и определенный историзм: М. М. Гиршман соотносит произведение с «последним целым, моделью мира», которая с течением времени «перестраивается» [14, с. 464].

По мысли ученого, истоки которой в той же традиции немецкой классической эстетики, «в произведении... присутствуют три смысловых плана: общечеловеческий, конкретно-исторический, индивидуально-личный» [14, с. 45]. *Полнота бытия* охватывает эти три плана: «Произведение осознается в своей социально-эстетической и культурологической сущности как творческое воссоздание не отдельно взятого данного общества и этапа истории, а внутренней связи людей и времен в Мире и Человеке – едином целом» [10, с. 109].

§ 4. Ценностный смысл классики

Классическое искусство, его смысл и особая роль в судьбе человечества – один из лейтмотивов научно-творческих поисков М. М. Гиршмана. В центре исследовательских интересов ученого неизменно была русская литературная классика XIX в. Но дело не только в этом. У М. М. Гиршмана находим мысль о том, чтобы увидеть классическую литературу как источник теории [14, с. 74–75]. Пушкин, Тютчев, Фет, Лев Толстой (а также поэты и писатели XX в., но чаще – классики) то и дело выступают на страницах литературоведческих трудов М. М. Гиршмана в качестве авторитетных теоретиков литературы. Позже эту идею, которую, конечно, нельзя считать исключительно гиршмановской, разовьет в докторскую диссертацию А. А. Кораблев [25]. Тема смысла и специфики литературной классики станет вообще одной из сквозных тем у донецких филологов (например, диссертация Ю. Ю. Гавриловой [3]).

Именно в классическом художественном произведении, по мысли М. М. Гиршмана, с наибольшей силой воплощена человеческая «причастность полноте бытия» [15, с. 67]. Классическое произведение проявляет соединенность блага и истины в красоте. «Классика оказывается именно ценностным центром и фундаментом связи» [15, с. 66] человеческого и божественного. Будучи краеугольным камнем аксиологической пирамиды художественного творчества, преодолевающей (без нивелирования) социально-историческую, национальную, индивидуально-авторскую обусловленность конкретного произведения, классика играет парадигмообразующую роль в структуре ценностно-поэтической иерархии: «В свете классики обретают свое место и своего рода осмысленность, необходимость... и писатели второго, третьего ряда и т. п. вплоть до графоманов» [15, с. 67]. Эту же идею по-своему затрагивает А. А. Кораблев в статье «Поэтическая парадигма бронзового века» [24].

В завершающем очерке книги о философии и филологии диалога осуществлена попытка осмыслить русскую классическую литературу, шире – художественное сознание классики в целом, в свете

диалогических идей: возможность *встречи* двух явлений (классики и философии диалога) ученый видит в том, что оба они обращены к «единственной человеческой личности», «на основе прояснения единства – множественности – единственности человеческой жизни». Квинтэссенцией этого взаимоотношения можно считать завершение указанной работы, оправдывающее действительную **человеческую ситуацию** в ее высоком, но при этом адекватном человеческой *мере* смысле: «Послушный Божьему велению» и вместе с тем не Божественный, а именно человеческий, *органично-ограниченный опыт* литературной классики осуществляется в творческом *промежутке между* равно не плодотворными... отождествлением и разрывом идеальной человеческой сущности и реальной конечности человеческого существования, в уникальном диалоге согласия между ними» [15, с. 68].

В разговоре о русской литературной классике ясно, какое имя первым приходит на ум. Своеобразным гимном смыслу звучит комментарий ученого к пушкинским «Стихам, сочиненным во время бессонницы»: «это не просто мысль о мире... не готовый, раз навсегда данный смысл, а... мир. Мир этот представляет собою внутреннее пространство постоянного порождения поисков смысла, где только и может осуществиться реальный человек» [14, с. 38]. Последние две строки пушкинского стихотворения – это и обращение человека к миру, и ответ мира на вопросы, поставленные ему человеком: этот мир также ищет смысла в человеке. Смысл у М. М. Гиршмана – это краеугольный камень творчества, ключ к бытию: «у мира есть смысл», – настаивает филолог [13, с. 464], и яснее всего мы чувствуем это, обращаясь к классике.

§ 5. Сопряжение или методологический разрыв?

Весьма существенную роль в научном наследии М. М. Гиршмана играют работы о стиле и ритме поэтических и прозаических литературных произведений. Именно эти два аспекта поэтики художественного текста в их лингвистической определенности ученый

видел в качестве выразительных носителей *«индивидуальной целостности»*. «Продвижение» рассматриваемой теории к фактуре произведения, к материальным формам, воплощающим *бытие-общение... естественно»* [33, с. 76], – пишет комментирующий «Теорию художественной целостности» Н. Д. Тamarченко. Поэтому обращение к изучению стиля и ритма в исследованиях М. М. Гиршмана закономерно.

Стиль, по мысли М. М. Гиршмана, выявляет личность в специфически художественной форме. Это – личность, воплотившаяся в языке художественного произведения в акте «духовной сопричастности» полноте бытия. М. М. Гиршман говорит о преобразующей «активности стиля», трансформирующей элементы художественного целого в свете этой полноты, гармонии. Категория стиля толкуется в теории М. М. Гиршмана как «личная целостность», противостоящая и разделению, и «механическому смешению искусства и жизни» [14, с. 93]).

Ритм, воплощенный в тексте художественного произведения, мыслится фундаментальной онтологической и гносеологической категорией. Он понимается как «энергия первоначального единства бытия» [13, с. 19], образующая в развитии разнообразные формы, и определяется как «единство смыслообразующего процесса» [14, с. 15] в художественном мире произведения. Как аспект художественной речи ритм осмысливается в качестве «динамического аспекта целостности» (А. А. Кораблев): «энергического потока» взаимодействий, общения «элементарных частиц» художественного целого.

Эта мысль, сама по себе глубокая и справедливая, приложенная к практике анализа конкретных произведений, встречает немалое «сопротивление материала», возникают определенные методологические преграды. Еще в 1970-е гг., рецензент книги М. М. Гиршмана «Целостный анализ художественного произведения» (1970) В. В. Лесик указывал: «Исследователь не вышел за пределы традиционной теории стихосложения и традиционного комментирования текстов»

[33, с. 83]. Комментатор хотел сказать, что ничего нового в отношении методологии в книге донецкого филолога он не встретил. Таково было его мнение, однако помимо этого критического нюанса было озвучено кое-что еще. Показательно само разделение – стиховедческой части и комментария. На мой взгляд, одним из главнейших исследовательских устремлений донецкого филолога было именно преодоление этого методологического **разрыва** между бытием смысла и материалом, между «духом» и «буквой», однако окончательное решение этой проблемы достигалось не в каждом случае, не во всяком разборе произведения.

На одной из конференций сам М. М. Гиршман комментирует эту методологическую ситуацию таким образом: «Я каждый раз хочу дойти до некоторого предела и попытаться выяснить все, что можно описать как некую закономерность, а затем перейти на другой язык и с полным пониманием, что я перехожу на другой язык, в другую ситуацию, попытаться интерпретировать то, что я описал» [26, с. 67–68].

В вводной части книги «Литературное произведение...» М. М. Гиршмана сказано, что «бытие-общение «прочитывается» в поэтике литературного произведения» [14, с. 16]. Слово «прочитывается» закавычено, но это употребление переносного значения маскирует проблемный момент, связанный с **сопряжением** общей теории и практики анализа, проблему перехода от «точного литературоведения», от наблюдений над закономерностями текста к истолкованию, интерпретации этих наблюдений в плане общего смысла. В своеобразной пластичной литературоведческой «алгебре» порой происходит «протаскивание» через структурно-семиотический «чостокол», например, стиховедческого анализа элементов традиционного образно-смыслового разбора.

С критикой попытки ученого «беспрепятственно сводить «идеальную духовную суть» к «материальной определенности», «манипулирование» «категориями внутреннего и внешнего» [33, с. 87] уже в 1984 г. выступал М. А. Сапаров («Размышления о структуре художественного произведения»). Спустя двадцать два года еще резче на

эту тему говорит Д. С. Урусиков: «никакой связи нет между целостностью и полиметрической структурой прозы» [38, с. 172]. «Используя формальный инструментарий... для аргументирования теории целостности» [38, с. 171], М. М. Гиршман, по мысли комментатора, приходит к явному противоречию, методологическому диссонансу. Суждение критика радикально, это крайность, которая всегда грешит искажением реальной картины, но даже такая резкая позиция в критике стратегии обращения с текстом произведения, представленной донецким филологом, все-таки оказывается возможной. М. М. Гиршман видел эту проблему и решал ее каждый раз по мере сил.

В анализе ритмической организации произведения обязательно присутствует смысловой «скачок» в обобщении, интерпретации целого: практически достаточно редко когда возможно указать на «слияние» ритма и смысла не в плане отчасти субъективного эстетического впечатления, а в строго познавательном отношении. Неправильно оспаривать во всех отношениях справедливую идею связи ритма и смысла саму по себе. Просто, фактически любые попытки **сплошного** комментирования произведения в таком ключе в той или иной мере обречены на натяжки, подгон частного под общее, стремление «вписать» наблюдение в концепцию, осознанно или даже иногда интуитивно. Такая методологическая «контрабанда» (М. М. Бахтин) неизменно предполагает «вчитывание» значений в текст произведения, или по крайней мере намеренный поиск фактов, подтверждающих заведомую мысль.

Например, в рамках статьи-разбора стихотворения чаще всего содержатся два-три несомненных наблюдения-открытия, две-три исследовательские удачи, где ритм (в разных его проявлениях) и смысл – точно одно целое, и следом идут немалые фрагменты текста, где есть лишь искусное «приведение» еще целого ряда фактов ритмики текста к уже определенному смысловому целому, «экскурсия» по уже проложенному маршруту. Иногда индивидуально-авторский стиль бывает уловлен в микроэлементе художественного текста, как неповторимый жест, и за этим следует комментаторская адаптация остального исследуемого материала под эту подлинную «находку».

Для примера: указание на нарушенную цезуру в строке пяти-стопного ямба в стихотворении А. Блока «О доблестях, о подвигах, о славе...» на словах «Все миновалось» [14, с. 147] в качестве ритмического курсива не вызывает сомнений, как и комментарии к этому. Подобное цезурное нарушение встречается у И. Северянина в «Классических розах» на слове «Воспоминаний...». Пример, который приводил М. М. Гиршман студентам в курсе стиховедения, взятый из книги М. Л. Гаспарова «Русские стихи 1890-х–1925-х гг. в комментариях» [4]. Интересен по своей наблюдательности и глубине обобщения разбор тютчевского стихотворения «День и ночь» [14, с. 130]. Точны и выразительны наблюдения над ритмическим развитием в повести Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича» [14, с. 306]. Здесь ясно показан толстовский «сложный путь к простоте», упрощение и укорочение синтаксических конструкций по мере приближения к кульминации, прорыва к подлинному смыслу бытия в ткани произведения. Примеры можно множить.

Другое дело подсчет статистики соотношения передних-непередних звуков в стихотворении Ф. Тютчева «О чем ты воешь, ветр ночной?» и ее дальнейшая интерпретация [14, с. 486] или указание на подобие статистики зачинов в «Красном цветке» М. В. Гаршина и «Сне смешного человека» Ф. М. Достоевского. В этих случаях, и не только в этих, избыток точности скорее заслоняет смысл произведения, чем приближает к нему, уводит куда-то в наукообразие. Предел подобного «оцифровывания» в литературоведении, без сомнения, существует.

Компенсация этого досадного чувства натяжки происходит в силу того, что смысл художественного целого в принципе не может быть понят до конца, поэтому его артикулирование, уточнение, доформулирование продолжается в ходе накопления фактов, которые обретают смысл в свете уже понятого. И здесь можно спросить – разве это не есть литературоведческий анализ в его нормальном виде? Ответ: да, но привкус подгонки все же остается почти всегда. Особенно это ощутимо при анализе ритма прозы, где, строго говоря,

ритмическая организация не создает **сплошной** завершенной знаковой системы, особого языка («двойного кодирования»), как в стихе, где «ритмические всплески» [14, с. 372] нерегулярны. Во всяком случае, наблюдение и, тем более, истолкование этих ритмических закономерностей в прозе порой кажется некоторым «вчитыванием» смысла в текст.

В личной беседе М. М. Гиршман отмечал, что, по большому счету, поэт стремится выразить, артикулировать определенный ритм, который и есть смысл. Я бы уточнил, что поэт формирует в произведении и своеобразный «декодер», способный этот ритм адекватно воспринять и истолковать: «пережить» этот ритм как смысл. В своих разборах стихотворений донецкий филолог стремится осмыслить оба момента. И теория художественной целостности, и поздний диалогизм М. М. Гиршмана – нечто вроде универсальных программ этого декодирования, общих рекомендаций к тому, как подобное чтение осуществлять. Ученый верил «в возможность плодотворных взаимопереходов прочтения в теорию и теории в прочтение» [10, с. 112]. Однако поэзия неподатлива, и парадокс в том, что чем четче скроена и сшита теория, чем последовательнее она применяется, тем сильнее сопротивляется материал.

§ 6. Диалог или диалектика?

Формула «искусство – это общение» для М. М. Гиршмана – не сколько-нибудь фигуральное выражение. Здесь буквальный смысл, то самое «общение между смертными бессмертно» (Б. Л. Пастернак), раскрывающееся в творчестве. Филолог называет художественное произведение «полем смыслотворения» [14, с. 54] через «непрестанное человеческое общение» «многих разных людей» [14, с. 55], именуется творчество «процессом объединяющего понимания» [10, с. 112].

В практике отдельных разборов произведений диалогическая установка М. М. Гиршмана приобрела разнообразное воплощение. Назовем некоторые возможности:

1) анализ субъектной сферы (автор, повествователь, герой), осмысление взаимодействия кругозоров в художественном слове, т. е. интерсубъектный анализ (как у Б. О. Кормана [28] и С. Н. Бройтмана [2]) – анализ «Героя нашего времени» [14, с. 98–99], «Дамы с собачкой» [14, с. 442], «Станционного смотрителя» [14, с. 474];

2) анализ жанровых взаимодействий, обнаруживаемых в ритме, как взаимодействия образов мира – разбор «Переделкинского кладбища» И. Лиснянской;

3) анализ диалога с произведением-предшественником – анализ стихотворений «Я помню чудное мгновенье...» А. С. Пушкина, «Сияла ночь. Луной был полон сад...» А. А. Фета, «О доблестях, о подвигах, о славе...» А. А. Блока [14, с. 140–150];

4) анализ диалога мира и человека, бытия – небытия, космоса и хаоса – осмысление лирики Ф. И. Тютчева и др.

Диалогическое мировоззрение было естественным для ученого, основой его непосредственного мироотношения, отношения к человеку, к поэзии, к ученикам, к профессии – ко всему. Однако при переходе этого прямого свойства личности в теоретическую сферу науки на пути диалога вдруг вставала – диалектика...

А. А. Кораблев отмечает изменения в общефилософском и общеметодологическом фундаменте, ощутимом в работах М. М. Гиршмана 1990-х гг.: с диалектики на диалог: «По мере вхождения теории художественной целостности в научное сознание становилось все очевиднее, что диалектический подход является не вполне адекватным для ее изъяснения... целостность... нуждалась... в личностном подходе» [33, с. 69]. И здесь открыто заявил о себе диалогизм: «диалогическое мышление» становится «естественным развитием и восполнением теории целостности» [33, с. 71], – пишет комментатор.

Здесь требуются некоторые уточнения. Диалектика М. М. Гиршмана никогда не была «чистой», много где ощутимы приметы именно иудейской диалогической традиции: *общение*, «я» и «ты», *другой* и проч. Не менее значима в научном наследии ученого прямо выявляемая бахтинская диалогическая традиция. Подводя итоги теории худо-

жественной целостности в 1990-е гг., литературовед прямо указывает на Гегеля и Бахтина как ключевые истоки своей теории, формирование которой активно происходит в 1960-е [22, с. 40]. Диалогическая лексика встречается уже в относительно ранних работах ученого, да и сама его диалектическая теория целостности, как показал А. О. Панич [22, с. 91–92], не «закругляется» в гегелевскую схему-триаду: «тезис – антитезис – синтез».

Приведем развернутый фрагмент из статьи М. М. Гиршмана 1970-х гг. «Фундамент понимания»: «Освоение художественного слова дает возможность пережить границу между собою и другим как внутреннюю границу: объединяющая энергия, заключенная в этом слове, – это одновременно и моя и не моя творческая стихия, к ней я внутренне *причастен*, и в то же время принадлежит она *другому*: глубинный источник этой энергии находится там, где противоположности «я» и «не я» трансформируются с тем, чтобы стать *причастными* к какому-то охватывающему их целому, в пределе – к единству человеческого рода» [6, с. 27]. Кажется, М. М. Гиршман хотел бы написать в этом месте что-то вроде «в пределе – к божественному замыслу о мире и человеке». Но следом за процитированным фрагментом, как бы спохватившись, он приводит большую цитату из Карла Маркса, требующуюся для гуманитарной науки брежневского периода. Конечно, здесь представлен бахтинский язык и явлен диалогический подход, который только слегка маскируется под диалектику.

Но есть и обратная сторона диалогизма. В поздних работах М. М. Гиршман не смог отказаться от гегельянства, полностью перейти на другие рельсы. А. А. Кораблев несколько иронично и при этом справедливо подметил, что в работах диалогического периода «Розенцвейг и Бубер вступают в диалог не только с Бахтиным, но и с Гегелем» [33, с. 72]. По-видимому, М. М. Гиршман видел означенный переход именно как поступательное внутреннее развитие. А здесь все же есть существенный разрыв подходов, и нужен был радикальный поворот, «прыжок». Может быть, филолог испытывал определенное чувство ответственности перед своим гегельянским

прошлым, перед своей филологической судьбой и не хотел как-то отвергнуть их или как-то хотя бы пренебречь ими, хотя из поздних работ об Э. Левинасе, вообще, из книги диалогических очерков, чувствуется, что непосредственная личностная тяга была в ином – недиалектическом – направлении.

Единичные цитаты из К. Маркса и Ф. Энгельса – свидетельства – специально сохраняются самим М. М. Гиршманом даже в итоговом труде 2007 года [14], когда никакой нужды в них уже давно не было. Надо думать, это сделано по принципу «Строк печальных не смываю», по принципу ответственности перед собой, перед будущим читателем.

Полумеры оказываются не вполне плодотворными. При переводе в сущности религиозной диалогической доктрины в академический научный дискурс, философской основой которого для М. М. Гиршмана является гегелевская диалектика с ее моделями мышления и языком описания, происходит сбой регистров, смешение, в котором угадываются следы одной и другой «логики». При попытках объективировать диалогический опыт, всецело перевести его на рельсы Науки, выйти на методологию, которую можно описать предельно отстраненно, получается как раз диалектика.

Об этом писал А. О. Панич в работе, специально посвященной соотношению диалога и диалектики [34]. Диалог реализуется вполне, когда это непосредственное «чувство», «изначальная жизненная установка». «Но когда от диалогичности как таковой мы переходим в «специальную» для философии диалога сферу *диалогического понимания* (а именно здесь сосредоточены главные искания М. М. Гиршмана – О. М.), оказывается, что диалектика необходимо возникает и работает «внутри диалогичности»...» [33, с. 190]. По мысли философа, диалектика после диалога – это его «монологическая редукция» [34, с. 176].

Например, Творение, Откровение и Спасение, понятые через категорию «отношения» (вслед за М. Бубером), описанные М. М. Гиршманом гегелевским языком, обретают вид диалектических схем, из них выхолащивается содержание, диалогический опыт постижения бытия оказывается незафиксированным, вернее, редуцированным.

Или, еще пример, в третьем разделе книги «Литературное произведение...», который называется «Диалог и художественная целостность», в «бахтинском» параграфе встречаем диалектическую формулировку в гегелевском духе: «путь к объективности оказывается неминуемым углублением в субъективность» [14, с. 455].

Ученый настаивает на первичности бытия-общения, обнаруживая, казалось бы, чисто диалогический подход, но в разъяснении вместо диалога порой проявляется вполне монологическая диалектика: «В целостности произведения встречаются и переходят друг в друга объективное содержание мира и субъективное содержание личности...» [14, с. 71]. Но дело даже не в самом по себе языке, а именно в привычных диалектических процедурах мышления, которые время от времени дают о себе знать.

Мыслитель чувствовал это – о чем свидетельствуют, в частности, его поздние работы об Э. Левинасе, где очень громко о себе заявляет другая традиция. Отсюда же и тяга к работам М. М. Бахтина. Привлекательность идей и языка этого филолога для М. М. Гиршмана была во многом продиктована тем, что автор работы «К философии поступка» нашел путь сопряжения традиций немецкой классической философии и диалогических взглядов, причем это сопряжение было именно «на территории» диалогизма. Не менее существенное влияние на поздние работы М. М. Гиршмана оказали идеи западноевропейских еврейских мыслителей М. Бубера, Ф. Розенцвейга, О. Розенштока-Хюси и Э. Левинаса.

§ 7. Диалог и поглощение эстетики

Основа диалогического мышления религиозно-философская, его смыслопорождающее начало при многих возможных оговорках – иудаизм, со своей традицией, определенным догматизмом, свойственным религии как таковой. Н. Д. Тamarченко напрямую связывает теорию литературного произведения М. М. Гиршмана с «религиозно-философской эстетикой» [33, с. 75], а исследователь В. Л. Махлин в работе «Бахтин и западный диалогизм» прямо назы-

вает диалогистов «богословствующими философами» [30]. Например, религиозно-догматическая идея о невоплощенности Бога нигде в одном месте приобретает у М. М. Гиршмана вид размышления о «единстве бытия... нигде, не в ком и не в чем полностью натурально невоплотимом, несводимом ни к какой единственной субстанции или единственной теоретической сущности» [14, с. 452].

Уже на первых страницах «Очерков философии и филологии диалога» (2007) [15] появляется слово «Бог», которое не сходит с них до конца книги. В этом сборнике иудейское религиозное философствование обретает наибольшую силу: «укорененность в Боге», «божественная природа Израиля», «непостижимая тайна самобытия человека» – таков язык и, в определенном смысле, проблематика книги. Немалое значение в книге имеет иудейская религиозно-философская, а отчасти и социальная **риторика** (к последнему отнесем указание на связь диалогического мышления «с коренной ситуацией еврейского народа» [15, с. 26], рассуждения о «еврейской промежуточности» [15, с. 27]).

М. М. Гиршман с большими оговорками принимал «инонаучность» (филологическая концепция А. А. Кораблева) гуманитарной сферы и всегда предостерегал от опасности соскакивания в «ненаучность» (религия, художественное творчество и т. д.) [14, с. 12]. Так вот в этой части своей теории он существенно отступает от научности. Парадокс в том, что, чем свободнее мыслитель это делает, тем значительнее результат.

Вообще, эта книга очерков имеет большее отношение к религиозно-философской этике, чем к эстетике и, тем более, поэтике. В этом смысле примечательно наблюдение днепропетровского литературоведа Л. А. Мироненко, указавшей, что научные тексты М. М. Гиршмана вполне можно читать как «моральную прозу» [23, с. 74]. М. М. Гиршман настаивает на первичности бытия-общения по отношению ко всему остальному, первичности этики перед онтологией («метафизически первичная этика предшествует онтологии» [14, с. 505]).

Может показаться, что сама возможность диалога предполагает, требует, чтобы человек был равен самому себе: чтобы встать «лицом к лицу» с другим он должен **быть**, и быть неким «я». Но самоидентификация весьма противоречивый, сложный, дискретный процесс – идентичность проблематична, а человек – сумма, множество. Однако идея о первичности общения, отношения подобна идее экзистенциалистов о первичности существования перед сущностью: до *общения*, до *встречи* с другим личности, «я», еще вполне как бы и не существует. Только встав «лицом к лицу» она обретает черты во взгляде *другого* и *встрече* с этим взглядом. «Я» становится «я» в «я – говорю», «я – слышу», «я – поступаю». Здесь и оказывается возможным какое-то тождество с самим собой, открывающееся диалогически в суммарном, подвижном человеке. Поэтому общение предшествует бытию (см. выше аналогию из физики элементарных частиц).

Этика в этой логике первична и по отношению к эстетике. Эстетическая деятельность, наряду с языком, понимается М. М. Гиршманом как одна из «форм проявления» *бытия-между* [14, с. 458]. Художественное произведение, по его мысли, являет собой пространство *обращенности* человека и бытия, открывающую «перспективу смысла», неотступно требующую ответа (на эту обращенность «невозможно не отвечать») [Там же]. Вообще **ценность** художественного произведения осмысливается М. М. Гиршманом через категории онтологии и философской этики: как *событие* и *поступок*: «Поступок, воплощаясь в... словесно-художественной реальности, обнаруживает свой внутренний смыслообразующий потенциал. Слово же, вовлекая в себя... реальность, само становится своеобразным действием, поступком, событием порождения смысла» [14, с. 58].

Вектор эстетики у М. М. Гиршмана устойчиво направлен к философской этике: «...не наука, не искусство, не религия, а ответственный поступок сказанного слова и сделанного дела, поступок мысли, веры, эстетического творчества-созерцания... реально связывает обретение себя в себе, ответы *кто я* и *где я*, с обретением

связи с другим, связи как ответственного общения, которая предшествует и знанию, и вере, и эстетическому творчеству» [14, с. 12].

Здесь несколько смущает выражение «поступок эстетического творчества-созерцания» (в другом месте сказано «поступок созерцания и понимания жизни» [14, с. 484], воплощенный произведением). Едва ли созерцание (да и понимание) – это поступок. Акт созерцания – скорее исключает участие в «событии бытия-жизни», отодвигает созерцателя на определенную дистанцию, говоря по-бахтински, «изолирует». Во всяком случае, такое прямое совмещение эстетической сферы созерцания и этики поступка в первом приближении представляется проблематичным и нуждается в уточнении.

Автор «Литературного произведения...» опирается на этические идеи М. М. Бахтина, приводя и соглашаясь в комментарии с его мыслью: «Эстетический разум есть момент практического разума» или «эстетический мир есть лишь момент бытия-события» [14, с. 465–466]. Реагируя, в первую очередь, на этот теоретический посыл и в ответ на критику диалогистами эстетического как такового, критику искусства в целом, А. В. Домашенко указывает, что в корне неверно мыслить эстетическое, исходя из действенной сферы. В такой перспективе видения эстетическое оказывается умерщвляющим жизнь [19, с. 47–50].

«Ценностная высота... диалога» [16, с. 63] приводит к своеобразной необходимости умерить эстетическую ценность или переосмыслить ее как разновидность предельно широко понятой этической ценности. Онтологически осмысленная этика у М. М. Гиршмана, вслед за М. М. Бахтиным и другими диалогистами, кажется, готова поглотить эстетику. Подспудно – в духе раввинистической традиции («не сотвори изображения того, что вверху и внизу») – эстетическая деятельность рискует быть не только подвергнута критике, но и радикально переосмыслена, а, по сути, – отменена: за ней всегда будет проглядывать этика, и только так эстетическое сможет получить право быть.

М. М. Гиршман ощущал эту опасность. Тем более, что в практике конкретных разборов произведений никакого поглощения эс-

тетики этикой, никакого нарушения «культуры границ» нет ни в малейшей мере. Законы классической эстетики в аналитической части соблюдаются самым надежным образом. Видимо, здесь было даже некоторое драматическое внутреннее противоречие, возникшее в результате *встречи* разных культурно-философских парадигм в сознании мыслящего человека. Обладая глубоким чувством эстетического, пониманием природы художественного творчества, филолог ощущал потребность оправдать, реабилитировать эстетическое в иудейской картине мира с ее этической теорией искусства, к которой ученый был причастен. Здесь уместно упомянуть характеристику, которую дал М. М. Гиршману современный философ-диалогист Виктор Малахов, назвавший донецкого теоретика «прорывающимся» к бытию, к границе, к Другому [38, с. 33].

Отсюда и интерес М. М. Гиршмана к идеям Э. Левинаса с его критикой и оправданием искусства [14, с. 508–514]. М. М. Гиршман приводит мысль Э. Левинаса: «реальность произведения искусства порождает угрозу... полного обособления, отделения от мира, исключения из коренной для человеческого бытия диалогической ситуации» [14, с. 543] и реагирует на следующие слова мыслителя: «В эстетическом наслаждении есть что-то злое, эгоистичное и трусливое. Есть эпохи, когда это особенно постыдно, как пир во время чумы» [14, с. 508].

В статье «Тень реальности» или «духовный поступок»...» [14, с. 508] донецкий филолог анализирует концепцию французско-еврейского мыслителя. Огромные цитаты и короткие комментарии между ними свидетельствуют о существенной увлеченности М. М. Гиршмана его идеями. Рассуждения о «каком-то ином способе существования, не уместающемся в границы бытия», «несбыточной возможности существования – иного, чем бытие» [14, с. 544], который открывается в поэзии, мысль о том, что поэзия «и больше, и меньше бытия», и другие идеи Э. Левинаса в этом же духе входили в светлое поле постоянного обдумывания филолога в поздний период его научного творчества.

М. М. Гиршман стремился преодолеть эти противоречия на путях самого диалогизма. Следуя за бахтинской мыслью, ученый утверждал, что «вне событийного приобщения... художественный опыт нереален»: «эстетическая завершенность» должна встретиться с «событийной незавершенностью» личности, только в творчестве и восприятии которой художественное произведение вполне существует [14, с. 467]. При всей привлекательности и мощи этого возвышенного этического пафоса здесь происходит смешивание сфер и смещение категорий. «Приобщающий акт», о котором пишет М. М. Бахтин, – это в лучшем случае второе действие драмы, а зачастую некоторый постскрипtum к ней, как бы «последствия» эстетического созерцания, *последствия катарсиса*. Во всяком случае, немало вопросов здесь остаются нерешенными.

§ 8. «С бытием не спорят»: Гиршман против Домашенко

Острую критику диалогизма как подхода к осмыслению литературного произведения, связанную с неприятием философии общения как основополагающего мировоззрения, мы встречаем у А. В. Домашенко.

В первую очередь критике подвергается представление о *бытии-между* как о «первичной онтологической основе» и связанное с этим понимание языка: «Слово, которое не прошло через «между», но осталось в нем – «при дороге», благодатной почвы не обрело: будучи бесплодным, оно не раскрыло всю полноту заключенного в нем смысла... Сфера «между» приобретает... квазионтологический статус» [18, с. 178–179]. Так понятый диалог критик связывает с дьявольским началом, прибегая к своеобразным сопоставлениям из области этимологии древнегреческого языка. В логике А. В. Домашенко подлинной ценностью является не *бытие-между*, а молчаливое «приобщение» к предзаданному божественному смыслу.

Комментируя размышления М. Бубера, А. В. Домашенко противопоставляет диалог и *беседу*. Он указывает на «взаимную ограниченность» участников диалога. Экзистенциальная общность лю-

дей, по его мысли, проявляется не через *общение*, а вопреки различию, вопреки противостоянию «я» и «ты»: «Там, где согласно М. Буберу, диалог прерывается «бессмертным мгновением», там *беседа* в том смысле, как ее понимали древние греки, еще не начиналась» [18, с. 43].

Редуцируя философскую сложность, А. В. Домашенко перетолковывает диалог как «компромисс» [18, с. 180], который закрывает «путь к тайне» бытия [18, с. 180]. *Тайна* – категория, актуальная не только для филологической теории А. В. Домашенко, но весьма весомая в концепции А. А. Кораблева, словом, важная для «донецкого круга». Об этом см. в статьях «О смысле и ценности поэзии в концепции А. В. Домашенко», «А. А. Кораблев о смысле и ценности поэтического творчества: онтология, феноменология, рецепция».

Естественно, эта критика А. В. Домашенко распространяется и на диалогическое понимание искусства и поэзии. Для М. М. Гиршмана «Бытие-общение творящего и сотворенного – одна из онтологических основ авторства как дела сугубо... человеческого, проясняющего... пределы человечности в «промежутке» *между* равно неплодотворными обожествлением авторской индивидуальности и ее деонтологизацией» [14, с. 542]. Автор книги «Об интерпретации и толковании» пишет: «Поэзия по своей сути есть концентрированная явленность бытия (жизни, Истины), а с бытием не спорят, то есть не вступают в диалогические отношения. Поэзия не аргумент, а данность, к которой необходимо приобщиться так, чтобы наше сознание стало проявлением заключенного в ней смысла» [18, с. 44].

Реакцией на это звучат такие соображения М. М. Гиршмана: «Не раскрытие непотаенности Бытия, а отношение с бытующим и выявляет... поэтическое произведение – событие осуществления человеческой субъективности в ее обращенности к Другому» [14, с. 512]. М. М. Гиршман утверждал, что художественное произведение следует понять не как «прорыв к Бытию, вообще», а как «событийную реальность личного человеческого мгновения, событие персональной обращенности, если не именованная, то прикосновения

к Другому – осуществление духовной связи с ним» [14, с. 544]. Другой не случайно с заглавной буквы, в пределе – это Бог. Бытие с его «варварством» [15, с. 39], вообще, не мыслится здесь в качестве финальной ценности. Этому «варварству бытия» противостоит «прорыв человеческого» **сквозь** него [15, с. 39].

Смысл искусства оказывается сближенным с религиозным: не случайно следом за этими словами говорится об «эстетической явленности отношения, которое было вначале» (ср. евангельское «вначале было слово»), об «эстетической очевидности» (ср. «Путь к очевидности», религиозно-философская книга И. А. Ильина, хорошо знакомая М. М. Гиршману). Но этот подобный религиозному смысл искусства отличается от подобного религиозному смыслу искусства в *филологической теории* А. В. Домашенко. Это не богословская полемика, но различия в этом вопросе сказываются и на понимании поэтического творчества. Однако же «водораздел» здесь не иудейско-христианский, он существенно иной.

Будучи иудеем (руководителем Центра изучения еврейской культуры в ДонНУ), М. М. Гиршман реализовывал свой научно-творческий поиск в христианизированном сообществе, его занимали вопросы взаимоотношения христианства и иудаизма [15, с. 28], он с искренним интересом цитировал «христианского реалиста» С. Л. Франка [15, с. 38–39], обращался к Вл. С. Соловьеву, П. А. Флоренскому и др. христиански ориентированным философам. Обращенность двух культур, их сложное взаимодействие – один из лейтмотивов его поздних работ.

Диалогически понятый язык А. В. Домашенко называет «межеумочным, наглухо закрытым для высших проявлений духовной жизни» [18, с. 180], ведущим к «погибели». М. М. Гиршман отвечает на это: «бытие-между... не имеет ничего общего с межеумочностью, квазионтологической промежуточностью» [15, с. 31]. Словами Ш. Розенберга он называет духовным тупиком деление человечества «на спасенных и погибших». Диалогист упрекает А. В. Домашенко в «монологическом» мышлении, «слепоте», претензии на «монопо-

лию истины», и, вообще, полемика заходит в «зону духовной непроницаемости» [15, с. 59]. Надо думать, что филологи сошлись бы на признании справедливости выражения Бориса Пастернака об искусстве, которое непрестанно думает о смерти, но творит жизнь.

В сущности, в результате этой крайне напряженной полемики, длившейся не один год, каждый «остается при своих». В реальном столкновении с другой идеологией, другим мировидением, диалогизм оказывается не столь пластичен и толерантен, как в своих теоретических построениях. М. М. Гиршман называет диалогическое мышление «неутопической моделью бытия» [14, с. 13], но, находясь «в сильной позиции», диалогизм способен обнаруживать некоторую претензию на тотальность. Столь желанный фундаментальный диалог мировоззрений, о котором на одной из конференций говорил А. О. Панич («Велика ли заслуга вести нераздельный и неслиянный диалог о частностях, с кем заведомо родственен в главном? А вот как насчет диалога мировоззренческих оснований?») [22, с. 94]), оказывается весьма труднодостижимой вещью. Впрочем, и такое трудное противостояние – тоже диалог.

§ 9. Рецептивный аспект теории М. М. Гиршмана

В одной из дискуссий вокруг теории художественной целостности в 1990-е гг. в докладе «Лакуны в применении категории художественной целостности» С. В. Кочетков обратил внимание на методологическую непроработанность рецептивной части теории. По мысли ученого, нужна «целостная теория рецепции», которая будет строиться «на новом представлении об онтологии» восприятия [22, с. 71]. На самом деле в части «теории рецепции» в Донецкой филологической школе было сделано немало, особенно в трудах М. М. Гиршмана.

Диалог предполагает не только говорение, но и слушание: «Слушай, и мы будем жить...», – цитирует М. М. Гиршман О. Розенштока-Хюси. Аксиологический аспект теории М. М. Гиршмана во многом выявляется в рецептивной плоскости, опять же в пространстве диалогического мышления.

Во-первых, «от того, насколько адекватно мы сумеем «прочитать» и осмыслить глубинную неделимость мира, зависит... само существование человеческой жизни» [10, с. 112].

Во-вторых, по его мысли, уяснение «подлинной ценности и смысла художественного произведения» дает возможность развития «человеческого *взаимопонимания*» (курсив авторский) [14, с. 10]. Такая внешняя по отношению к автономной сфере искусства этическая составляющая, отсылает и к античной калокагатии, и к иудейской этике общения. Художественное высказывание здесь осознано как «социальное событие» [14, с. 98]. Именно эта *социальная событийность*, возможность *общения* в слове, *встречи* и есть то, что выводит эстетическую ценность в ряд, внешний по отношению к автономной сфере искусства.

По мысли ученого, художественное произведение открывает для читателя возможность «осознавать свои творческие силы и в какой-то мере превращаться в художника-творца, в то же время оказываясь благодаря этому самим собой» [14, с. 96]. Речь идет о некотором возвращении к себе, обретении себя, возможном в *общении* с другим, которое дает искусство, *общение*, проникнутое идеалом *полноты бытия*. Художественное произведение – это «воспроизведенный процесс общения» [14, с. 112], который происходит «на границе человеческих содержаний» [14, с. 97].

При художественном восприятии читатель дает свой «единственный ответ на смыслообразующие вопросы», выявленные произведением. В рецептивной части теории художественной целостности подчеркивается единственность, незаместимость позиции конкретного читателя: «Художественное произведение и его интерпретация создают две различные, но равно необходимые сферы объединения коллективных усилий, где каждый делает свой никем и ничем не заменимый шаг в открытии и осуществлении истины» [10, с. 111].

Общение – одна из самых объемных категорий диалогической теории искусства М. М. Гиршмана. Понимая риск вложения в это философское понятие «всего что угодно», ученый специально обра-

щает внимание на этику чтения, направленность реципиента на произведения, ответственность читателя, противостоящую интерпретационному беспределу, «вчитыванию» значений в текст и элементарному непониманию.

М. М. Гиршман подчеркивает необходимость правильного «ценностного ориентира» читателя: «найти Пушкина в себе... приобщиться к «высшему знанию», а не объявить себя Пушкиным, возвести свой субъективизм в абсолют» [14, с. 10]; или в другой статье: «Найти себя в Шекспире» и «Шекспира в себе» [14, с. 97]. При этом данная позиция только отчасти есть элемент читательского сотворчества, в главном же – она задается самим произведением, формирующим «правила игры». Мысль о читателе как существенном элементе внутренней структуры художественного произведения высказывалась М. М. Гиршманом уже в середине 1970-х гг. В рецензии на книгу Н. К. Гея «Художественность литературы» в ответ на соображения автора книги о невозможности «чисто объективного» описания художественности» он предлагает «поискать... читателя в произведении как внутреннюю позицию» [5, с. 270–271].

О. В. Червинская (Черновцы), комментируя рецептивный аспект теории художественной целостности («Пушкин, Набоков, Ахматова...», Черновцы 1999), обратила внимание, что идеи М. М. Гиршмана созвучны идеям современной западноевропейской рецептивной эстетики с ее понятийным аппаратом (имплицитный читатель», «внутритекстовая интерпретация», «вариантность», «горизонт ожидания» и др.) [33, с. 96–97].

Встреча автора и читателя рождает не готовый смысл, а процесс *общения*, – чудо *встречи*, *взаимопонимания* [14, с. 531], которое приоткрывает «сущность жизни» [14, с. 540]. Это одна из основополагающих ценностей художественного опыта.

В плане критических размышлений выскажем одно соображение. Ценность художественного произведения в читательской перспективе определяется через описанное понятие *полноты бытия*: произведение дает ощутить причастность этой полноте. А если нет? Значит, *встреча* читателя и автора, читателя и произведения не со-

стоялась, эстетическое отношение не установилось, *чтения* в полном смысле слова не было.

Но чувство от восприятия художественного произведения у разных читателей, да и у одного и того же читателя в разные моменты могут существенно различаться, диапазон – пусть во многом и заданный самим произведением – огромен. Так что эта полнота бытия иногда как бы неполная, переживание ее не «концентрированное», а «разреженное». К примеру, есть достаточное ощущение того, что в произведении «что-то есть», внутренний, вкусовой «датчик прекрасного» показывает присутствие гармонического инобытия. Нечто откликнулось в душе именно в эстетическом отношении в строгом смысле, но до катарсиса, так сказать, еще далеко.

В логике теории художественной целостности эта «средняя» ситуация оказывается полностью на совести читателя (ввиду «презумпции эстетической неприкосновенности» произведения [14, с. 537]). При обращении к неприкосновенной классике острота этой ситуации невелика – до Пушкина и Толстого, если что, приходится дотягиваться, дорастать, дозревать – недопонимание всегда вменяется реципиенту.

А вот с литературным творчеством современников асимметрия, производимая этим самым положением читателя, продиктованная «презумпцией эстетической неприкосновенности», отсутствует. У М. М. Гиршмана, в свою очередь, есть работы, где он прямо указывает на несовершенство произведения. Например, литературовед говорит о «недовоплощенности» смысла при всей «умелости» отделки стихотворения С. М. Гандлевского «Все громко тикает. Под спичечные марши...» [16, с. 97–98]. Здесь целое проблемное поле, которое выводит нас в пространство литературной критики со своими «вкусовыми» и жанровыми законами.

§ 10. Литературовед и его позиция: метачитатель

Основоположник теории художественной целостности ставит вопрос о «необходимости уяснения основ... деятельности» [22, с. 38] литературоведа, статусе литературоведения и о позиции литературо-

веда, принявший для донецких филологов форму постоянного личного вопрошания. Здесь не столько постановка проблемы границ профессиональной сферы, сколько осознание потребности «укрепления самостояния каждого» [там же], кто обращается к осмыслению литературы.

М. М. Гиршман обозначает одну из подробно разработанных его последователем А. А. Кораблевым проблем: вопрос о соотношении «литературоведческой ситуации» и «целостного мировоззрения» человека, личности, ученого-филолога, посвящающего жизнь изучению литературы [14, с. 14].

Филолог высказывает предостережение по поводу опасности потери смысла своей деятельности литературоведом. Как и другие сферы самореализации, приложения своих духовных сил, наука о литературе способна явиться пространством для раскрытия человека в полноте его возможностей, реализации своего высокого предназначения. М. М. Гиршман утверждает: «любой вид человеческой деятельности содержит риск между... возможностью человеческого самоосуществления и превращения в... функцию, в элемент профессионального кретинизма...» [22, с. 52]. Мыслитель напоминает, что и литературоведение сопряжено с этой опасностью.

Диалогическая установка сказывается в самом подходе к делу литературоведа. Опираясь на знаменитые слова С. С. Аверинцева, М. М. Гиршман провозглашает, что «филология... учит пониманию другого» [14, с. 10]. Однако и здесь есть свои «границы», связанные с положением литературоведения как науки – ведь понимание другого нужно каждому, не только филологу. В ситуации стремительного расширения проблематики и границ филологии в целом и науки о литературе, как ее составляющей, расширения, в котором участвовал и сам основатель Донецкой филологической школы, приходится напоминать, в том числе и самому себе, о научном статусе того, чему посвятил жизнь. Это соотносится с идеей «центра», «золотой середины», о которой речь шла в самом начале, и с философской категорией *меры*, о которой также говорилось выше.

В возникшей полемике с Д. П. Баком по поводу позиции литературоведа М. М. Гиршман различает позицию ученого и позицию читателя, настаивая на «познавательной доминанте» в деятельности специалиста по изучению литературы. Донецкий ученый не принимает мысли московского коллеги, который видит задачу литературоведа в том, чтобы «вернуть заверченный, вычлененный из жизненного потока результат встречи трех участников эстетического события (автора, героя и читателя. – О. М.) в сферу реального ответственного поступка-дела» (цит. по [14, с. 53]. М. М. Гиршман указывает, что названная задача относится к любому читателю – это нужно «каждому живущему здесь и сейчас человеку» [там же].

Литературовед, с которого не снимается эта «общечеловеческая» задача, вступает еще и в чисто «познавательные отношения» и получает вдобавок задачу предельной объективации эстетического опыта, артикуляции в «конкретной историко-культурной и индивидуально-творческой ситуации» взаимосвязи актуально явленного смысла произведения и полноты бытия, целостности, которая превышает конкретику отдельного опыта.

В этом заключается «общественная ответственность литературоведения» [33, с. 72], о чем рассуждает Н. Д. Тмарченко, давая характеристику теории художественной целостности. М. М. Гиршман видит положение литературоведа как позицию «метачитателя», обязанного держаться «канонического ценностного ориентира», когда «не литература существует для литературоведения, а литературоведение для литературы» [21, с. 20]. Роль литературоведа – это роль профессионала понимания, хранителя ценности, ответственного за смысл, – словом, спрашивается с него чуть ли не больше, чем с автора, особенно в ситуации, когда над существованием последнего поставлен знак вопроса.

Список цитированной литературы

1. Белоконь С. А. Особенности функционирования триады «Автор – герой – читатель» в концепции М. М. Гиршмана / С. А. Белоконь // Вестник ДонНУ. – Серия: Гуманитарные науки. – 2017. – № 3. – С. 5–8.

2. Бройтман С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики / С. Н. Бройтман. – М.: РГГУ, 2008. – 485 с.
3. Гаврилова Ю. Ю. Содержание понятия «литературно-художественная классика»: автореф. дисс. канд. фил. наук... спец. 10.01.08 «Теория литературы» / Ю. Ю. Гаврилова. – Донецк, 1996. – 18 с.
4. Гаспаров М. Л. Русские стихи 1890-х–1925-го гг. в комментариях / М. Л. Гаспаров. – М.: Высшая школа, 1993. – 272 с.
5. Гиршман М. М. В русле современных исканий: рецензия на монографию Н. К. Гея «Художественность литературы» / М. М. Гиршман // Вопросы литературы. – 1976. – № 9. – С. 268–275.
6. Гиршман М. М. Фундамент понимания / М. М. Гиршман // Литературное обозрение. – 1979. – № 4. – С. 26–27.
7. Гиршман М. М. Диалектика чтения / М. М. Гиршман, Д. В. Дубинина // Вопросы литературы. – 1980. – № 1. – С. 258–265.
8. Гиршман М. М. Природа – творчество – искусство: рецензия на книгу А. Лилова «Природа художественного творчества» / М. Гиршман, М. Клебанова // Литературное обозрение. – 1982. – № 11. – С. 70–72.
9. Гиршман М. М. Ритм художественной прозы: монография / М. М. Гиршман. – М.: Советский писатель, 1982. – 367 с.
10. Гиршман М. М. «От текста – к произведению, от данного общества – к целостному миру» / М. М. Гиршман // Вопросы литературы. – 1990. – № 5. – С. 108–112.
11. Гиршман М. М. Литературное произведение. Теория и практика анализа / М. М. Гиршман. – М.: Высшая школа, 1991. – 160 с.
12. Гиршман М. М. Произведение как эстетическая категория: проблемы становления / М. М. Гиршман // Целостность литературного произведения и проблемы его анализа: сборник статей. – Донецк: ДонГУ, 1991. – С. 3–13.
13. Гиршман М. М. Избранные статьи: Художественная целостность. Ритм. Стиль. Диалогическое мышление / М. М. Гиршман. – Донецк: Лебедь, 1996. – 160 с.
14. Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности / М. М. Гиршман. – М.: Языки славянской культуры, 2007. – 560 с.
15. Гиршман М. М. Очерки философии и филологии диалога / М. М. Гиршман. – Донецк: ДонГУ, 2007. – 69 с.
16. Гиршман М. М. «Гармония – абсолютна, а дисгармония – относительна» / сост. Э. М. Свенцицкая. – К.: Издательский дом Дмитрия Бураго, 2016. – 184 с.
17. Дмитриев В. А. Пределы онтологии, или Гиршман и Деррида / В. А. Дмитриев // Онтология и поэтика: теоретические и аналитические аспекты: Материалы международной науч. конференции. – Донецк, 2012: [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: dmit.okstate.edu/wp-content/uploads/2016/12/wp-content/uploads/2016/12/доклад-к-75-летию-Гиршмана.pdf
18. Домашенко А. В. Об интерпретации и толковании: Монография / А. В. Домашенко. – Донецк, 2007. – 276 с.
19. Домашенко А. В. Филология как проблема и реальность / А. В. Домашенко. – Донецк, 2011. – 175 с.
20. Кандинский В. В. О духовном в искусстве / В. В. Кандинский. – М.: Архимед, 1992. – 112 с.

21. Козлик И. В. Понимание целостности: некоторые соображения в методологической плоскости / И. В. Козлик // Литературоведческий сборник. – Донецк, 2012. – Вып. 49–50. – С. 17–30.
22. Кораблев А. А. Донецкая филологическая школа: Опыт полифонического осмысления / сост. А. А. Кораблев. – Донецк: Лебедь, 1997. – 176 с.
23. Кораблев А. А. Теория целостности М. М. Гиршмана / А. А. Кораблев // Литературное произведение: Слово и Бытие: сборник науч. трудов. – Донецк: ДонГУ, 1997. – С. 9–21.
24. Кораблев А. А. Поэтическая парадигма бронзового века / А. А. Кораблев // Мова і культура: У 10 т. – Вип. 5. – Т. IV. Мова і художня творчість. – Ч. 2. – К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2002. – С. 277–280.
25. Кораблев А. А. Русская художественная литература как источник филологического знания: дисс. докт. фил. наук... спец. 10.01.08 «Теория литературы» / А. А. Кораблев. – Донецк, 2004. – 359 с.
26. Кораблев А. А. Донецкая филологическая школа: Контакты и контексты / сост. А. А. Кораблев. – Горловка: ГППИИЯ, 2006. – 252 с.
27. Кораблев А. А. «Путь к объективности» М. М. Гиршмана как научная одиссея / А. А. Кораблев // Профессия: литератор. Год рождения: 1937: Коллективная монография. – Елец: Елецкий государственный университет имени И. А. Бунина, 2017. – С. 155–163.
28. Корман Б. О. Избранные труды. Теория литературы / Б. О. Корман; [ред.-сост. Е. А. Подшивалова, Н. А. Ремизова, Д. И. Черашняя, В. И. Чулков]. – Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2006. – 552 с.
29. Левченко Я. С. Рецензия на книгу: Гиршман М. М. «Литературное произведение: Теория художественной целостности». – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 524 с. / Я. С. Левченко // Вопросы литературы. – 2004. – № 4. – С. 340–343.
30. Махлин В. Л. Бахтин и западный диалогизм / В. Л. Махлин // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1996. – № 3.
31. Миннуллин О. Р. Роль М. М. Гиршмана в формировании личности филолога / О. Р. Миннуллин // Культура в фокусе научных парадигм. – Донецк, 2019. – С. 78–85.
32. Миннуллин О. Р. Об одном истоке теории художественной целостности: Василий Кандинский «О духовном в искусстве» / О. Р. Миннуллин // Культура в фокусе научных парадигм. – Донецк, 2017. – С. 87–90.
33. Михаил Моисеевич Гиршман: Библиографический указатель к 70-летию со дня рождения / сост. А. А. Кораблев, Л. Е. Клименко. – Донецк: Юго-Восток, 2007. – 118 с.
34. Панич А. О. Диалог и диалектика / А. О. Панич // Литературное произведение: Слово и Бытие: сборник науч. трудов к 60-летию М. М. Гиршмана. – Донецк: Донецкий государственный университет, 1997. – С. 176–194.
35. Рымарь Н. Т. Рецензия: Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности / Донецкий нац. ун-т. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 528 с. (Studiophilologica) / Н. Т. Рымарь // Вестник СамГУ. – Самара, 2006. – № 10/3 (50). – С. 202–203.
36. Тamarченко Н. Д. Ответственность общения: (о книге М. М. Гиршмана «Литературное произведение: Теория художественной целостности») / Н. Д. Тamarченко // Филологический журнал. – М., 2005. – № 1. – С. 170–174.

37. Телушкин Й. Еврейский мир: важнейшие знания о еврейском народе, его истории и религии / Йосеф Телушкин. – Иерусалим; М.: Наука, 1995. – 574 с.
38. Теория и диалог: к 80-летию со дня рождения М. М. Гиршмана / сост. А. А. Кораблев // Литературоведческий сборник. – Вып. 59 – 60. – Донецк: ДонНУ, 2018. – 298 с.
39. Урусиков Д. С. Деконструкция целостности: Донецкая филологическая школа в контексте гуманитарного знания второй половины XX века / Д. С. Урусиков // Литературоведческий сборник. – Донецк, 2006. – № 28. – С. 112–115, 162–174.
40. Щербенок А. Деконструкция и классическая русская литература: От риторики текста к риторике истории / А. Щербенок. – М: Новое литературное обозрение, 2005. – 232 с.

Раздел 3. Диалогическая методология М. М. Гиршмана

§ 1. «Путь к объективности» М. М. Гиршмана как научная одиссея

В итоговой книге М. М. Гиршмана (1937–2015), теоретика литературы и основателя Донецкой филологической школы, собраны и продуманно соотнесены основные его статьи, в которых выражена объединяющая их концепция – теория художественной целостности [18]. Три раздела монографии – «Произведение как художественная целостность», «Художественная целостность – стиль – ритм» и «Диалог и художественная целостность» – отражают закономерность становления и проявления целостности в художественном творчестве: «первоначальное единство, неизбежное разделение и взаимообращенность, общение друг с другом» [19, с. 58]. Корпус основных понятий, определяющий авторскую аспектологию («произведение», «стиль», «ритм», «диалог»), повторяет структуру изданного в 1996 г. сборника его избранных статей [16] и отражает тематику его монографических исследований – о ритме [11], стиле [12] и диалоге [20], что указывает на последовательность, системность и личностный характер создаваемой теории.

Особое место в этой композиции занимает статья «Путь к объективности», впервые опубликованная в 1978 г. [8], но помещенная в конце книги с пометой «Вместо заключения». Она сохраняет резюмирующее значение и во втором издании монографии, где ее положения продолжены в другой работе, поставленной в качестве заключения. Заявленная в названии статьи методологичность (μέθοδος – путь) предопределила ее стиль и ритм: последовательное, тезис за тезисом, учительски внятное повествование, но и сложно-напряженное, побуждающее к ответной последовательности и концентрации. Эти особенности формы и содержания predispose к более чем обычному, сопутствующему (диалогическому, паратекстуальному) прочтению.

«Путь к объективности» – это *научная одиссея*, логистика гуманитарного познания, выводимая из логики субъектно-объектных от-

ношений. Правомерность такой метафоры подтверждается стилистическими проговорками об *опасностях*, грозящих «исследовательскому кораблю» [8, с. 244], а также образами Сциллы и Харибды [19, с. 10], упомянутыми хоть и в другом тексте, но тоже примечательном – который помещен, наоборот, в качестве предисловия к итоговой монографии и предваряет тезисы заключения. Продолжая эту аналогию, добавим, что 14 абзацев статьи М. М. Гиршмана, фиксирующие проблемные места научного исследования, подобны приключениям Одиссея на пути в родную Итаку.

Для контекстуального представления о методологии М. М. Гиршмана нелишне иметь в виду, что его научная метафора пути, проходящего между Сциллой и Харибдой, это неявная цитата из 5-й статьи Белинского о Пушкине [1, с. 251–252]. М. М. Гиршман не раз ссылался на эту работу [15, с. 35], так что можно не сомневаться, что он ее читал, и читал внимательно.

Размышляя о причинах недопонимания поэта, критик называет две крайности, которые к этому приводят: отсутствие системного знания и, наоборот, чрезмерная приверженность ему. И задается вопросом, как их избежать: «Где же безопасный проход между Сциллою бессистемности и Харибдою теорий? Судите поэта без всяких теорий – ваша критика будет отзываться произволом личного вкуса, личного мнения, которое важно для одних вас, а для других – не закон; судите поэта по какой-нибудь теории – вы разовьете, и, может быть, очень хорошо, свою теорию, может быть, очень хорошую, но не покажете нам разбираемого вами поэта в его истинном свете» [1, с. 251–252].

Логично предположить, что для целенаправленного продвижения вперед, без уклонений в стороны, требуются волевые усилия, исключающие все отвлекающие предпосылки суждения, как внутренние, так и внешние. В качестве художественно-познавательного императива Белинский использует парадокс Гёте, который на вопрос, какого читателя он желает, ответил: «такого, который бы *меня, себя и целый мир забыл* и жил бы только в книге моей» [1]. Понимаемая

глубоко, эта установка обращает к истоку творчества – к его духовной основе, которая выражается в личности творца. Это и есть основной читательский ориентир, способствующий адекватному пониманию и отдельных произведений, и авторского творчества в целом.

В начале XX в., в русле феноменологического наукоучения подобная самоограничительная рецептивная установка была осмыслена и обоснована как принципы внутренней и внешней редукции. Стремление сделать гуманитарное познание «строгой наукой» увлекло в свой интеллектуально-рефлексивный поток, непосредственно или опосредованно, многих мыслителей и художников, среди которых, отметим, и значимые для донецкой филологии Михаил Бахтин и Михаил Булгаков.

I. Общность. Первое испытание, возникающее на пути к объективности, это сам исследователь и его субъективность. А поскольку это препятствие не внешнее, а внутреннее, то весь путь с самого начала предстает как путь самопреодоления, самозабвения. В естественных науках такое самоустранение не требует специальных усилий: сам объект исследования, принципиально и непроницаемо отделенный от субъекта, обеспечивает познанию объективность. Но в гуманитарных науках, где познание предполагает и субъектные отношения, самоустранение исследователя означало бы устранение специфики гуманитарного познания. В этом проблема: как достичь объективности при сохранении субъективности?

Решение находится, как тому и следует быть, в недрах художественного опыта – в самой природе искусства, в закономерностях его воздействия и вызываемых откликах. М. М. Гиршман приводит высказывание Толстого о Достоевском, которое становится отправной точкой его дальнейших рассуждений: «...Вы говорите, что Достоевский описывал себя в своих героях, воображая, что все люди такие. И что ж! Результат тот, что даже в этих исключительных лицах не только мы, родственные ему люди, но иностранцы узнают себя, свою душу. *Чем глубже зачерпнуть, тем общее всем, знакомее и роднее* (выделено М. Г.)» [19, с. 533]. Общее – значит, повторяющееся, за-

кономерное и потому могущее быть предметом научного, объективного изучения, но без существенных гуманитарных, субъективных утрат. Знакомое – значит, узнаваемое и предполагающее узнавание, не только общее, но и частное, конкретное. Родное – значит, обусловленное не только внешними, но и внутренними, родовыми, реальными связями. Эта глубинная общность человечества, по мысли М. М. Гиршмана, и есть основа гуманитарного познания, средство движения к объективности.

II. Любовь. Преодоление себя и при этом не утрата себя, а наоборот, обретение, это не логический нонсенс и не риторический парадокс, это – любовь. Любовью движется и жизнь, и творчество, и наука филология (φιλολογία), в названии которой содержится это понятие (φιλέω), потому что, как уточняет М. М. Гиршман, «именно любовь поднимает человека над ограниченностью обособленно-личного существования, непосредственно и непринужденно приобщает его к глубинным истокам человеческого бытия...» [19, с. 534] Именно любовь, как показывает гомеровский сюжет, ведет исследователя путем испытаний и надежд через мнимости и множественности к подлинности и единственности. Она вне разделения на субъекты и объекты, она больше каждой отдельной личности и даже больше их множеств и всего, что ими произведено.

В статье содержатся размышления о любви современного Улисса, героя повести А. Битова, вызванные чтением какой-то «старой книги»: «откуда же любовь: не от любимой же, такой случайной и крохотной, и не из него же, тоже чрезвычайно небольшого, а если не от нее и не от него, то откуда же?.. То огромное, что есть любовь, не оставляет ни точки в твоём крохотном пространстве и даже разрывает тебя и гораздо превышает тебя. Ты становишься таким большим, каким никогда бы не мог без этого стать, а в том, чем ты был без любви, ты становишься еще мельче. Так как же из тебя могло возникнуть большое?» [19, с. 534].

В любви, такой большой и безмерной, какой она представляется, легко утонуть и раствориться, но почему-то происходит другое,

чуть ли не обратное: именно в любви человек осуществляется как целостность, как личность. Эта странность нуждается в авторитетном подтверждении, и в статье приводится высказывание А. А. Ухтомского: «...только переключивши себя и свою деятельность на других, человек впервые находит самого себя как лицо» [19, с. 534]. В этом выражается методологичность любви: она делает познание личностным, гуманитарным, открывая в самой субъективности перспективу объективности.

III. Глубина. Общность, обретаемая в любви, или, строже, общая позиция, объединяющая познающего с познаваемым, открывает возможности объективного знания в процессе гуманитарного познания. Никаких координат, где искать эту позицию, не сообщается, потому что очевидно, что это внепространственное местоположение, тем не менее, дается пространственный ориентир, понимаемый фигурально: *глубина*. Это все та же мысль Толстого, только иначе акцентированная, не на результате, а на причине, и осмысленная как критерий объективности: *чем глубже, тем общее*.

В отличие от «точных наук», где объективность контролируется точностью определений, в гуманитарном познании таким определителем является «глубина проникновения» (М. М. Бахтин) [19, с. 534], которая, если сублимировать любовные ассоциации в план гомеровской эпикки, означает спуск в иной мир для общения с родными и близкими. В интерпретации М. М. Гиршмана глубинное познание предполагает преодоление чуждости, раздельности и разности: во-первых, это проникновение «в родственному познающему субъекту и вместе с тем иной по отношению к нему мир»; во-вторых, оно возможно «не по отдельности, а вместе»; в-третьих, оно происходит «в точках их пересечения», где открывается единство «всеобщего смысла и индивидуального своеобразия различных явлений человеческой жизни, человеческой культуры» [19, с. 534].

IV. Произведение. Любовь предрасполагает к глубинному пониманию, но этим даром надо уметь воспользоваться. Любить, как Пенелопа, труднее, чем так, как любят волшебница Кирка, нимфа

Калипсо или царица Навсикая. На этих примерах видно, что главное отличие подлинной любви от ее подобий – отношение к любимому. В статье это отличие показано на отношении к Пушкину.

«Мой Пушкин» – так сказать может всякий, кто любит поэта. В этом расхожем словосочетании выражается двойственность читательской любви, ее субъектно-объектные проявления и субъективно-объективное содержание. Но какое из этих двух слов важнее? Какая-нибудь экзальтированная или творческая личность может себе позволить, от полноты чувств или в целях самовыражения, сделать акцент на первом слове, но филолог обязан делать его на втором. М. М. Гиршман в этом вопросе категоричен: если читательская любовь не приводит к общности с автором, она лишает возможности приобщиться к его художественному миру и «полностью исключает» обогащение и развитие читательской личности [19, с. 535]. Такая эгоистичная, насильственная и, по сути, мнимая любовь, когда читатель «превращает Пушкина в себя», останавливает путь познания, замыкает познающего в состоянии самотождественности и духовной изоляции.

Глубина, открывающаяся в любви, – субъективно понятный, но объективно все-таки недостаточно конкретный ориентир, при всей полезности методик, помогающих ее достичь. Чтобы найти искомую позицию, необходимую для филологического познания, нужны какие-нибудь знаки, приметы, указатели, направляющие читателя. И они есть, в самом произведении, в его строении, стиле и ритме, настроенности на диалог. Читать филологически – значит, следовать этим предписаниям. Это важно. Не зная кода, читатель не войдет в мир произведения и не встретится с автором, который останется для него либо чуждым, либо мнимо-своим.

V. Литературовед. Занять позицию, предназначенную для оптимального читательского восприятия, это все равно что занять место на корабле, отправляющемся в плавание. Среди тех, кому это удастся, может оказаться и читатель особого ранга – литературовед, который отличается от остальных тем, что читает осознанно, реф-

лектируя не только над читаемым, но и над самим процессом чтения. Его исключительность выражается в том, что он не только утверждает «на внутренней по отношению к художественному миру позиции», но и покидает ее, «отделившись от нее и сделав ее предметом познания» [19, с. 535]. Он не пассажир и не матрос, он капитан, у которого есть своя цель, он – Одиссей. Филологический смысл этой аналогии еще и в том, что Одиссей – единственный, кто проходит весь путь до конца. Все его спутники погибают, не одолев испытаний, но их отрицательный опыт тоже ценен. Своей гибелью они маркируют реестр опасностей и типологию ошибок, обрамляя путь и славу героя.

VI. Детализация. При всем уважении, какое может вызывать профессионализм литературоведа, у обычных читателей существует предубеждение относительно необходимости такой профессии. В противоположность живому, непосредственному прочтению, литературоведческий анализ представляется чем-то иссушающим и даже убивающим живое восприятие. Уместно ли в тот момент, когда льешь слезы о Гекубе, думать о гекзаметре, о сложносочиненных эпитетах, о мифопоэтике и прочей «детализации»? Не разрушает ли эта аналитика целостность впечатления, не подменяется ли в этот момент сам предмет постижения: вместо художественной целостности не предстает ли рефлектирующему уму нечто иное – конструкция, структура, система? Простое соображение, что поскольку теория порождается практикой и возвращается к ней [19, с. 535], то эти функции взаимонеобходимы, встречается с простым же, не требующим специальных доказательств, утверждением, что живое восприятие – «естественно», а профессиональное – «неестественно».

VII. Воздействия. Кажущаяся неестественность профессионального взгляда объясняется его не то чтобы необычной зоркостью, хотя и это ему присуще, а, главным образом, направленностью на то, о чем обычный читатель не думает: на *воздействия*, которые испытывает читатель, в том числе и профессиональный, и которые формируют его «естественное» восприятие. Впечатление «неестественности» возникает от степени осознанности этих воздействий.

«Да, – возражает М. М. Гиршман гипотетическому оппоненту, – читатель не думает отдельно и специально про звуки или про ударения, но это не значит, что он не испытывает их воздействия» [19, с. 536]. Читателю, по-видимому, кажется естественным только то, что возникает у него в сознании без каких-либо специальных знаний и усилий, без размышлений о том, как это возникает. Но почему-то необычайное множество «Пушкиных», возникающих при таком восприятии, ему не кажется неестественным, а ведь Пушкин все-таки один.

«Неестественность» положения, в котором принужден находиться литературовед, вызвана не столько его профессиональными интересами, сколько необходимостью совмещать непосредственное и опосредованное восприятия. Подобно Одиссею, привязанному к мачте, чтобы не соблазниться пением сирен, литературоведу приходится самому подвергать себя эстетическим воздействиям и при этом самому же их анализировать.

VIII. Истолкование. Используя характеристики «естественный» и «неестественный», М. М. Гиршман определяет ими стадии пути, проходимого литературоведом: «Он идет от естественного, непосредственного восприятия в его первоначальной цельности через «неестественный» анализ особенностей художественного «языка», расчленяемых и объединяемых элементов и уровней композиции художественного текста...» [19, с. 536].

Эти стадии литературоведческого исследования предстают как двойное испытание, потому что каждая из них может возобладать над другой. С одной стороны, есть риск повышенной субъективности, порождающей мнимые подобия, подмены, симулякры и т. д., с другой – опасность отвлеченной объективности, производящей концепты, конструкты, схемы и т. п. Профессионализм литературоведа заключается в том, чтобы избежать этих крайностей и, подобно Одиссею, сумевшему провести свой корабль между Сциллой и Харибдой, «истолковать литературное произведение, не превращая его ни в безличный объект, ни в отражение собственной личности» [19,

с. 535]. В случае успешного прохождения между крайностями увлеченного и отвлеченного исследования достигается истолкование – «рациональное выражение того духовного содержания, которое воплощено в этом тексте...» [19, с. 536].

IX. Ориентация. Литературовед – такой же субъект восприятия, как и все остальные, но, в отличие от остальных, «сознательно относящийся к своей субъективности [19, с. 536]. Литературовед так же, как и другие читатели, получает (или не получает) впечатления от прочитанного, но он еще и задумывается, насколько они закономерны, выясняет, это только его личная, субъективная реакция или это объективное воздействие текста, на которое реагируют все, но с разной степенью восприимчивости и осознанности. Избегая крайностей, литературовед все-таки ориентирован от одного полюса к другому, от субъективности к объективности – «стремится к ориентации этой субъективности на объективное знание и межличностное взаимопонимание, ориентации по законам научной деятельности» [19, с. 536].

X. Презумпции. Оба прочтения, непосредственное и опосредованное, важны для адекватного понимания: одно испытывает определенные воздействия, другое – анализирует их причины; одно – представляет предмет для понимания, другое – его изучает. Это разные стадии и разные уровни объективации, и кажется, что незачем задаваться вопросом, который из этих опытов важнее и приоритетнее. Но М. М. Гиршман все-таки ставит этот вопрос, придавая ему общеметодологическое значение. Ответ находится в сопоставлении двух поэтических строк, которые словно для того и возникли, чтобы стать прояснением этой аксиологической проблемы. Обращаясь к жизни, один поэт (Пушкин) стремление ее понять выражает фразой: «Смысла я в тебе ищу», а другой (Жуковский): «Темный твой язык учу».

Если поиски и понимание смысла – цель жизненных и творческих усилий, то для успешного продвижения к этой цели требуется изначальное непонимание, принципиальный отказ от какой-либо

предвзятости, предубежденности, или, как определяет этот принцип М. М. Гиршман, – *презумпция непонимания* [19, с. 537]. В художественном произведении, где смысл воплощен во всем, что составляет его целое, читатель оказывается перед необходимостью всякий раз заново пройти «школу чтения» – учить язык произведения, именно этого, читаемого.

Другой фундаментальный принцип, определяющий отношение к смыслу произведения, – *презумпция эстетической неприкосновенности* [19, с. 537], что предполагает «неотрывность смысла от его воплощения именно и только в такой словесно-художественной форме, необходимой и незаменимой в целом и в частностях» [19, с. 537]. Эта установка предписывает принимать произведение в том виде, в каком оно существует, и прежде чем высказывать суждения о его несовершенствах, убедиться, что это именно несовершенства, недовоплощения смысла, а не особенности, в которых выразилось его воплощение.

XI. Язык. Язык – это и есть та «объединяющая основа духовной человеческой жизни», которая через углубление в нее и освоение «открывает возможность содержательного общения» [19, с. 537], способствует пониманию «своего другого» – другого «слова», другого «мира» [19, с. 537]. Язык – корневая, объединяющая основа человеческой жизни, первичная объективация ее смысла.

XII. Школа. Чему, если спросить конкретнее, учит «школа чтения»? Очевидно, всему, что обращает к сущности читаемого произведения, что составляет его самобытность, своеобразие, код. Но М. М. Гиршман, пропуская очевидное, говорит о другом, о более важном и, как ему представляется, более существенном, имеющем не только филологическое, но и философское значение. Овладеть авторским языком и смыслом – это, безусловно, важные предметы «школы чтения», но для овладения ими требуются, и этому тоже приходится учиться, сознательные усилия самопреодоления и самоуглубления – «преодоление поверхностных слоев своей личности» и «устремление к тому глубинному содержанию, которое объединяет человека с другими людьми, с другими культурами» [19, с. 537].

Можно обойтись без такой школы? Можно. Это те счастливые случаи, когда школу заменяет духовное родство читателя и автора, особенно если читатель талантлив и предрасположен к творческому общению. Но обратной стороной этих случайностей, и намного более обширной, оказываются произведения непонятые и потому отторгнутые, не ставшие содержательной частью читательского опыта, не расширившие культурный горизонт и не углубившие возможности духовной близости и родства. Литературовед, по роду своей деятельности, в меньшей мере подвержен этим рискам, но и он, по склонности или потенциалу своей личности, не свободен от соблазна поставить себя в центр своего исследования.

ХIII. Целостность. Эгоцентризм непродуктивен – это подразумевалось изначально, и весь путь к объективности – это путь преодоления эгоцентризма, многоликого и многообразного: от наивной, нерелефлирующей субъективности до сознательного, респектабельного, порой эффектного самоутверждения. Путь к объективности, как его описывает М. М. Гиршман, это не отказ от субъективности как таковой, а сознательное обращение к субъективности другого, чтобы через нахождение в ином своего и в частном общего, в этих *«точках пересечения»*, *«закрепляемых искусством»*, обнаружилась реальная, диалогическая, *«всеоживляющая»* связь личностей, культур, эпох – единство человеческого бытия. Это надо почувствовать – *«своеобразие и родство»*, и *«не в отдельности, а вместе»*, почувствовать, что весь мир, в котором осуществляется жизнь и человеческое общение, *«в последней глубине своей един и неделим»* [19, с. 538].

Целостность мира и человечества – основа и основной принцип гуманитарного познания. Целостный анализ – логически как будто невозможный, поскольку означает разделение неделимого, оказывается в этой перспективе естественным, глубоко обоснованным и потому путеводным. Метафора пути предполагает двоякое движение – центростремительное и центробежное: выход за свои пределы в бесконечность мира с бесконечными возможностями его познания и возвращение к себе, к своей природной, родной, преодолеваемой, но непреодолимой изначальноности.

Основательнее и конкретнее о целостном анализе М. М. Гиршман рассуждает в специальных работах [2–7], в том числе и включенных в итоговую монографию, а в статье, где описан путь литературоведческого и, шире, гуманитарного познания, он ограничивается Гётевским высказыванием, которое называет великолепным: «Чтобы дойти до бесконечного, нужно лишь двигаться в конечном по всем направлениям, и чтобы насладиться целым, нужно усмотреть целое в мельчайшем» [19, с. 538]. Не так ли двигался Одиссей, явив архетип пути всего человечества?

XIV. Цель. Итак, впереди Итака, она же позади, оставленная для того, чтобы вернуться к ней. Остановки в пути, осознаваемые как принципы, которые «гораздо легче формулировать, чем действительно осуществлять» [19, с. 537], обозначают маршрут, который легче проложить, чем пройти. Хотя и проложить его, надо признать, тоже непросто. Чтобы соответствовать своей цели, маршрут должен быть тоже объективен.

То, как написана статья М. М. Гиршмана, – целенаправленно, знаяще, уверенно, энергично, – может означать, что описанный им путь не только продуман, но и пройден, как прошли его и те, кого он цитирует: Л. Н. Толстой, А. А. Ухтомский, А. Г. Битов, М. М. Бахтин, С. М. Бонди, А. С. Пушкин, В. А. Жуковский, И. В. Гёте, А. П. Скафтымов. Это означает, что этот путь – не утопия, он реален и естественен, потому что совершается постоянно и повсеместно отдельными интеллектуалами, движимыми стремлением к истине, знанием, интуицией, амбицией и другими человеческими способностями и стимулами. Так почему бы не обобщить их опыты? Постигаемая ими целостность и достигаемое в процессе этого постижения их глубинное родство не являются ли тем главным, что оправдывает занятия филологией и гуманитарную науку в целом?

А, может, не только обобщить, но и объединить? Соглашаясь с утверждением А. П. Скафтымова, что «цель теоретической науки об искусстве – постижение эстетической целостности» и что современная теория литературы далека от этой цели [19, с. 538],

М. М. Гиршман заключает, что поиски пути будут успешнее, если их объединить: «Объединяясь и углубляясь в этих поисках, субъективный опыт каждого из нас, быть может, станет частицей объективного знания и человеческого взаимопонимания» [19, с. 538]. Опытом такого объединенного и углубленного постижения художественной целостности, а также освоения и осмысления принципов филологического познания, стала основанная им школа – команда коллег и учеников, достаточно близких, чтобы чувствовать и осознавать свою общность, но и своевольных, пролагающих собственные пути.

§ 2. Спутники и оппоненты

В том же 1978 г., когда был опубликован «Путь к объективности», его автору пришлось повторить свои основные положения, отвечая на письмо одного из своих студентов. Эта короткая переписка удостоилась стать вводной частью итоговой монографии М. М. Гиршмана и вместе с заключением замкнула ее содержание в двойную методологическую раму, отчего изложенная теория предстала как ответ на насущные вопросы и вызовы. Кроме того, их диалог был и сам по себе педагогичен, особенно если знать обстоятельства его возникновения.

Это было время признания донецкой филологии. Триумфально прошла (осенью 1977 г.) всесоюзная конференция, собравшая – очно и заочно – более 170 ученых, в числе которых М. Л. Гаспаров, Н. К. Гей, Б. О. Корман, Н. Л. Лейдерман, Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа, Л. Г. Фризмэн, В. Е. Хализев, Ю. В. Шатин и др. [36]. Сам М. М. Гиршман к этому времени – активный участник многих конференций и проектов, притом таких знаковых, как «Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении» (1962–1965) и «Теория литературных стилей» (1976–1982), автор статей в столичных научных журналах и «Краткой литературной энциклопедии». Еще не развернулась безумная кампания против донецкой кафедры теории литературы, не приостановлены кафедральные сборники и защиты. Это было время надежд и уверенности, что все лучшее – впереди. Поэтому дерзкое письмо, в котором эти достиже-

ния и заслуги подвергались сомнению, можно было бы попросту проигнорировать. Но учитель – ответил.

Ответ потребовался еще и потому, что письмо было не частным. Его поместили в стенной газете студенческого научного общества, причем на фоне огромного и сложного агрегата, выпускающего мыльные пузыри, и под крупным заголовком: «Открытое письмо М. М. Гиршману».

Примечательна была и подпись: «Фома Н.». Евангельская аллюзия намекала на сакрализацию учителя и недоверие ученика, который хотел бы удостовериться в истинности учения, которое ему преподается. Несмотря на внешне спокойный и отвлеченно-безличный тон письма, оно было явно осознанным и адресным: «Наука нужна человеку, чтобы утолить жажду познания и чтобы не ждать милости от природы. Но что нужно науке от произведения искусства, которое есть и высшее знание, и высшая милость?»

Общеизвестно, что наука может не только улучшить нашу жизнь, но и уничтожить. Почему же мы не боимся, что наука может отнять у нас искусство?

Но предположим, что не отнимет. Ведь не перестали же мы любоваться солнцем и облаками после того, как узнали их структуру. Почему же, несмотря на многотрудные усилия ученых, они продолжают оставаться для нас Тайной? Может, потому, что мы ищем в них совсем *иной* смысл, – смысл, который скрыт не столько в объекте, сколько в субъекте, *в нас самих?*

Никто не спорит, научный подход открывает нам немало интересного, но – увы – вовсе не то, ради чего было создано произведение искусства».

Это был бунт на корабле, и реакция капитана была скорой и показательной: на следующий день он вручил автору письма свой ответ с тем, чтобы оно было размещено в той же газете. «На открытые письма положено ведь отвечать», – заметил он с улыбкой.

«Как это часто бывает, начало ответа на Ваш вопрос находится в Вашем же письме: там, где говорится об *ином* смысле, который

скрыт не в объекте, а в субъекте, *в нас самих*. А Вы уверены, что тот смысл, который скрыт в нас самих, всегда и во всем совпадает с теми «высшим знанием и высшей милостью», которые дает искусство? Вы не думаете, что этот смысл может в чем-то принципиально не совпадать с Пушкинским или Шекспировским?

Вы спрашиваете: существует ли угроза того, что научный анализ может «уничтожить» художественное произведение? Да, – отвечу я, – такая угроза существует. И в свою очередь спрошу Вас: «А существует ли опасность вненаучного субъективистского произвола, «растаскивающего» Пушкина и Толстого во множество своих обособленно-личных уголков, так что искусство, объединяющее людей, опять-таки уничтожается, перестает существовать»?

Чем реальнее эта вторая – субъективистская угроза, тем важнее научное «охранение»: именно наука учит умению перенести центр тяжести исследовательского внимания с себя на предмет. Если же говорить специально о филологической науке, то она более всего учит пониманию *другого* в его подлинной сущности и специфике – пониманию, которое не может и не должно быть подменено самовыражением и самоутверждением. И чтобы приобщение к «высшему знанию», которое дает искусство, состоялось, чтобы мы действительно нашли Пушкина в «нас самих» (а не самонадеянно превратили себя в Пушкиных), – необходимы учителя литературы, необходимы те, для кого научное изучение литературы является органической частью их жизни, их творческой деятельности [19, с. 9–10].

Объяснив необходимость науки, но и согласившись, что научное знание небезопасно, учитель показывал *срединный путь* – искусство избегать крайностей, уклоняющихся от истинной цели познания: «Да, литературовед должен пройти между Сциллой безлично-объективистского и Харибдой вненаучно-субъективистского подходов, которые равно уничтожают искусство. И чтобы найти верный путь, очень важен, в частности, ценностный ориентир: не литература существует для литературоведения, а литературоведение для литературы. В ней источник возникновения литературоведческой науки,

к ней же и возвращается научный поиск, помогая реальной встрече автора и читателя в единстве художественного произведения.

Можно сказать еще и так: научность сама по себе не гарантирует человечности, а человечность не обязательно требует научности. Но в науке об искусстве происходит обязательная встреча и взаимопревращение этих качеств. И жизненной реализацией научной теории является хотя бы чуть-чуть углубившееся понимание подлинной ценности и смысла («высшего знания и высшей милости») художественного произведения и развивающееся на этой основе *человеческое взаимопонимание*» [19, с. 10].

Ответ М. М. Гиршмана не просто повторял, как может показаться, основные положения статьи «Путь к объективности», он ее редактировал, придавая ей компактность, динамичность и полемическую заостренность. Возможно, были и другие поводы для ее редактирования, но, как бы там ни было, окончательный текст «Пути», помещенный в книгу (в 2002 г.), заметно отличается от первой публикации (в 1978 г.).

Ответ учителя прояснял некоторые азы научного познания, которые не всегда осознаются в учебном процессе и усваиваются как сами собой разумеющиеся очевидности. Но и сомнения ученика возникли не беспричинно. Они произошли от потрясения, вызванного романом «Мастер и Маргарита», в то время, пожалуй, самым читаемым произведением. Два гражданина, которые встречаются на первых страницах этой книги, отражали ситуацию не только идеологического воспитания, но и научного познания, притом не только в ее отвлеченной сути, но и конкретно, узнаваемо: один – плотный, бритый, многознающий специалист, апеллирующий к объективности и к доказательствам, на которых строится ее обоснование, а другой – дерзкий, любознательный, рыжеватый поэт, полагающийся больше на свои чувства, чем на неотягощенный знаниями разум. Это узнавание, в котором увиделось что-то принципиально-глубинное, объясняющее, между прочим, и неслучайную славу булгаковского романа, привело к пониманию, которое ученик попытался противопоставить теории своего учителя.

Основание, на котором строилась антинаучная концепция юного теоретика, строго говоря, отсутствовало. Это было всего лишь переложение на язык понятий начальной ситуации, описанной в романе Булгакова. Она представлялась самоочевидной и универсальной, поскольку вообще всякий читатель литературного произведения оказывается в ситуации выбора между двумя, казалось бы, взаимоисключающими способами восприятия – объективным (опосредованным, искусственным) и субъективным (непосредственным, наивным). Оба пути не оптимальны, но один, при всей его разумности, губительный, а второй, пусть через лишения и трудности, все-таки приводит к подлинному знанию и творчеству.

В 1976 г. с этой концепцией ее автор выступал на студенческой конференции в Тартуском университете, куда он, как видно, не без умысла был направлен своими наставниками, дабы получить представление, что такое настоящая наука. Эта цель была достигнута, хотя и с непредусмотренными выводами.

В Тарту доклад вызвал лавину вопросов, и на помощь докладчику пришел сам Ю. М. Лотман. Нельзя сказать, что выступающий был этому рад. Потому что мэтр, отвечая за него, говорил не о том, что было в докладе, а стал развивать собственную интерпретацию, отталкиваясь от псевдонима героя и рассматривая его в связи с описанными в романе домами и квартирами. Впоследствии эти наблюдения и мысли оформились в статью «Дом в “Мастере и Маргарите”» [32]. Они были логичны и доказательны, но, как тогда казалось, уводили куда-то в сторону с пути, который утверждался в этом произведении.

И не только в этом. Два пути, мнимый и подлинный, рассудочный и духовный, обнаруживались, как выяснялось, в самых важных, учительных, итоговых книгах человечества – в «Божественной комедии», «Фаусте», «Мертвых душах», «Братьях Карамазовых»...

Философским подтверждением этой концепции, прибавившим ее адепту уверенности и убежденности, стала прочитанная им в Москве, во время преддипломной практики, книга П. А. Флорен-

ского «Столп и утверждение Истины», где описаны два отношения к истине – интуитивное и логическое (дискурсивное), представляющие относительную достоверность, если они применяются обособленно. Флоренский был воспринят как альтернатива Бахтину, которого неукоснительно читали и читали в Донецке, а имя Берлиоза прощательно и порицательно совместились с именами Бахтина и Гиршмана.

Но самым убедительным доказательством стала жизнь. Избравший путь Бездомного стал повторять его судьбу: выпускник филфака бросает филологию, уединяется в отдаленном селении и пытается писать, как предсказано в романе, что-то «другое». Казалось бы, а как иначе? Искатель истины должен жить в согласии со своими принципами и открытиями. А дальше предсказанный Булгаковым алгоритм судьбы оказался еще более провиденциальным, чем представлялось: через некоторое время, после различных житейских испытаний и приключений мысли, поэт становится профессором и коллегой своего наставника.

Опыт жизни подтверждал общие закономерности, выраженные в искусстве. А знание закономерностей – это и есть наука. Наука возвращается к себе с такой же непреложностью, как и сила притяжения, как центробежность, как неизбежность, как смерть. И вдруг, обнаруживая какие-то иные закономерности, обещающие возможность какой-то иной филологии, исследовательский корабль, успешно маневрирующий между бездушием и бестелесностью, получает пробоину.

Возникла классическая коллизия: «Платон мне друг, но истина дороже». Ортодоксия, как выяснялось, чревата парадоксами. Чем выше авторитет учителя, тем глубже сомнения. Чем правильнее путь, тем сильнее соблазн испытать его истинность. Чем основательнее и универсальнее категория, тем она провокативнее и тем результативнее теория, которую она предопределяет.

И вот, в то время как М. М. Гиршман в академических изданиях и энциклопедических источниках утверждает и обосновывает сбалансированное, целостное представление о литературном произведении как центральной литературоведческой категории [9, 10, 13–

15, 17], его младший коллега В. В. Федоров заявляет, что литературное произведение есть фикция, и противопоставляет ему поэтический мир и творческое бытие [35, с. 5–6]. Это была уже не юношеская декларация, а зрелая концепция, но с таким же предполагаемым выходом за пределы научного познания.

Вскоре у Федорова появились последователи, полагавшие, что именно он, а не Гиршман, является лицом донецкой филологии [25, с. 8–9]. Жизнь школы заштормилась. Обсуждались и сравнивались две концепции [25, с. 37–104], которые различались не только формальными постулатами, но и недостижимо глубокими, глубинными, бытийными основаниями. Одна – взвешенная, выверенная, оснащенная методом и освященная традицией, другая – какая-то заумная, запретельная и, как уверяли ученики, гениальная.

Как должен был реагировать капитан? Игнорировать, изолировать, вступить в переговоры?.. Гиршман поступал в соответствии с собственной концепцией: допуская всяческие инновации под флагом «инонаучности», отстаивал принципы научности. Примечательно объяснение, почему он так поступает, высказанное им на одном из семинаров: «Чтобы лодка не перевернулась».

Как видно, исследовательский путь по-прежнему мыслится им как некая одиссея – с неизбежными опасностями (так он характеризовал проблемно-методологические рифы: «опасность вненаучного субъективистского произвола» [19, с. 9], «опасность взаимоуничтожающей разделенности» [19, с. 457], «опасности превращения эстетической реальности в эстетическую утопию» [19, с. 519], «опасности одностороннего обособления» [19, с. 520], «опасная в гуманитарной сфере замкнутость» [19, с. 537]).

Наверное, закономерно, что наиболее образцово усвоила и применила методологию Михаила Моисеевича его дочь – Э. М. Свенцицкая, демонстрируя умение проходить «срединный путь» между бесчисленными «с одной стороны» и «с другой стороны». Впрочем, почему бесчисленными? Можно сосчитать: в ее докторской монографии [34] 38 таких проходов! Однако столь заведомая последова-

тельность вызывала возражения теперь уже со стороны приверженцев авантюрной методологии, обусловленной характером исследователя, как это видно по рецензии с характерным названием «Между Сциллой и Харибдой»: «Не подвергая ни малейшему сомнению целесообразность филологического академизма, некоторые читатели, проделавшие вместе с автором монографии этот *безопасный* путь, возможно, будут несколько разочарованы: а где же «приключения», пусть даже сопряженные с опасностями? Да и что такое *опасность* в научном познании? По-видимому, это не что иное, как вероятность сойти с научного пути, перейдя на какой-то иной путь. Но ведь познание при этом продолжится! Проплывая мимо острова сирен, приверженец академизма залепит уши воском и продолжит свой срединный путь, вместо того, чтобы сойти на берег и испытать силу и соблазн этих песен» [30, с. 215].

Интересно, что сама же Элина Михайловна стала и нарушителем разного рода нормативности, только не в литературоведческой, а в литературной сфере, позволяя себе творческий безлимит в сюрреалистическом нарративе своей прозы.

Не менее принципиальную, но более активную позицию в отношении своих коллег, нарушающих границы научности, занял А. О. Панич, который еще в 1996 г. констатировал, что Донецкая филологическая школа «больна» и поставил диагноз: «мифологическое литературоведение» [25, с. 139].

А наиболее активным антагонистом методологии Гиршмана и деконструктивистом донецкого филологического процесса стал убежденный федоровец В. Э. Просцевичус. Безусловно талантливый и незаурядный, он всякий раз нарушал установленный распорядок действий, то своим демонстративным отсутствием, то, наоборот, чрезмерным присутствием, предпринимая попытки интеллектуального взлома отлаженно работающего механизма. Это было испытание не только нервов и воли наставника, но и принципов школы. И надо было видеть, как реагировал мэтр на такие вызовы: бывало,

по ситуации, резко и властно, но чаще – спокойно, иронично, с обескураживающей улыбкой. Вот характерный эпизод их полемики:

«М. М. Гиршман. Владислав Эдуардович адресовал некоторые слова ко мне, я теперь позволю себе напрямую обратиться к нему. <...>

Деконструкция для меня – это ситуация констатации некоторого противоречия, но на основе внутреннего и глубокого слышания себя. Противоположное этому – диалогическая ситуация, которая, как известно, цитируя Розенштока и несколько его перефразируя, заключается в том, что: говорите, слушайте, отвечайте – и мы будем жить.

Если в чем я действительно упрекаю Владислава Эдуардовича, то в одном – в том, что он не выступил на конференции с запланированным докладом.

В. Э. Просцевичус. А это моя реплика в диалоге.

М. М. Гиршман. Понимаете, Владислав Эдуардович, вот эта реплика в диалоге, с моей точки зрения, со всей определенностью ее субъективности и, безусловно, ошибочности, потому что, как вы понимаете, не ошибаться я не могу и даже отчасти не хочу, – для меня такого рода реплика – деконструкция, а конструкция – доклад, со всеми последующими репликами, тот, который планировался, тот, который замышлялся и который был так нужен. Выступление ваше – тоже очень нужно, но оно – по-другому нужно» [25, с. 147].

После очередного инцидента – никакого последующего ostracism или охлаждения. Это были уроки толерантности, практика диалогичности. И, как оказалось, уроки действенные, если спустя годы возмутитель спокойствия перестал бунтовать и публично признал себя членом команды [31, с. 402].

Чтобы произвести в Донецкой филологической школе переворот, одних протестов и диверсий недостаточно, нужна соотносимая с гиршмановской идея, а главное – столь же глубокое и последовательное ее обоснование. Бывали ведь в Донецке и прежде, в 70-е, не слабые теоретики, которые могли бы выйти в лидеры, но сошли с дистанции: один уехал в другой город и основал там собственную школу, другой, продолжая оставаться в донецком кругу, но и как бы

вне его, будоражил воображение студентов *поэтософскими* воззрениями, хотя ни монографии, ни даже методологической инструкции так и не предъявил.

А с некоторых пор, чтобы переформатировать донецкую филологию, осложненную интеграцией в ней принципов научности и инаучности, требовалось противопоставить что-то основательное не только теории Гиршмана, но теперь уже и теории Федорова. И такой теоретик появился – Александр Владимирович Домашенко. Сформировавшийся в донецкой филологической среде, усвоивший учения и Гиршмана, и Федорова, он в такой же последовательности начал эти учения ниспровергать, сначала гиршмановское, а потом и федоровское. Продолжая избранный ими онтологический вектор, он осмыслил их достижения как вехи и частности на пути к подлинной онтологии, а значит, и к более полной целостности. Почему же и эта доктрина, и радикальная, и основательная, не заместила гиршмановскую, не стала объединяющей и преобразующей? По-видимому, потому, что у гиршмановской целостности было мощное защитное противодействие – диалогизм.

Донецкая школа – это не просто работающий и продуцирующий принцип, это и система отношений, оставляющая каждому сотруднику ту меру свободы, какая ему требуется для осуществления своих идей, и ожидающая от каждого некоторой профессиональной корпоративности, которая позволяет считать всякого, кто к ней причастен, своим, частицей органично развивающегося целого. Недостаток диалогичности становится причиной отторжения любых филологических концепций, какими бы перспективными они ни представлялись.

Гиршман был диалогичен – принципиально диалогичен – и со студентами, и с преподавателями, и даже с начальством. Диалог мог и не возникнуть, а во многих случаях и не мог возникнуть, но это не отменяло его профессиональной и жизненной установки. Диалог устанавливал не только границы различий, но и пределы их единства.

§ 3. Границы и пределы

Со стороны может показаться, что наука движется амбициями, но находящийся в ее реальном процессе знает, что не только амбициями. Главный двигатель науки – истина. Именно она, приоткрываясь, становится непреодолимо притягательной, увлекает к размышлениям, к работе, к результату. И, конечно, не без того, что активизирует человеческие ресурсы – азарт и амбиции.

Открытое письмо М. М. Гиршману 1978 г. было вызвано ощущением неполноты – неполной адекватности обретаемого научного знания переживаемому художественному. Оно было продиктовано потребностью напрямую спросить, насколько фатален зазор между искусством и наукой, переходима ли граница между ними, возможна ли для постижения искусства какая-то иная наука, располагающая, помимо своих, научных, еще какими-то средствами. Естественнее всего было допустить, что, имея дело с художественными произведениями, литературоведение, если оно стремится к адекватности, тоже должно быть отчасти художественным. За поставленным вопросом последовали научно-художественные опыты [24, 26], проясняющие на практике соотношения научного и художественного познания и возможности их интеграции.

По мере сближения научного и художественного познания и установления между ними взаимообращенных, *диалогических* отношений обнаруживалось и присутствие какого-то третьего, неявного, но тоже по-своему достоверного знания, соотносимого с научным и художественным. Оно иррационально и ирреально, и можно было бы его считать несуществующим, если бы оно не взаимодействовало и с научным познанием, и с художественным, стимулируя их и трансформируя. Называя это знание «религиозным», «мистическим», «трансцендентным» или еще как-нибудь в этом роде, исследователь уже предваряет его адаптацию к научному познанию и предопределяет отношение к нему, поэтому те донецкие филологи, кто устремлен в сферы неизъяснимого, предпочитают, если условия работы и условности коммуникации им это позволяют, никак его не определять, подразумевая, что это *тайна* [27–29].

В 2000 г. М. М. Гиршман получает еще одно письмо, возвращающее к диалогу о методологии гуманитарной науки: «Дорогой Михаил Моисеевич! Лет двадцать назад, отвечая на мой вопрос, Вы говорили, в общем-то, о том же, о чем теперь и я, достигнув Вашего тогдашнего возраста, говорю, отвечая на подобные вопросы. Но, помимо этой закономерности, время проявило и другую, вроде бы противоположную первую: вдруг (мне, по крайней мере) стало ясно, что ничего – в сущности – не изменилось за эти 20 с лишним лет: вопросы, несмотря на ответы, остались. Вопросы эти не только воспроизводятся каждым новым поколением, приступающим к литературе, – они воспроизводятся и во мне самом» [19, с. 10–11].

Сразу же высказывалось уточнение, что претензий к самой науке у автора нет. Она делает то, что может, и чем больше науки, тем лучше. Но искусство, как и жизнь, которой оно подражает, содержат что-то еще, что не подлежит научному познанию. Стало быть, филология, чтобы исполнять свое назначение, не может быть только наукой.

Предлагалось и решение, не высказанное, хотя и подразумевавшееся в первом письме: для постижения внутреннего и сокровенного содержания, научное познание необходимо дополнить художественным и религиозным. Такое воззрение отвечало бы целостной природе искусства и тоже могло бы называться целостным.

Далее в письме говорилось, что соединить эти типы познания не проблема – проблема их согласовать. Если какой-нибудь из этих компонентов станет доминировать, подчиняя себе остальные, то познание, соответственно, окажется либо научным, либо художественным, либо религиозным, но никак не целостным. И с этим, по-видимому, придется примириться, заключает автор.

В свою очередь, и М. М. Гиршман ответил таким же углубленно-возвратным повторением своих прежних теоретических положений и даже полемических приемов: «В самом деле, при всех очевидных изменениях, и внутренних, и внешних, при несомненном движении и жизни, и мысли (другой вопрос: куда движение?), –

снова и снова возвращаются вопросы и поиски ответов на них. Возвращаются и воспроизводятся настолько, что я готов почти буквально повторить первую фразу моего старого письма о том, что начало ответа... находится в Вашем же, уже сегодняшнем письме: «...может, стоит *примириться* с таким конфликтно-неразрешимым положением вещей и не искать всеобщего диалогического *примирения*» [19, с. 11].

Было бы, наверное, ошибочно думать, что столь ясно выраженная и осознаваемая повторяемость означает бесплодную предсказуемость литературоведческих дискуссий, поскольку каждый в итоге остается при своем мнении и на своей позиции. Хотя в большинстве случаев, действительно, так и происходит, М. М. Гиршман в этой переписке демонстрирует искусство диалогической полемики, показывая, как работают сформулированные им принципы: (1) в полемическом рассуждении оппонента он находит то *общее*, что может стать основой их диалога; (2) он осознает позицию оппонента, если находит в ней резон и основательность, как дополнение к своей, как «*свое другое*», восполняющее целостное представление о предмете, который их объединяет и разделяет; (3) наконец, он выносит содержание дискуссии на такой уровень, где их противоположности оказываются относительными, не принципиальными и даже взаимнонеобходимыми.

Завершая свое письмо стихотворением Б. Окуджавы, он приносит в него художественный дискурс, как бы соглашаясь с тезисом оппонента, но при этом соблюдая *границу* между научным и художественным дискурсами, и это разграничение предстает как охранение собственной позиции и предлагаемый консенсус:

Немоты нахлебавшись без меры,
с городской отравой в крови,
опасаюсь фанатиков веры,
и надежды, и поздней любви.

Как блистательны их карнавалы –
каждый крик, каждый взгляд, каждый жест...
Но зато как горьки и усталы
окончания пышных торжеств!

Я надеялся выйти на волю.
Как мы верили сказкам, скажи?
Но мою злополучную долю
утопили во зле и во лжи.

От тоски никуда не укрыться,
от природы ее грозовой.
Между мною и небом – граница.
На границе стоит часовой.

Комментируя свой пример, Гиршман противопоставляет частным границам, разделяющим науку, искусство и религию, диалогическую вненаходимость как возможность осуществления личностной и общечеловеческой целостности: «Диалогическое мировоззрение противостоит всяческому: и научным, и эстетическим, и религиозным – утопиям, но содержит в себе неутопическую надежду на то, что «часовой» человеческой ответственности не уйдет со своего поста «на *границе*». И Ваш вопрос о том, «где ее (науки) место», я бы переформулировал: где место каждого из нас, ею (наукой) занимающихся, и насколько мы сможем исполнить свое, погранично-разделяюще-объединяющее человеческое дело» [19, с. 19].

Интеграция научного, художественного и религиозного знания, о которой спрашивал собеседник, видя в ней условие целостного познания, в ответе Гиршмана не отвергается, но подвергается диалогическому переосмыслению и показательно используется в качестве полемического арсенала. Сравнение научного исследования с кораблем – пример прикладной художественности, как и цитируемые в научной работе стихотворные тексты. Образы, согласованные с по-

нениями, фокусируют и опредмечивают восприятие, восполняя абстрактное понимание конкретным и представимым. Понятийно-образное высказывание эффективно, а нередко и эффектно, разноразмерно выражает заключенную в нем мысль, чем подтверждается правомерность и действенность такой интеграции.

Вопрос же, заданный во втором письме, относился к иной, более радикальной, взаимопроникающей интеграции, предполагающей автономию ненаучных смыслов и, соответственно, принципиальное взаимоположение разных опытов познания. Адресованный именно Гиршману, вопрос был нехитрой интеллектуальной провокацией, побуждающей его высказаться о местоположении своей позиции. Как диалогист и теоретик целостности, он был открыт к любой инаковости, но как ученый, неуклонно держался научных принципов и целей, так что образ корабля как целеустремленной определенности в бесконечности свободных смыслов, точно и емко выражал его методологию целостно-диалогического познания. Возможно, он не исключал, а может, и предполагал, что эта научная метафора может быть развернута и конкретизирована, но сам предпочитал не переходить собственные границы.

Таким же сопричастным и таким же сознательно недопроявленным в аргументации Гиршмана выдержан и третий компонент – религиозное мышление. Переписка не вызывала необходимости прямо высказываться на эту тему, для этого потребовался бы третий раунд полемики, который, по-видимому, закончился бы тем же, что и первые два. Поэтому форма умолчания, оставляющая возможности сверхличного, невербального завершения этого диалога, оказывается еще одним свойством инонаучности.

Обсуждаемые темы, и в первом, и во втором письмах, были не частными для автора теории художественной целостности, если судить по тому, какое место заняли они в его итоговой книге. Мало того, что оба письма помещены в предисловии, они оба корреспондируются со статьями, которые завершают книгу и помечены многозначительным жанровым определением: «Вместо заключения».

§ 4. Путь к субъективности

Во втором, дополненном издании итоговой монографии М. М. Гиршмана «Литературное произведение: Теория художественной целостности» (2007) в качестве заключения помещена статья «Литературное произведение в свете философии и филологии диалога», но не вместо, а после прежнего заключения – статьи «Путь к объективности». Таким образом, она не отменяет описанный путь, а дополняет его, представляя, по сути, «путь к субъективности». Соположение этих работ в композиции книги и, соответственно, в архитектонике авторской теории побуждает прочитать второе заключение так же поступательно, поабзацно, как и первое.

I. Теория и диалог. Предваряя сопоставление теории литературного произведения и философии диалога, М. М. Гиршман называет «событием» их «встречу» на рубеже XX–XXI вв. Объективность этого обобщения вызывает некоторые сомнения. С одной стороны, теория литературного произведения не настолько едина, чтобы с чем-либо встречаться, с другой, – философия диалога не настолько тотальна, чтобы реагировать на частные теории. Правда, среди таких теорий выделяется диалогическая поэтика М. М. Бахтина – это действительно «встреча» теоретизма и диалогизма, только произошла она раньше, в 20-е гг. XX в. Если же искать подобное событие на рубеже XX–XXI вв., то это в первую очередь именно теория Гиршмана и его донецкого окружения, а также работы его коллег из других научных кругов, как филологических, так и философских (В. Л. Махлин, В. А. Малахов и др.).

Обращение теоретиков литературы, сформировавшихся в русле бахтинских представлений, к публикациям философов-диалогистов, распространившимся в постсоветском пространстве в 90-е гг., было предопределено диалогической природой литературного произведения и обещало углубленное восполнение теории философией, но также предвещало и мировоззренческую проблему, поскольку философско-диалогическое «В начале было отношение» не могло не восприниматься как вызов богословско-филологическому «В начале было Слово».

II. Абсолют. Определяя суть диалогической концепции, М. М. Гиршман представляет ее с предельной основательностью, на уровне фундаментальной аксиоматики: (1) Абсолют – «первоединство всего и всех» – существует, (2) проявляется «в общении многих», (3) осуществляя «единственность каждого» [19, с. 539]. Так понимаемый диалог абсолютен и онтологичен, это закон бытия и принцип его осуществления в человеческой жизни, это реализация первичного единства всех невообразимо многообразных частных единств.

III. Диалог. Философские, «персоналистски-онтологические» характеристики диалога, по лапидарному определению Гиршмана («единство – множественность – единственность»), практически идентичны его же характеристикам целостности – «единого – множественного – единственного» [19, с. 46].

«Диалог» и «целостность» предстают мировоззренческими универсалиями, воспроизводящими в человеческом сознании закон мирового единства. Но для того, чтобы эти принципы были действенны и эффективно выполняли интегрирующую функцию, они не должны раствориться в собственной универсальности, и М. М. Гиршман, определив, что такое диалог, с такой же отчетливостью определяет, что не является диалогом: «Во-первых, диалог противостоит любому отождествлению единства и единственности – основе монологизма. Во-вторых, диалог несовместим с какими бы то ни было двоичными альтернативами, с ситуациями типа «третьего не дано» и особенно с различного рода «магнитными ловушками», заставляющими выбирать: рабство или бунтарство, коллективизм или индивидуализм, национализм или ассимиляция и т. п.» [19, с. 539–540].

Для Гиршмана как для «шестидесятника», родившегося в 37-м и прожившего бóльшую часть жизни при идеологическом прессинге, искусство было областью свободы, противостоящей, с одной стороны, «единственно верному» учению, а с другой – тотальному выбору: «кто не с нами, тот против нас». И его филология, соответственно, формировалась как единое, но состоящее из многих единств свободное диалогическое образование.

Сложнее, но, по сути, так же складывались отношения гиршмановского диалогизма с религиозным «тоталитаризмом», когда выше знаний утверждается вера и не допускается никаких сомнений относительно истинности священных догматов и когда от верующего требуется постоянный выбор между верой и сомнением, осознаваемый как выбор между добром и злом, истиной и ложью, красотой и уродством.

Советский тоталитаризм, как многократно было отмечено, в том числе и учениками Михаила Моисеевича [24], использовал христианскую каноническую матрицу, заполняя ее новым – безбожным – содержанием. Парадоксально, но, может быть, и закономерно, что, противопоставляя свою концепцию политическому и религиозному монологизму, Гиршман строит ее по той же модели: его целостно-диалогическая «троица» тоже являет сверхлогичные, ипостасные соотношения целых и тоже осуществляет сверхприродную всеобщую взаимосвязь, а нарушения троичности аналогичны природе ересей.

IV. Встреча. Называя сближение теории целостности и философии диалога словом «встреча», явно в философском значении, М. М. Гиршман уточняет это значение, но так, что оно оказывается еще одним доказательством соотносимости категорий «целостность» и «диалог».

Встреча, которая выводит субъектов на уровень целостности и диалога, совершается «в сфере бытия», когда оказывается, что сам человек и есть «встреча» – в его целостности и с его способностью к диалогическим отношениям. И такой же «встречей» является художественное произведение, где возможно *неотождествимое* совмещение разных «субъектов бытия и сознания».

Художественное произведение – это осуществленная целостность, но осуществляемая как «событие смыслообразующего общения» [19, с. 540], как являемая в нем «эстетическая реальность». Это место встречи, объединяющее отдельные и различные сознания без устранения их различий. Художественность – это сила преодоления человеческой разобщенности, это целостность как диалог.

V. Процесс. Диалог, как и целостность, это процесс – и бытия, и познания. Встреча – со-бытие и со-знание этого процесса. Художественное произведение – выражение целостно-диалогических характеристик этой встречи, но не итог, а процесс. Вспоминая известные, но часто забываемые афоризмы «художник мыслит, созидая», «художник познает, творя», М. М. Гиршман уточняет, что художественное познание осуществляется «не до и не вне, а в актах творчества», и не в произведении, «а именно и только произведением» [19, с. 540].

Концепция творческого познания хотя и ограждает от упрощенных представлений о художественном произведении как воплощении готового содержания, но и неготовое содержание с не меньшей силой, чем готовое, уклоняет читательское восприятие к содержательной стороне произведения, что ведет к тому же, только к более утонченному упрощению – к преобладанию в художественном восприятии познавательной функции. Может быть, именно поэтому, из соображений фундаментального баланса, чтобы удерживать колеблемый треножник искусства, Гиршман употребляет странноватое выражение: «красота общения» [19, с. 540], противопоставляя ее «готовому содержанию».

В научной статье, может быть, уместнее было бы словосочетание «эстетика общения», но тогда подразумевалась бы, помимо самого общения, и рефлексия на него, его осознание и оценка, а значит, отвлечение от непосредственности общения, тогда как «красота» обращает к самому предмету эстетических рефлексий.

«Красота» – признак художественности; «общение» – среда смыслопорождения; поэтому «красота общения» в контексте гиршмановских рассуждений – это диалогическая целостность, образующая эстетическую реальность и обладающая эстетической ценностью.

«Красота» упомянута здесь как маркер искусства, объединяющего этическую и познавательную деятельность: «красота, объединяющая благо и истину» [19, с. 540]. Платоновская триада придает классическую законченность и благородный традиционализм представляемой концепции, однако ближайшая ассоциация, обусловлен-

ная контекстом рассуждения, – все-таки Бахтин, его «эстетическое целое», завершающее «поступок» и «познание».

VI. Связь. Будучи универсальной формой общения, искусство осуществляет связь не только между субъектами творчества и восприятия, но и между планами человеческого бытия – между идеальной и реальной сферами сознания и созидания. «Художественная реальность – это осуществляемый в произведении искусства мир связи, встречи, общения эстетического идеала и действительности, мир, который можно «увидеть» и «осознать», только создавая его или по крайней мере участвуя в его создании. В искусстве утверждается, познается, вообще существует только то, что создается, осуществляется как художественное произведение, в границах которого заключается творческий процесс его создания и восприятия» [19, с. 541].

VII. Граница. Связывая эмпирическое и трансцендентное знание, искусство производит особое, художественное знание, совмещающее эмпирику и трансценденцию в новое качество. Художественное произведение и есть производство такого знания – живого, личного, возникающего в момент восприятия.

Естественно, что разноприродное художественное содержание, осваиваемое человеческим интеллектом, не бесконфликтно. С одной стороны, искусство граничит с жизнью и вынуждено, хотя не всегда и не во всем, отвечать на ожидания правдоподобия, за которыми не только миметическая приверженность публики, но и философское оправдание искусства, один из критериев его истинности и необходимости. С другой стороны, искусство ограничено положениями религиозной или идеологической догматики, за которыми не только духовный и коллективный опыт человечества, но и, как утверждается, изъяснения сверхчеловеческой субъектности, позволяющие трактовать духовность как его высшее проявление и как внутреннее самоограничение. Если «низкие истины» эмпирики привычно и возвышающе преодолеваются, не вызывая серьезного сопротивления, то «высшие истины» духа требуют смиренного подчинения, с чем не всякий художник согласится.

Утверждение Гиршмана о «неготовом содержании», присущем художественному произведению, вызвало принципиальное возражение одного из его учеников – А. В. Домашенко, обозначившее еще одну границу как в общих вопросах искусства, так и во внутришкольных отношениях. Символический смысл, как утверждал оппонент, «вовсе не формируется» в произведении, но «представляет собой «первичную реальность» по отношению к изображаемому. Если автор начинает формировать этот высший смысл, он его обязательно искажает...», поэтому ответственный автор «не создает священно-символический смысл, он к нему апеллирует...» [21, с. 21].

Вопрос был поставлен не частный – о природе художественности, о смысле творчества. Не о формах художественной сакрализации, которые могут быть весьма различны, а о предопределяющем их содержании, которое может быть либо «готовым» (единообразно предустановленным), либо «неготовым» (разнообразно свободным). И это было закономерное продолжение дискуссии о соотношении научного и художественного знания. Теперь подвергались обсуждению не только пределы научности, но и пределы художественности.

VIII. Мост через пропасть. Отвечая на возражение, М. М. Гиршман соглашается, что художник – «не Бог» и потому не может создавать абсолютно новый мир, но не согласен, что он лишь апеллирует к высшему знанию, если это художник, а не религиозный публицист и не религиозный беллетрист. Художник сопрягает противоположности человеческого бытия – «священный исток» и «секуляризованную повседневность», «идеал» и «действительность», пробуждая этим «смыслообразующую энергию», которая, как мост через пропасть (по выражению Гадамера), соединяет разные взгляды и преодолевает разрывы в человечестве.

IX. Тварь творящая. Повторяя, что художник – не Бог, М. М. Гиршман приподнимает проблему над духовно-познавательной прагматикой и обращается к природе творчества. Художник, в отличие от Творца, не творит из ничего, он творит из уже сотворенного, и в этом основа и особенность человеческого авторства –

«встреча творящего и сотворенного» [19, с. 542]. Художник – не Бог, но он подобен Творцу, и крайне непродуктивно, предупреждает Гиршман, и его «обожествление», и его «деонтологизация».

Литературной иллюстрацией к этому тезису могла бы стать сценка из пушкинской «маленькой трагедии», где потрясенный Сальери говорит другу: «Ты, Моцарт, бог...», на что тот отвечает: «Ба! право? может быть... / Но божество мое проголодалось».

X. Универсальность и уникальность. Сопрягая крайности, искусство предохраняет их от абсолютизации. Ментальный диапазон искусства – универсальность и уникальность, всеобщность и индивидуальность. И здесь вновь приходится вспомнить, что регуляторами этих соотношений являются принципы целостности и диалогичности, предопределяющие разрушительный и одновременно созидательный гуманитарный парадокс – *«равнодостоинство»* таких, казалось бы, разновеликих феноменов, как человечество, народ и человек. Соотносительность этих величин обусловлена еще и тем, что в каждой из них проявляется то же соотношение: единство – множественность – единственность.

XI. Акценты. Преодоление разобщенности, осуществляемое в общении, обычно оценивается как безусловно позитивное действие, и в этом чуткий к разного рода перекосам и уклонениям М. М. Гиршман видит нежелательное преобладание оценочных предпочтений и смещение акцентов, нарушающее диалог. Разделенность и дистанцированность в диалоге так же необходимы, как и общение, без них полноценный, исполненный смысла диалог не состоится. Диалог совершается на границах «завершенной разделенности» [19, с. 543], не посягая ни на завершенность, ни на разделенность, ни даже на «зоны духовной непроницаемости» [19, с. 543]. Общение и уединение – это акценты, которые необходимо сохранять и учитывать в диалоге.

XII. Лошадь и верблюд. Объясняя присущую человеку и мешающую диалогу предвзятость восприятия, Гиршман приводит стихотворение Маяковского:

Лошадь
сказала,
взглянув на верблюда:
«Какая
гигантская
лошадь-ублюдок».
Верблюд же
вскричал:
«Да лошадь разве ты?!
Ты
просто-напросто –
верблюд недоразвитый».
И знал лишь
бог седобородый,
что это –
животные
разной породы.

Помещенные в научный текст, эти стихи, естественно, прочитываются как его часть – как повторение излагаемой информации, только другими языковыми средствами. Но поскольку именно там, где они процитированы, говорится, что в художественных произведениях нет «готового содержания», что оно возникает «здесь и сейчас», в момент прочтения, то возникает методологическая коллизия.

На первый взгляд, ничего экстраординарного не происходит. Цитирующий использует образы и выраженный в них смысл для выражения своего смысла, потому что представимость образного выражения придает дополнительную убедительность выражению понятийно-логическому. При этом художественный дискурс адаптируется к научному, присущая ему многозначность упрощается, редуцируется, сводится к понятийной однозначности.

Если стремиться к объективности и определенности, тогда такое обращение с художественным текстом будет естественным и право-

мерным. Но если цель – «полнота бытия» и соответствующая ей полнота знания (не в смысле «всезнания», которое невозможно, а в смысле всевозможности познания, дающего разные форматы знания), тогда такое неравноправное соединение научности и художественности не может быть ни целостным, ни диалогичным. Именно об этом и было второе полемическое письмо, полученное М. М. Гиршманом: о проблеме диалогических отношений между разными дискурсами: «Диалог, понимаемый рационально и методологически, – это та же наука и, следовательно, тот же перекося в сторону «научности», а значит, тоже редукция. И наоборот, диалог, понимаемый как «свободное», и прежде всего свободное от классической рациональности, перекликивание всего со всем, – это тоже вариант многого «всеединства», поскольку совокупность и целостность – это все-таки не одно и то же» [19, с. 11].

Привлекая для пояснения своей мысли образы разнопородных животных, ученый мог бы и не сослаться на художественное произведение, а сославшись, не обязан учитывать все иные возможные его смыслы, кроме того единственного, который коррелирует с его рассуждением. Но сама возможность иного, которая им затронута и потревожена, допускает намеренное или самопроизвольное расширение смыслового контекста. Например, сравнение лошади и верблюда с эстетической точки зрения может вызвать ассоциации и спровоцировать соразмышления с известным сократовско-платоновским сравнением красоты девушки и лошади [33, с. 394]. Сами же образы этих животных, воспринятые эмблематически, могут быть соотнесены с мировоззренческим разногласием христианства («лошадь») и ислама («верблюд») или еще шире – «западного» и «восточного» менталитета, а также иллюстрировать и другие подобные противопоставления, не исключая «научность» и «художественность».

Гиршман избегает таких экстраполяций, литературная цитата в его текстах – служанка излагаемой мысли, а не своевольная Гетера, ее семантика ограничена и направлена обусловлена. Она не отвлекает и не развлекает, она работает. Цитирование у него – тоже

диалог, но своеобразный, монологический, включающий чужое высказывание в свое и подчиняющий его новому, но не чуждому ему смыслу. Тем значимее его диалогическая встреча с поэтом.

Знаменательно и глубоко закономерно, что художественная логика стихотворения приводит богоборца Маяковского к тезису о *божественном знании* («знал лишь бог»), в котором снимается концептуальная конфронтация. На эту же сверхпозицию указывает и Гиршман, риторически комментируя этот пример: «Неужели и в самом деле только Бог это знает, а человек не способен понять и принять подлинное различие многого и стремится превратить иное если не в тождественное себе, то по крайней мере в *свое* другое» [19, с. 543].

В этой апелляции к высшей инстанции видится и ответ учителя ученикам: знание и признание различий означает *внезаходимость* по отношению к ним, которая объединяет оппонентов, но и оставляет каждому перспективу личностной самореализации.

XIII. Иное. Существование множественных проявлений единого требует от человека, стремящегося к полноте познания, не только учитывать их различия, но и признавать их права быть различными, иными по отношению к тому, кто их воспринимает.

Для Гиршмана проблема иного была и глубоко личным опытом. Он хорошо знал, каково быть «иным», и нашел возможность, как, не утрачивая своей инаковости, преодолевать человеческую обособленность, связывать разрывы, перебрасывать мосты. Созданная им школа стала моделью социализации диалогических отношений. Он позволял своим ученикам оставаться, если в этом была потребность, самостоятельными теоретиками, выполнять каждому собственную жизненно-творческую программу. Его школа – это сообщество «иных», объединенных не столько общей целью, сколько общностью их бытия.

Позволяя ученикам всемерно осуществлять свою инаковость, учитель объединял их не только собой и своим авторитетом, но и прежде всего принципами, составляющими основу его филологической доктрины – это *целостность*, собирающая множества в един-

ство, и *диалог*, персонализирующий этот процесс. Это было чуть ли не единственным, но весьма ощутимым ограничением, не позволяющим школе распастись на эгоцентричные множества.

XIV. Диалог и эгология. Диалогическая культура противостоит бытийной *эгологии*, монополизирующей знание истины. Единство истины, каковое Гиршман не подвергает сомнению, предполагает множество путей к ней, но, как считает он, продуктивно это многоединство не в произвольной и безответственной разнонаправленности, а в «диалогической взаимообращенности» [19, с. 543]. Единство и множественность в актах познания как раз и способствуют установлению диалогических отношений.

Литературное произведение, воспроизводя мир как целостность, является, как и мир, школой бытия, только авторской, явленной в формах человеческой судьбы и жизни. Читающий произведение вовлекается в поле его воздействий и вынуждается как-то на них реагировать – подчиняясь им или противодействуя. По сути, чтение – это гамлетовская дилемма. Свобода личностного понимания, предоставляемая искусством, приводит к известному литературоведческому парадоксу: «Сколько читателей – столько Гамлетов», при том, что Гамлет «все-таки один».

Множество интерпретаций, при их изначальном порождающем и сопровождающем единстве, образует ситуацию диалога уже за пределами художественно-текстовой реальности, хотя и в ее смысловом поле. Крайности естественны и неустранимы: с одной стороны, личностное самовыражение за счет художественного целого или его частей, воспринятых как материал, с другой – неустанная и неуклонная устремленность к изначальному единству, воспринимаемому как единственность. Для диалогически настроенного сознания – это, по выражению Гиршмана, «магнитная ловушка», подталкивающая к некорректному выбору. Диалог целостен, он удерживает крайности в динамическом и взаимовосполняющем единстве.

Литературное произведение, которое раскрывается в диалоге интерпретаций, – пример все той же триады: «единство – множе-

ственность – единственность», и в этом размыкании устанавливаются диалогические отношения искусства с действительностью.

XV. Искусство и жизнь. Объединяющая сила искусства, его воздействие на все сегменты и кластеры бытия, его согласованное, системно-целостное выполнение эстетических, этических и познавательных функций, наконец, его подобие действительному миру, осознаваемое как прекрасная альтернатива, вызывает у некоторых мыслителей, например, у Левинаса, на которого ссылается Гиршман, опасения, что искусство может обособиться от жизни настолько, что станет ее тотальной подменой. Пока искусство было соприродным, классическим, такая опасность была минимальной, но с распространением неклассических и постклассических форм взаимодействия искусства и жизни угроза превращения натурального и заповеданного порядка, при всех его человеческих нарушениях, в искусственную цивилизацию становится все более реальной.

Левинас определяет факторы противодействия денатурализации искусства – время, язык, субъективность и другие способы «отвержения нейтральных и безликих начал» [19, с. 543]. В их противостоянии, полагает он, «свет и смысл обретаются на пути, ведущем от существования к существующему и от существующего к Другому» [19, с. 544]. Гиршман, соглашаясь, по-видимому, с этими опасениями, избегает давать конкретные рецепты и рекомендации, он предпочитает более универсальные средства, такие, как целостность, гармония, диалог.

XVI. Инобытие. Ссылаясь, опять же, на Левинаса (хотя об этом человечество знает и толкует с древнейших времен), Гиршман указывает на перспективу, в которой может разрешиться противостояние искусства и жизни. Он обращает исследовательское внимание к иноприродности в природном существовании поэзии – к тому, что поэзии присущ «какой-то иной способ существования, не уместящийся в границы бытия и небытия» [19, с. 544]. В диалогическом восприятии эта устремленность к иному осознается как «поиск Другого» – не просто другого субъекта бытия и даже не другого бытия,

а некоего инобытия – «смысла, который древнее онтологии» [19, с. 544].

XVII. Постонтология. Для области, которая не бытие и не небытие, Гиршман воспользовался понятием *постонтология* в интерпретации В. А. Малахова: это умозрение, подразумевающее «не столько прорыв к Бытию вообще, сколько событийную реальность личного человеческого мгновения, событие персональной обращенности, если не именованная, то прикосновения к Другому – осуществления духовной связи с ним» [19, с. 544]. Применительно к художественному произведению – это состояние, «когда становится событием вменяемая человеческая субъективность в общении одного с другим» [19, с. 544].

Путь к объективности, осознанно проходимый в первые десятилетия научной деятельности Гиршмана, с той же естественностью, целеустремленностью и внутренней сбалансированностью обратился в путь к субъективности, не отменяющий пройденное, а продолжающий и восполняющий его. Осознаваемая и прежде, но не акцентированная диалогичность обрела когерентное теоретическое и философское обоснование.

XVIII. Эстетическая очевидность. Завершаясь, статья смыкается со своим началом: в ней повторяется утверждение, теперь уже резюмирующее представленный ряд примеров, что встреча теории литературы и философии диалога состоялась и продолжается. Композиция замкнулась, охватив круг проблем, ожидающих разрешения, и обозначив векторы развития. Но итоговая авторская мысль, заключенная в этом кольце, обращена все-таки не к теории. Она вдруг словно освобождается, как птица, вылетающая из клетки. Наука и философия, определявшие ее путь и направлявшие ее полет, красиво и эффектно, как две створки, распахнулись, уступая место поэзии – «эстетической очевидности, являющейся в слове» [19, с. 544].

Это знаменательно и символично. В итоговой книге, в ее завершающей статье, в заключительном абзаце последнее слово – «сло-

во». И не просто слово, а слово художественное, поэтическое, *являющее*. И возникающая пастернаковская ассоциация вызывает еще одно, не высказанное, но подразумеваемое завершение. Становится ясно, что это последнее слово – действительно последнее, прощальное. Это прощание с жизнью, с миром, с любимым делом:

Прощай, размах крыла расправленный,
Полета вольное упорство,
И образ мира, *в слове явленный*,
И творчество, и чудотворство.

Список цитированной литературы

1. Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья пятая / В. Г. Белинский // Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. – М.: Художественная литература, 1981. – Т. 6. – С. 251–252.
2. Гиршман М. М. О целостном анализе литературного произведения / М. М. Гиршман // Проблемы изучения художественного произведения. – М., 1969. – С. 10–11.
3. Гиршман М. М. Принципы целостного анализа / М. М. Гиршман // Марксизм-ленинизм и вопросы теории литературы. – Алма-Ата, 1969. – С. 28–30.
4. Гиршман М. М. Целостный анализ художественных произведений: Пособие по спецкурсу / М. М. Гиршман, Р. Т. Громяк. – Донецк, 1970. – 117 с.
5. Гиршман М. М. Целостность литературного произведения / М. М. Гиршман // Проблемы художественной формы социалистического реализма. – М., 1971. – Т. 2. – С. 49–97.
6. Гиршман М. М. Проблемы целостного анализа художественной прозы (Ритмическая организация прозаического художественного целого): учебное пособие. – Донецк, 1973. – 45 с.
7. Гиршман М. М. Ще раз про цілісний аналіз літературно-художнього твору / М. М. Гиршман, І. І. Стебун // Радянське літературознавство. – 1973. – № 5. – С. 65–72.
8. Гиршман М. М. Путь к объективности / М. М. Гиршман // Вопросы литературы. – 1978. – № 1. – С. 243–251.
9. Гиршман М. М. Литературное произведение / М. М. Гиршман // Краткая литературная энциклопедия. – М., 1978. – Т. 9. – С. 438–441.
10. Гиршман М. М. Еще о целостности литературного произведения / М. М. Гиршман // Известия АН СССР. – Серия литературы и языка. – 1979. – № 5. – С. 449–457.
11. Гиршман М. М. Ритм художественной прозы / М. М. Гиршман. – М.: Советский писатель, 1982. – 367 с.
12. Гиршман М. М. Стиль как литературоведческая категория / М. М. Гиршман. – Донецк: ДонГУ, 1985. – 26 с.
13. Гиршман М. М. Литературное произведение / М. М. Гиршман // Литературная учеба. – 1987. – № 4. – С. 169–170.
14. Гиршман М. М. Литературное произведение / М. М. Гиршман // Энциклопедический словарь юного литературоведа. – М., 1988. – С. 146–150.

15. Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория и практика анализа / М. М. Гиршман. – М.: Высшая школа, 1991. – 160 с.
16. Гиршман М. М. Избранные статьи / М. М. Гиршман. – Донецк: Лебедь, 1996. – 160 с.
17. Гиршман М. М. Литературное произведение как художественная целостность: итоги и перспективы изучения / М. М. Гиршман // Литературоведение на пороге XXI века. – М., 1998. – С. 170–177.
18. Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности / М. М. Гиршман. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 528 с.
19. Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности / М. М. Гиршман. – М.: Языки славянской культуры, 2007. – 560 с.
20. Гиршман М. М. Очерки философии и филологии диалога / М. М. Гиршман. – Донецк: ДонНУ, 2007. – 70 с.
21. Домащенко А. В. Гёте, Пушкин, Чехов и эстетическое завершение / А. В. Домащенко // Литературоведческий сборник. – Донецк: ДонНУ, 2003. – Вып. 14. – С. 16–24.
22. Домащенко А. В. Филология как проблема и реальность / А. В. Домащенко. – Донецк, 2011. – 175 с.
23. Исупов К. Г. Мифология истории и социальный самообман / К. Г. Исупов // Вестник высшей школы. – 1989. – № 7. – С. 57–66.
24. Кораблев А. А. Мастер: Астральный роман / А. А. Кораблев. – Донецк: Лебедь, 1996. – Ч. 1. – 214 с., Ч. 2. – 234 с., Ч. 3. – 228 с.
25. Кораблев А. А. Донецкая филологическая школа: Опыт полифонического осмысления / А. А. Кораблев. – Донецк, 1997. – 176 с.
26. Кораблев А. А. Темные воды «Тихого Дона»: Маленькая эпопея / А. А. Кораблев. – Донецк: Лебедь, 1998. – 182 с.
27. Кораблев А. А. О структуре таинственного: тайна – загадка – секрет / А. А. Кораблев // Литературоведческий сборник. – Донецк: ДонНУ, 1999. – Вып. 1. – С. 11–17.
28. Кораблев А. А. Тайна как категория поэтики секрет / А. А. Кораблев // Вісник Донецького університету. – Сер. Б: Гуманітарні науки. – Донецк, 1999. – № 2. – С. 86–89.
29. Кораблев А. А. Онтология и структура таинственного / А. А. Кораблев // Дискурс. – М., 2000. – № 8/9. – С. 14–18.
30. Кораблев А. А. Между Сциллой и Харибдой / А. А. Кораблев // Литературоведческий сборник. – Донецк: ДонНУ, 2005. – Вып. 23–24. – С. 213–217.
31. Кораблев А. А. Торжество онтологии / А. А. Кораблев // Онтология и поэтика: теоретические и аналитические аспекты: К 75-летию М. М. Гиршмана. – Siedlce, 2015.
32. Лотман Ю. М. Дом в «Мастере и Маргарите» / Ю. М. Лотман // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. – 1983. – Вып. 645. – С. 130–137.
33. Платон. Собр. соч. / Платон; под ред. А. Ф. Лосева: В 4 т. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1. – 860 с.
34. Свенцицкая Э. М. Концепция слова и младшие символисты: Монография / Э. М. Свенцицкая. – Донецк: ДонНУ, 2005. – 255 с.
35. Федоров В. В. Поэтический мир и творческое бытие / В. В. Федоров. – Донецк: Кассиопея, 1998. – 80 с.
36. Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы / под ред. И. И. Стебуна. – Донецк: Радянська Донеччина, 1977. – 306 с.

ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИЧЕСКОГО БЫТИЯ В КОНЦЕПЦИИ В. В. ФЕДОРОВА

Раздел 1. Филология общего дела В. В. Федорова

§ 1. Спор о существовании целостности: «Битва титанов»

Донецкая научная конференция 1994 г. «Целостность художественного произведения. Итоги и перспективы» стала последней, на которой слово «целостность» будет вынесено в заглавие. Дальнейшие масштабные научные мероприятия в Донецке будут проходить под вывеской «Автора», «Диалога», «Онтологии творчества» или ознаменуются именами Бахтина, Пушкина, Тютчева, Гоголя. Целостность, конечно, не будет сдана в архив, но ее трендовый статус будет утрачен, ясно определится «точка невозврата» к ней, по крайней мере, в «классическом виде». Именно «Битва титанов» (такое название конференция получила в филологической среде), противостояние М. М. Гиршмана и В. В. Федорова и определило завершение «Золотого века» *целостности*. С. В. Медовников сказал на этой конференции об «ощущении финала», «ощущении черты» для теории *художественной целостности* [2, с. 73].

Итак, наиболее радикальную «внутреннюю» критику теории целостности (идеалистическую критику, в духе и на языке ДФШ), при всей дипломатичности формулировок, представил В. В. Федоров. Его онтологически-персоналистская теория *поэтического бытия*, вовлеченного в *обратное превращение* Слова, связана с идеей вселенской катастрофы. Целостность, как ее понимает М. М. Гиршман, при таком взгляде на бытие невозможна. Существенно то, что теория целостности в свете этого критикуется вынужденно, вследствие иных исходных положений. Концепция В. В. Федорова не утверждалась как афишированная оппозиция теории художественной целостности, но несовместимость двух гуманитарных парадигм, конфликтность их сосуществования и поиски возможностей диалога создали условия для интенсивного развития Донецкой филологической школы.

Комментируя основные идеи оппонента, В. В. Федоров говорит, что идея целостности возникает как «потребность мира и человека «в каком-то окончательном состоянии» [2, с. 48]. По его мысли, главное заблуждение адептов теории целостности в том, что «желательное состояние невольно... выдается за наличное, где-то существующее». Эта жажда «окончательной целостности» вселяет в человека «беспокойство». Но реально целостность бытия, к которой человек причастен, по мысли В. В. Федорова, не существует, «нет последней гармонии, нет последнего всеразрешающего состояния», «бытие... нуждается... в улучшении» [там же].

Художественное творчество мыслится В. В. Федоровым в качестве «паллиативной меры» (временной, облегчающей, но не преодолевающей проблему в корне) в ситуации вселенской неустроенности человека, «неблагополучия» бытия [2, с. 48], которая выдвинута мыслителем в противовес идее *полноты бытия*. Разрыв, «зазор» между желаемой целостностью и реальным положением вещей порождает «кризисную, трагическую ситуацию», приводит в движение «творческую энергию» [2, с. 49].

В начале 1990-х В. В. Федоров предлагает идею «памяти о первичной целостности», памяти о «Золотом веке», «дотварном состоянии», памяти, которая направляет художника в творчестве. «Художественное произведение как целостность... – пишет автор концепции поэтического бытия, – только обостряет нашу неадекватность человеку как целостному... и... актуализирует эту потребность, но вместе с тем – и ее неосуществленность» [2, с. 50]. Донецкий филолог и известный писатель В. В. Рафеенко отметил: для М. М. Гиршмана «целостность как первичное мирозозидающее качество бытия... продолжает быть... в нас, в деревьях, в мире, в наших радостях и горестях. А Владимир Викторович на это корректно сказал, что она была и, может быть, будет, но сейчас ее нет... Все остальные различия производны» [21, с. 72].

В. В. Федоров говорит, что «теоретическая возможность целостности» человека «не удовлетворяет», «не успокаивает», потому

что эта «целостность отсутствует во всем, отсутствует в космосе». Автор художественного произведения хочет создать «аналог» завершённого мира, аналог события, способного завершить не только «автономный эстетический объект», но и действительное бытие, «большой мир», стремится непосредственно исправить повреждённый, «вывихнутый из суставов» мир.

В концепции М. М. Гиршмана «идеал мировой гармонии и реальная *органическая ограниченность* человеческого существования в жизненной действительности» [1, с. 474–475] – это **никогда не совпадающие**, хоть и «взаимобращенные», полюса поэтического целого. Воплощение идеала в творческом акте «внутренне связано с осознанием его неосуществимости в рамках жизненной действительности» [Там же]. В теории В. В. Федорова творение *поэтического мира* – событие, приближающее *обратное превращение*, т. е., по сути, – это **прямое действие**. Эстетическое творчество и бытие как таковое – одно. Для М. М. Гиршмана это не приемлемо: «Как бы мне не хотелось сделать поэтический мир элементом моей реальной действительности и приспособить его, чтобы... усовершенствовать реальную действительность, я этого не могу... У меня есть только возможность находить *меру*... умерить эти противоречия... попытаться соединить связи этих, по существу, не совместимых миров» [2, с. 52].

В. В. Федоров стремится свести все к одному роковому событию *обратного превращения*, но при этом теряет человека в том виде, в котором он есть сейчас, отрицает ценность **этого** бытия. В полемике 1994 г. М. М. Гиршман говорит: «В концепции Владимира Викторовича более существенен эсхатологический момент, мышление конца, к которому все в конце концов должно прийти. А я склонен рассматривать свою концепцию вне эсхатологического представления... мне ближе Единое Платона, чем христианский Бог-творец» [2, с. 52].

Любопытно, что сам М. М. Гиршман несколько раз использует федоровское понятие *поэтический мир* в работе «Творчество Пушкина и современная теория поэтического произведения» [1, с. 473].

По мысли М. М. Гиршмана, в пушкинском *поэтическом мире* «каждому живущему человеку дана причастность и задано участие в смыслообразующем общении «земли» и «неба» [1, с. 475]. Здесь чувствуется существенное сближение взглядов двух теоретиков. И все-таки в этой *причастности*, в этом *общении* в понимании М. М. Гиршмана человек остается духовным, но и жизненным существом, не претендующим на возведение вавилонской башни, существом в **человеческой ситуации**. У В. В. Федорова *собственно человек* – это уже не «дитя земли», смотрящее в небеса, это, практически, Бог (одно из воплощений *Слова*). Для В. В. Федорова, вообще, все бытие «форма проявления человеческого» [2, с. 51], поэтому дело поэта – часть космического творческого процесса в буквальном смысле. Для М. М. Гиршмана при любом раскладе «человек – не Бог» (одна из повторяемых формул мыслителя), он участвует в космическом строительстве в *меру* своей «*органической ограниченности*».

Резюмируем: М. М. Гиршман утверждает, что *полнота бытия*, *целостность* существуют, искусство дает возможность пережить *причастность* ее творческой мощи, но с реальной действительностью оно связано сложным образом, *мера* (в античном философском духе) этой взаимосвязи определяется всякий раз в конкретной *личности*, в конкретный момент «*события-бытия-жизни*» (М. М. Бахтин). Для В. В. Федорова полноты бытия, целостности нет (только как желаемое), но искусство (*поэтическое бытие*) приближает ее, причем осуществляет это в реальности «большого мира», – форсируя *обратное превращение*.

В концепции М. М. Гиршмана творческий акт – это диалог, понятый как **созидательное согласие**, в том числе и диалог человека и мира. У В. В. Федорова человек и мир находятся в «неравновесном отношении», их взаимоотношения если и диалогичны, то этот диалог ведется каждой из сторон с позиции силы (в духе героев Ф. М. Достоевского): «Художественное творчество является только одной из форм... вынудить весь мир стать таким, чтобы меня осуществить как идеального человека, как человека по своей идее» [2, с. 62–63].

Примечательно, что реагируя на вопрос А. О. Панича об «атомах и пустоте» (как быть, если в мире нет ничего, кроме атомов и пустоты?), оба мыслителя отвергли такую возможность в принципе. Обе теории, так сказать, идеалистические, строящиеся в духовном измерении, даже, как определяет тот же философ, «на рациональном аспекте веры» – говоря категорически, эти теории религиозны. Вообще, забегая вперед, отметим, что на фоне таких гуманитарных стратегий как постструктурализм, деконструктивизм и т. п. столь различные философско-филологические системы как *теория художественной целостности* и *концепция поэтического бытия*, предстают как составляющие единого контекста.

§ 2. Поэтический мир

Обрамляющая мысль учения В. В. Федорова могла бы быть названа гениальной, если бы только она не приходила в голову, хотя бы раз, наверное, каждому филологу. Впрочем, может, именно поэтому ее и следует признать таковой, потому что, как оказывается, далеко не каждый филолог способен выговорить ее вслух, да еще печатно; даже сам Бахтин перед ней отступил (когда написал, что Слово, которое было в начале, это вовсе не то слово, которым занимается филология).

А вот донецкий филолог Федоров – выговорил и не запнулся. Он сказал: «Филология – внутренняя форма, единая для *всех* наук (не исключая и их «царицы» – математики), точнее, всех знаний вообще» [3, с. 3].

Потому что как же иначе, если «В начале было Слово»? Как же еще, в самом деле, определить место науки, предмет которой – «коренное качество мироздания», «внутренняя форма всех существований» [3, с. 3]?

Как и положено изданиям такого рода, оно вышло в провинции, малым тиражом (приблизительно 100 экз.), на плохой бумаге, неразборчивым шрифтом, с опечатками и перепутанной пагинацией. По этой ли причине или по какой-либо иной, но вышедшая книжка оста-

лась незамеченной, что вовсе не удивительно, ибо о филологии, помимо сказанного, еще следует добавить, что это наука, где почти у каждого, кто ею занимается, имеется «своя» филология и нет никакого дела до всех прочих.

Не исключение и работа В. В. Федорова: ссылок в ней почти нет, она как бы самодовлеющая и самодостаточна. Но она – и в этом, может быть, главное ее назначение – объясняет, что дело, которым занимаются филологи, порознь, не читая и не слыша друг друга, в действительности общее дело, которое может и должно иметь великие последствия.

Как еще возможно только в провинции, она пророчит и благовествует: «...XXI век или будет веком филологии, или его не будет вовсе» [3, с. 4].

«Базовым понятием» в теории В. В. Федорова является понятие поэтический мир (тема его докторской диссертации).

По Федорову, поэтический мир – это то высшее, что снимает противопоставленность «жизни» и «литературы»; это целое, по отношению к которому и жизненная, и литературная действительности предстают как два относительно самостоятельных плана этого целого [3, с. 6].

Филологическим, следовательно, является не только то, что принято называть анализом литературного произведения, но также и то, что, казалось бы, относится ко внелитературным сферам.

В. В. Федоров: «Исследуя прямо и непосредственно социальные, психологические, физические законы «внутреннего мира» художественного произведения, выступая, следовательно, в качестве социолога, психолога, физика, субъект исследования познает слово, производными от которого являются познаваемые им законы. Будучи «физиком» относительно ближайшего предмета своего внимания (пространства, например), исследователь является «филологом» относительно производящего эти законы слова. «Физик», таким образом, есть производное от «филолога» [3, с. 16].

Возразить, что в жизненной действительности, в отличие от художественной, соотношения «физика» и «лирика» могут быть

иными, мы уже не можем – после того, как согласились, что обе эти действительности являются планами единого целого и, стало быть, обе определяются этим целым.

Итак, на что бы мы ни направили наши исследовательские усилия, они будут обращены к Слову; что бы мы ни познавали, мы познаем Слово; и сам акт нашего познания есть проявление в нас Слова – нашей, если верить Федорову, «внутренней формы действительности».

§ 3. Слово как субъект бытия

Слово есть внутренняя форма не только пространства, но, по видимому, и времени, так что филолог, как нетрудно понять, это внутренняя форма не только физика, но и историка.

«В начале было Слово» – это Иоанн Богослов; далее – В. В. Федоров: «...и Слово было человечеством как единым субъектом бытия. Затем Слово-человечество преобразовалось в язык-народ» (с.18). Таким образом, «язык для Слова – иноформа его бытия» [3, с.19].

Следующее преобразование – языка-народа: с одной стороны, в собственно человека, с другой – в природу. Таким образом, человек («собственно человек») и природа – «иноформы бытия народа» [3, с. 20], «две особые, внеположные друг другу действительности» [3, с. 19], формируемые языковыми и природными закономерностями.

Процесс преобразования Слова, он же – процесс «сотворения мира», – следствие, как полагает Федоров, происшедшей/происходящей со Словом катастрофы: процесс вынужденный, начинающий период тварного, неистинного его бытия.

Катастрофа, постигшая Слово, вызвана тем, что Федоров обозначает просто и значительно: утратой любви. И любовью же, по Федорову, возможен обратный процесс – возвращение к Слову.

Может показаться, что, оказавшись на территории догматического богословия, филолог произвольно впал в несусветную ересь, антропологизируя космогонические процессы (например, вместо «Бог» он говорит «человечество», Иисуса Христа называет человеком, человеческое существо представляет противоположным и т. п.).

Но ересь Федорова покажется значительно меньшей, если мы примем его различие «собственно человека» и «воплощенного человека». Если воспользоваться традиционной терминологией, первый – дух, второй – дух в теле. Пребывание человека в природе (духа в теле) – «жизнь» – это акт временного совмещения несовместных иноформ (человеческой и природной), акт добровольного нисхождения человека в природу – подвиг любви. И в этом смысле Христос – человек, «собственно человек».

Человек, по выражению Федорова, «вбрасывается» в природу: «...он становится субъектом *жизни*, т. е. природной формы бытия. Как субъект жизни, человек рождается, некоторое время живет и умирает, как и следует согласно биологическим закономерностям. Таково «происхождение человека», т. е. история появления воплощенного человека. Человек не «запланирован» природой, в нем нет необходимого для этого творческого потенциала, нет форм, практически способных осуществить человека во всем объеме его бытия. По-видимому, природа не изобретала даже телесную форму человека, а была «приспособлена» одна из уже имевшихся, названная впоследствии Ч. Дарвиным «человекообразной обезьяной» [3, с. 23–24].

В. В. Федоров отрицает возможность примирения и гармонизации двух антагонистических начал – природного и собственно человеческого. Выражения «одухотворенное тело» и «воплощенный дух» он считает одинаково ложными [3, с. 24].

Цель воплощения, если следовать этой логике, не в примирении враждебных начал и не в победе одного из них, а – в преодолении причины этой раздвоенности, т. е. в преобразовании «воплощенного человека». А поскольку раздваивающие человека начала являются, как утверждает В. В. Федоров, иноформами бытия народа, то, «преобразуя в известном направлении свое бытие, воплощенный человек преодолевает действие разлагающей (центробежной) силы и восстанавливает – собой – народ как целое» [3, с. 25].

Николай Федоров искал средства для победы над смертью и находил их в жизни. Владимир Федоров находит их вне жизни, по-

лагая, что «собственно человеческое существование *внежизненно* и *внесмертно*», суть же дела («общего дела») не в том, чтобы подавить в себе природное начало (которое «жизненно и смертно»), а в том, чтобы его «превысить». «Превысить же его, – пишет В. Федоров, – можно только одновременно с превышением собственно (отвлеченно) человеческого начала» [3, с. 26].

В отличие от «проекта» Н. Федорова, «общее дело» В. Федорова сугубо «филологично»: Смерти противопоставляется не Жизнь, которая мыслится единоприродной со Смертью, а Любовь и Слово:

«Смерть – самый сильный аргумент природы, действующий и на в высшей степени философские натуры. Дело, разумеется, не в боязни простого уничтожения. Если «во всем мире» нет ценности более высокой, чем жизнь, такой мир просто не нужен. И такая ценность есть, однако человек не должен ее мыслить как находящуюся в труднодоступном месте...

Любовь – содержание, для которого единственной, отвечающей ему, формой является Слово... Человек, осуществляя себя самого (т. е. как человека, содержанием бытия которого является любовь), осуществляет и любовь. Но очень скоро он доходит до границы, за которой его телесное существование прекращается, и нет гарантий, что за этой чертой – только другая стадия (может быть, труднейшая) становления любви. Дело такого человека – не «подвергнуться» смерти, а победить ее» [3, с. 27].

Н. Федоров учил, как победить смерть. Но В. Федоров учит, что победить нужно не только смерть, но и жизнь, и даже то, чему смерть и жизнь противопоставлены – «собственно человеческому» в человеке. В противоположность природным (жизненным/смертным) и собственно человеческим (внежизненным/внесмертным) формам, «высшая» форма существования, отвечающая любви, должна быть «сверхжизненной и сверхсмертной».

Тому, что это возможно и как это возможно, учит христианство. В интерпретации В. Федорова смысл поправки смерти смертью заключается в следующем:

«Иисус Христос не покидает сферу природы с ее жизнью и смертью. Происходит противоположное: он «наполняет» эту сферу своим бытием, содержанием которого является любовь, и преобразует природные формы. Смерть Христа – не только мучительная, но и мученическая, творческая: в Христе мучается природа, претерпевающая событие преобразования, перехода в другое, более высокое, качество» [3, с. 28].

Владимир Соловьев назвал учение Николая Федорова первым движением вперед человеческого духа по пути Христову. Не является ли учение Владимира Федорова следующим шагом в этом направлении?

§ 4. Высказывание

В следующем разделе своего трактата В. В. Федоров размышляет о высказывании, понимаемом им, как и Слово, тоже онтологически, а именно: как событие, воспроизводящее – ни много ни мало – акт творения.

Возникающий при этом вопрос о соотношении высказывания и автора (субъекта высказывания) Федоров разрешает соответственно и в полном согласии с известной формулой – «и Слово было Бог»: это одно и то же, поскольку и высказывание, и автор осуществляются одними и теми же законами.

Таким же образом разрешается и проблема соотношения автора и мира: это тоже одно и то же – «авторское бытие осуществляется не в мире, оно осуществляется *как мир*» [3, с. 31].

Следовательно, заключает В. В. Федоров, «говоря о *мире, авторе, высказывании*, мы говорим об одном «предмете» [3, с. 31], что, однако, не противоречит раздельному их существованию в сознании «воплощенного человека», различающего собственно высказывание («ряд звуков») и субъекта высказывания («субъекта звучания»).

В художественном произведении эта раздельность воспринимается как фабульный и сюжетный планы поэтического бытия, проявляющие, соответственно, природные и собственно человеческие

(собственно языковые) закономерности и являющие сюжетную и фабульную ипостаси персонажа.

Далее совсем просто: «Сюжетные и фабульные закономерности, рассмотренные как закономерности существования *персонажей*, принуждают мыслить то, что осуществляется законами языка – по принципу корректности – как *автора*; те же самые закономерности, рассматриваемые как формирующие *действительности* (фабульную и сюжетную), вынуждают мыслить то, что осуществляется законами языка, как сферу, «содержащую» обе действительности, т. е. как мир. В одной перспективе мы получаем автора, в другой – мир, в третьей – высказывание» [3, с. 30–31].

Сфера, где совершается событие высказывания (где оно тождественно автору и миру), – это сфера бытия народа. Народ и есть подлинный «автор» всякого высказывания, а всякое высказывание, соответственно, является формой активности народа, так что любое наше частное высказывание, вплоть до самого бытового, предопределено обстоятельствами этого «большого высказывания».

Так разрешился старинный спор о том, кто есть автор художественного произведения: сам художник, народ (класс, социальная группа) или некое трансцендентное существо (гений, муза и т. п.)? Притом правы, как всегда оказались все: автор – тот, кто «в пределах наличной для него природной действительности» остается «воплощенным человеком»; но автор – это и «субъект бытия, типологически сходного с бытием народа, сфера, в которой осуществляется это бытие» [3, с. 32]; и автор же – это иноформа того, что было в начале всего, – Слова.

Итак, высказываясь, автор осуществляет свое бытие. «Каждый акт высказывания воспроизводит событие преобразования народа (как единого субъекта бытия) в природу и собственно человека. Воплощенный человек, в качестве автора, становится актуально субъектом языкового бытия, т. е. происходит событие развоплощения природного человека. Однако этот развоплощенный человек тут же воплощается снова – в сюжетного персонажа своего высказывания,

воспроизводя таким образом событие, совершившееся с народом» [3, с. 33].

Такое авторское самоосуществление и есть, по Федорову, «творческое бытие». Особенность его в том, что это опосредствованное бытие. Это творчество посредством «иноформ» – персонажей, воображаемых автором, по отношению к которым он является их внутренней формой.

Предельно онтологизируя природу высказывания, представляя всякое «малое» высказывание как воспроизведение «большого», субъектом которого является «народ», В. В. Федоров все-таки предоставляет автору некоторую свободу, позволяя ему не во всем совпадать с содержащей его парадигмой. Именно эти несовпадения «схемы события высказывания» и «схемы события бытия народа», накапливаясь в течение десятилетий и веков, производят определенные перемены в мире, а затем и в языке [3, с. 37].

Такова, в общих чертах, «теория творения» В. В. Федорова.

§ 5. Конфликт

В том, что состояние мира неблагополучно, сходятся, кажется, все. Но объяснения этого неблагополучия различны. В. В. Федоров объясняет его тем, что Слово стало языком.

Стало быть, чтобы вернуть человечество в бесконфликтное, до-тварное состояние, необходимо, чтобы Слову вернулось его прежнее содержание – любовь.

К существующим интерпретациям этой вечной темы В. В. Федоров присовокупляет еще одну, филологическую.

Если рассматривать конфликтную ситуацию, в которой находятся мир и человечество, филологически, по-федоровски, то дело обстоит так: Слово-человечество противостоит языку-народу, а язык-народ – «собственно человеку» и «воплощенному человеку». Суть же этих противостояний в том, что «внутренняя форма» противостоит «иноформе».

А поскольку внутренний конфликт «воплощенного человека» вбирает в себя и конфликт «народа», то это уже «иноформа ино-

формы конфликта Слова» [3, с. 38]. Таким образом, конфликтность каждого индивидуального существования имеет, без преувеличения, космическое значение.

Соответственно ничуть не меньшее значение имеет и высказывание, если расценивать его как попытку разрешения того или иного противоречия. В случае разрешения конфликта происходит «обратное преобразование внутренней формы и иноформы в прямую (истинную) форму» [3, с. 39].

Интересно, что практически это, казалось бы, безобидное и абстрактное умозаключение означает «исчезновение» природного мира, а с ним и телесного человека, т. е., на языке более доходчивом, «светопреставление».

Таков, по Федорову, истинный, сущностный смысл конфликта и его разрешения – конфликта «внутренней формы» и «иноформы», «жизненной действительности» и «мира», конфликта, который может принимать формы «жизненных» противоречий и мыслиться как жизненная цель человека, но который не может разрешиться в пределах жизненной (конфликтной) действительности.

Разрешить конфликтность жизни может только событие, выводящее человека за пределы жизненной действительности, – событие любви, или, по В. В. Федорову, «событие бытия любящего человека» [3, с. 43].

«Пишу – значит люблю», – приводит он слова М. Пришвина. Любить для автора – значит «рассредоточиваться» в своих «иноформах» (персонажах), осуществляя себя через их взаимное противостояние, в единстве и соотнесенности их позиций, или, как формулирует В. В. Федоров, «по законам языка» [3, с. 46]. Быть автором – это значит научиться «правильному языковому поведению», опыт же «языкового бытия» – это не что иное, как опыт «бытия в любви» [3, с. 47].

Но быть автором, по Федорову, еще не значит быть Поэтом: «Если автор прозаического высказывания осуществляется законами языка, то Поэт осуществляется благодатным Словом» [3, с. 48].

Этим объясняется совершенно особое, уникальное положение Поэта в иерархии человеческих смыслопроявлений:

«Если внутренней формой автора прозаического высказывания было «анонимное» Слово-человечество, то в поэтическом высказывании она является «именной» – Пушкин, Достоевский, Пришвин. Поэт как бы овладевает высшей инстанцией в мироздании: он получает полномочия создавать (пересоздавать) законы языка, быть (в известном смысле) творцом народа» [3, с. 49].

Читателю остается самостоятельно сообразить, каково место филолога в этой иерархии.

Список цитированной литературы

1. Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности / М. М. Гиршман. – М.: Языки славянской культуры, 2007. – 560 с.
2. Кораблев А. А. Донецкая филологическая школа: Опыт полифонического осмысления / сост. А. А. Кораблев. – Донецк: Лебедь, 1997. – 176 с.
3. Федоров В. В. Поэтический мир и творческое бытие / В. В. Федоров. – Донецк, 1994. – 77 с.

Раздел 2. Аксиологический аспект учения В. В. Федорова

Аксиологическая проблематика наряду с онтологической занимает главенствующее положение в учении В. В. Федорова о поэтическом бытии, но вопросы ценности этого бытия продуманы не столь подробно, как общая теория Слова. В аксиологическом срезе концепции донецкого ученого немало противоречий и дискуссионных моментов, но есть и свои бесспорные открытия, а также плодотворные для дальнейшего обдумывания идеи, к которым мы обратимся в настоящей работе.

Концепция В. В. Федорова, его филологическая антропология, или «эсхатологическая филология» (В. Дмитриев [2, с. 100]), в том специфическом виде, в каком мы ее знаем, начинается через несколько лет после выхода его монографии «О природе поэтической реальности» (1984), достигая своего аутентичного вида в 1990-е – в начале 2000-х гг. («Поэтический мир и творческое бытие» (1999), «Три лекции об авторе» (2003), сборники статей «Оправдание филологии» (2005), «Мир как Слово» (2008) и др. Написанное в этот период, при всей инаучности и провокативности наиболее рельефно представляет «феномен Федорова» в парадигме современного гуманитарного знания. Это Федоров, о котором говорят донецкие филологи, Федоров *ens a se*.

§ 1. Общая критика подхода

Большинство научных публикаций об этих трудах В. В. Федорова носят критический, острополемический характер, о чем свидетельствуют, например, материалы библиографического указателя к 70-летию со дня рождения ученого (2011) [2]. Укажем на отдельные направления этой критики.

Обращаясь к исследованиям литературных произведений, В. В. Федоров указывает на неудовлетворительность литературоведения как области знания в целом, хотя в его разборах классических произведений представлены тонкие и глубокие наблюдения над по-

этикой. В общетеоретической же части его концепции материал художественной литературы привлекается зачастую «вынужденно» [12, с. 353]. Свое гуманитарное учение он называет новой филологией (контурами филологии будущего, которая еще не началась), вовлекая в него философский, металингвистический, богословский дискурсы, без соблюдения «культуры границ».

Комментаторами и оппонентами не раз уже отмечалось, что в трудах этого исследователя практически нет ссылок на научные данные и результаты коллег (филологов, философов, культурологов). В. В. Федоров ссылается, и то «точечно», только на труды М. М. Бахтина, Бр. Христиансена, Д. С. Лихачева, Б. А. Успенского (может быть, еще удастся назвать несколько имен) и Священное Писание. Мыслитель вводит огромный объем новых терминов, превосходящий по своему количественному объему, пожалуй, даже оригинальную терминологию М. М. Бахтина.

Многие сложившиеся понятия получают перетолкование в логике учения донецкого филолога. Например, федоровское «Слово», возможно, могло бы быть заменено более привычным понятием «Логоса», тогда многое прозвучит доступнее, но в случае такой замены потребовалось бы апеллировать к античному контексту, учитывать этот философский план (вообще, нельзя не отметить тяготение мыслителя к гностицизму).

Об этом еще в 1997 г. писал А. А. Кораблев: «... то, что предлагает В. В. Федоров, есть не что иное, как христологическая интерпретация литературоведческих понятий. Словом, вызвана или смоделирована ситуация времен гностицизма, если называть гностицизмом интерпретацию христианского вероучения с позиций языческого мировоззрения» [6, с. 100].

Затрагивая напрямую богословскую проблематику и выборочно опираясь на Священное Писание, В. В. Федоров проявляет невозможную для богословской сферы вольность толкования многих вопросов (с позиции церкви – ересь). Привлекательные для него аспекты вероучения принимаются, другие получают трансформацию,

неприемлемое – отбрасывается (например, своеобразную интерпретацию получает соотношение добра и зла, отклонение от канонов христианства присутствует в отрицании тела и смешивании эстетического опыта и опыта переживания священного и др.). По этому поводу пишет А. А. Кораблев: «Может показаться, что оказавшись на территории догматического богословия, филолог произвольно впадает в несусветную ересь, антропологизируя космогонические процессы (например, вместо «Бог» он говорит «человечество», Иисуса Христа называет человеком, человеческое существо представляет противоположным)» [6, с. 31]. В. В. Федоров выстраивает свое описание мира как миф со своей космогонией, антропогонией, эсхатологией, в основе своей, кажется, христианской, но весьма далекой от догматизма.

Донецкий филолог, позже нашедший себя в богословской сфере, о. Дмитрий Трибушный, комментируя описываемую концепцию, отметил, что в основе «гностицистского учения» В. В. Федорова – «идея внутрибожественной катастрофы», которая еретична сама по себе («И увидел Бог все, что Он создал, и вот, хорошо весьма», Бытие, Гл. 1, ст. 31). «Вся эта панфилология совершенно далека от христианства».

В теоретических построениях В. В. Федорова существенна проблема языка описания. Язык автора теории поэтического бытия, как это часто бывает в философии, требует специальных усилий для вхождения в него. Порой кажется, что говоря о предмете, к которому обращается филолог, лучше бы отказаться от научной парадигмы вообще. Причем мыслитель и сам настаивает на недостаточности методов и понятийного аппарата науки, недостаточности самой науки в ее сложившихся формах для описания во многом интуитивно понятой им сферы, о которой «отсутствуют достоверные свидетельства». При этом в части общей теории Слова В. В. Федоров как бы замирает на перепутье между философией, металингвистикой и богословием. Попытка удержаться в научном дискурсе сковывает его язык, зачастую делает построение трудным для восприятия (возможно, язык философского богословия пришелся бы в ряде мест учения более кстати:

при невозможности точно обратиться к разуму есть альтернатива устремиться к интуиции, к сердцу). Например, в статье «Космос как филологическая проблема» (2008) мыслитель прямо выходит в сферу богословия и дает весьма современную интерпретацию Евангелия от Иоанна и Книги Иова, привлекая к своему построению и теорию Шеллинга, и астрономическую теорию «Большого взрыва». Но изложение его оригинальной «поэтической космогонии» (выражение А. А. Кораблева) осуществляется на том же «постбахтинском» языке со структурно-семиотическими элементами, что в сумме оставляет противоречивое впечатление.

Однако при всей критике нельзя не признать за филологическим учением В. В. Федорова энергию творческого жеста цельного человека. В этой концепции есть установка на доведение до предела ряда мыслительных линий, которые были намечены у М. М. Бахтина, а также последовательное изложение собственных идей, которые не просто «вброшены» в существующий дискурс, а составляют цельную автономную, пусть не заполненную до конца, мыслительную сферу. И, наконец, главное – в работах философа содержится постановка ряда фундаментальных вопросов, которые не были так ясно и с такой настойчивостью повторения поставлены в гуманитарной области и, в частности, в литературоведении.

§ 2. «Игра» воображения

Одним из таких фундаментальных комплексных вопросов является вопрос о *воображении*. Здесь В. В. Федоров обнаружил целое проблемное поле, целину, которую настойчиво разрабатывает длительное время. Воображение, по его мысли, – то, что отличает человека от других существ, определяет его как родовое существо. Но воображение не *свойство* или *способность*, а исходная *ситуация бытия* человека как такового. «Собственно человек» – это, по В. В. Федорову, воображающий. Воображение истолковано филологом не как психофизиологический *процесс* или некоторая творческая *деятельность* или даже *состояние*, а онтологически – как *бытие*.

Как существует воображенный предмет и как существует воображающий? Что происходит с воображающим в ситуации воображения? Где существует тот, кто видит воображаемое своим внутренним зрением? Каковы отношения воображающего и воображенного? Как возможно внешнее восприятие воображенного и что при этом происходит? В. В. Федоров ставит под сомнение единственность нашей реальности и, вообще, ряд общепринятых представлений о человеке, о мироздании и его законах.

Поэтическое бытие – центральное понятие федоровской «теории литературы» – невозможно без воображения. Здесь оно реализуется в своей высшей форме. «Теория творения» [12, с. 345], т. е. сам «механизм» творчества, процесс порождения художественного мира, описан в настоящем учении так: автор-творец воображает себя в фабульного персонажа (героя сотворенной реальности).

Далее это «воображение себя» трактуется как «превращение» автора в героя и во внутренний мир произведения. «Автор – единая внутренняя форма всех персонажей, а все персонажи – одинаково иноформы бытия автора» или «Акт воображения непременно предполагает наличие онтологического плана. Воображающий обязательно *становится* тем, во что он себя *воображает* и, следовательно, *превращает*» (курсив мой. – О. М.) [12, с. 416]. Данный тезис для исследователя – фундаментальное положение, аксиома, проблематичность которой им не замечается. Кемеровский профессор, в прошлом ученик В. В. Федорова Л. Ю. Фуксон отмечает по этому поводу: «Для меня здесь недопустимо смешение планов действительности и возможности, в терминах Аристотеля – того, что есть, и того, что могло бы быть».

Федоровская «теория воображения-превращения» нуждается в корректировке и критическом обдумывании именно в компоненте своего «механизма»: «воображает» – не значит «превращает». Напомним мысль М. М. Бахтина: отношение автора к герою есть отношение к *другому*. Творение реализуется как «ощущение», «чувство» *другого*, который «не я»; творческий акт осуществляется как

«реакция на другого», который завершим в противовес незавершимости «я». При близости «я» и другого, при некотором «вживании» в другого (воображении себя в другого) существенно и *различие*, нетождественность, образно выражаясь, некое «ощущение чужого тела».

Так сказать, в разделе «Общих положений» своей теории В. В. Федоров приравнивает «воображение» и «превращение», но в практике анализов конкретных произведений этого уравнивания нет. Отношения автора и героя описываются по всем бахтинским канонам с учетом различий *ценностных* планов неодинаково организованных субъектов события художественного произведения.

Но вернемся к общей теории. Для В. В. Федорова поэзия как форма *бытия* – говоря словами Александра Вампилова, возможность «приумножить человеческое в человеке», возможность для человека достичь «его человеческой бытийной меры» [11, с. 17], это путь преодоления его биологической детерминированности, способ «превысить онтологическую жизненную форму» [12, с. 453], стать человеком, который еще «только предстоит». Донецкий филолог утверждает: «Или человек победит жизнь («мир» в христианском значении слова) и из субъекта превращенно-человеческого бытия станет субъектом непосредственно-человеческого бытия, или жизнь победит человека и...» [12, с. 454] он снова обратится в обезьяну.

По В. В. Федорову, «онтологическая интуиция» требует от человека «выпрямиться», преодолеть свою «онтологическую недостаточность» [12, с. 456] и поэтическое творчество – это как раз попытка «стать субъектом эстетического бытия, в котором онтологический конфликт достигает – не «крайней», разумеется, но достаточной для преодоления жизненной формы *героя* степени. Правда, в несколько *искусственной ситуации*, что не лишает ее, однако, онтологической серьезности» [12, с. 454]. Л. Ю. Фуксон комментирует эту мысль В. В. Федорова следующим образом: «Онтологическую недостаточность» можно было бы понять как некую частичность, разорванность, преодоление которой состоит в возможности встать на позицию ав-

тора посредством выхода по ту сторону изображенной жизни как своей. Тем самым достигается переживание *целостности* человека».

Вместо *человека* в рассуждении В. В. Федорова появляется *герой*, и мысль совершает «скачок». В том-то и дело, что это преодоление переживается в художественном акте, как воображенное, но не как совершенное фактически. Мысль об искусственности ситуации выдает подспудную тревогу филолога в несправедливости установления знака равенства между *существованием* и *воображением*. Между тем утверждение «онтологической серьезности» творческого акта, на наш взгляд, справедливо. Но эта «серьезность» «эстетического бытия» все же *особого* рода (здесь есть большая проблема со своей историей, контуры которой намечены, например, в статье М. М. Гиршмана «Тень реальности» или «духовный поступок»: произведение искусства в свете философской критики Э. Левинаса» [3]).

По В. В. Федорову, «воображающий» («собственно человек») «не рождается и не умирает» [11, с. 26], по сути дела, существуя как бы «поверх» фундаментальных онтологических моментов человеческого бытия. В этом пренебрежении к человеческой ситуации сквозит некий метафизический эскапизм, несколько искусственное «алиби в бытии» (в противовес М. М. Бахтину), проблематизирующее «онтологическую серьезность» «эстетического бытия». Не отменяющее ее, но провоцирующее сомнения и вопросы о специфике искусства.

Наконец, В. В. Федоров в своем теоретическом построении как бы «обедняет» реальную действительность, чтобы оттенить способность к воображению как нечто в своей инобытийности качественно превосходящее реальность как таковую. Мыслитель лишает реальность тайны, которая, конечно, есть в ней самой по себе.

§ 3. Язык и поэзия: вопрос о художественной специфике

Общая теория донецкого филолога – это теория языка в его онтологическом истолковании. В. В. Федоров в своем обосновании смысла и ценности творчества нередко обходит проблему специ-

фики *художественного* слова, не актуализирует ее в своем онтологическом учении о Слове. При существенной философско-религиозной нагрузке размышления донецкого филолога в части общей теории поэзии – это преимущественно размышления философа языка, но не литературоведа, обращающегося к художественной литературе как искусству. Творческий акт у В. В. Федорова лишь разновидность, частный случай «события высказывания» [12, с. 353], и вместо неудовлетворительного понятия «литературного произведения» ученый предпочитает свой альтернативный термин *поэтическое высказывание* [12, с. 359].

Симптоматично, что на этот нюанс еще в 1985 г. указывал С. Н. Зенкин в рецензии на книгу «О природе поэтической реальности»: «в монографии В. Федорова... незаметно происходит подмена фактического предмета литературоведения: в противоположность заголовку книги на практике речь в ней идет о природе не «поэтической», а общеязыковой реальности» [2, с. 33]. Оппонент справедливо указывает на невозможность вывести «специфику художественного» из акта высказывания как такового. По мнению С. Н. Зенкина, качественное неразличение «слова в жизни» и «слова в поэзии» в ряде случаев выводит суждение В. В. Федорова из области поэтики (а также эстетики) в область «металингвистики», где не учитывается «сущность литературы как искусства» и слово изучается в его «внеэстетическом аспекте». Критик отмечает, что в бахтинском учении донецкого ученого привлекает именно и только языковой его аспект [2, с. 34], и для иллюстрации своих положений В. В. Федорову удобнее опираться на «прозаические» (обыденные, нехудожественные) тексты, вроде «Лошади бежали дружно» (пример из книги «О природе поэтической реальности»).

Защищая своего подопечного на страницах того же «Литературного обозрения», В. В. Кожинов парирует последнее замечание С. Н. Зенкина: «Лошади бежали дружно» – это не случайное прозаическое высказывание, а «Капитанская дочка» Пушкина [2, с. 39]. Однако справедливо сказать, что обращение к этому пушкинскому

тексту у В. В. Федорова все-таки языковедческое, и ни о каком смысле «целого пушкинской повести», возможности «увидеть в этой фразе ее творца» [2, с. 40] речь не идет. Вопрос о «специфике» художественной литературы – В. В. Кожин называет «лозунговой идеей 1960-х годов». Однако – возразим – игнорирование этой «специфики» предельно размывает предмет обсуждения. И, главное, самого В. В. Федорова этот вопрос о «специфике» в более поздних работах назойливо преследует.

В теоретических построениях 1990–2000-х гг. донецкий филолог старается обходить в своей концепции одно из главных понятий классической эстетики – понятие художественного образа. При этом, несомненно, в теории В. В. Федорова есть целый ряд важнейших понятий, связанных с художественным образом, но получающих весьма оригинальную трактовку: «акт воображения», «воображающий», «воображаемое». Поясняя данный момент федоровской теории, Л. Ю. Фуксон пишет, что «это и есть образ. У Федорова акцент сделан на динамике творческого акта, а не на итоге. Отсюда, может быть, нежелание использовать слово “произведение”».

Наконец, анализ поэтики конкретных произведений (Пушкина, Гоголя, Крылова) строится у ученого преимущественно на анализе художественного мира, разборе особенностей субъектной организации этого мира, изучении взаимодействия *ценностных* планов автора и героя и никак не на анализе «явлений языка». Общая теория и практика анализа несколько расходятся, причем разборы произведений бесспорнее теории (изучение пушкинского «Моцарта и Сальери», басен Крылова, наблюдения над поэтикой «Медного всадника», «Скупого рыцаря», «Евгения Онегина», «Студента» А. П. Чехова [9] и др.).

Наиболее удачными и точными наблюдениями следует назвать те, которые сделаны, когда ученый как бы забывает о своей концепции. Порой представляется, что теоретические выкладки только затемняют пронизательность наблюдений, загромождают точный этимологический комментарий относительно различных аспектов кон-

кретного произведения (исключение составляет аксиологическая сторона теории, обозначающая взаимосвязь онтологической эстетики и поэтики).

В теории же есть стремление описывать слияние языка и бытия, мысля последний как онтологическую величину саму по себе и упорно минуя специфику искусства, ни к языку, ни к бытию не сводимую.

Однако попытка описания «смысла и назначения» поэзии, минуя центральную категорию гегелевской эстетики, приводит к пренебрежению сущностными моментами поэтического и вызывает острую критику в научной среде. Приведем только один красноречивый пример такой критики внутри донецкого филологического сообщества: «Художественный образ – не то, что можно сдать *ad astra* (в архив) без того, чтобы туда же следом не последовало искусство. Художественный образ с его не просто совмещением, но интегральным единством онтологического, гносеологического и аксиологического моментов является концентрированным выражением самой сущности *поэтике тэхне* (поэтического искусства)», – размышляет А. В. Домащенко [5, с. 82].

«Атрофия» категории художественного образа в его традиционном смысле и есть некое «слепое пятно» теоретического построения В. В. Федорова, которое компенсируется сложными, порой умозрительными конструктами и постоянным смешиванием «действительности жизни» и «реальности, творимой в произведении». Это смешивание происходит, например, через введение рискованной аналогии «*Бог – мир – человек*» – «*Автор – художественный мир – герой*» опять же без выяснения различия сферы искусства и бытия как такового.

На крайнюю спорность этого соположения указывает в книге «Об интерпретации и толковании» А. В. Домащенко: «Попытки преодолеть онтологическую беспочвенность с помощью...анalogии между Творцом и автором-творцом представляют собой несомненное искажение подлинной онтологической перспективы... Объяв-

лять автора-творца божественным все равно, что пытаться из автопортрета сделать икону» [4, с. 171]. Соотношение «эстетического и онтологического» у Федорова комментатор вполне справедливо называет непродуманным [4, с. 174].

А. В. Домашенко задается вопросами: «Каким образом художник в своей сфере (наглядное представление, субъект-объектные отношения, «вненаходимость» как их конститутивный момент) может одновременно стать божественным – на этот вопрос, поскольку он риторический, отвечать не нужно... Такая божественность на самом деле является ее полным и безоговорочным отрицанием: зачем тогда тридцать ступеней духовного совершенства, восхождения к Богу, о которых пишет преп. Иоанн Лествичник, если одной вненаходимости достаточно, чтобы стать божественным?» [4, с. 171].

А. А. Кораблев указывает, что автор «Оправдания филологии» рассматривает узел проблем, связанных с человеком, в такой сфере, где различие «слова в жизни» и «слова в поэзии» оказывается несущественным.

А по мнению К. В. Першиной, высказанном на научном семинаре, посвященном концепции В. В. Федорова (Донецк, 2019), то, что ученый специально не говорит о «художественной специфике», по-научному прогрессивно. «Мы существуем в пространстве языка, и цепляться за эту ложно-классическую огранку теряет смысл. Следует вести речь о широком поле *высказывания*, художественное высказывание – часть общезыковой картины. То или иное высказывание имеет различную ситуативность, различную бытийность. Вопрос должен быть поставлен так: какие должны быть основания этого высказывания для того, чтобы оно стало поэтическим?»

По мнению К. В. Першиной, то, как В. В. Федоров ставит вопрос для современной ситуации языка и литературы (словесности), правильно. Здесь донецкий филолог идет строго за Бахтиным, который в поздних работах рассматривал именно единое поле высказывания. Она отметила: «Поэтому художественный текст следует анализировать с точки зрения условий высказывания – это и есть путь

к онтологии слова, к бытийной его ситуативности. Дело не в обработке или каких-то особых атрибутах языка, порождающих художественность. Такой подход вообще снижает ценность литературы как формы бытия. Подход Федорова справедлив».

На наш взгляд, вопрос, сформулированный К. В. Першиной, это, в конечном счете, только новая редакция все того же вопроса о «специфике», который, так или иначе, все равно должен быть поставлен – ведь поэзия не усилие мысли, не порыв веры, не медитация – а такая работа духа, которая не может быть заменена другой и которая не может заменить другую.

Но, так или иначе, чувство исследовательского беспокойства ученого все же вынуждает В. В. Федорова решать вопрос о «специфике» художественного. Сюда следует отнести различие «превращенно-языкового» и «превращенно-словесного бытия»: воображающий обыватель существует в языковой форме, а творящий поэт – в словесной. Здесь чувствуется поиск различия «слова в жизни» и «слова поэтического».

Мыслитель зачастую прибегает к некоторой метафоричности или трудно верифицируемым понятиям. Например, поэт (в широком смысле) определяется как «онтологический всплеск» [10, с. 33]. Это субъект с большей, чем у обыкновенного человека, «онтологической мощностью», располагающий большими «онтологическими ресурсами» [12, с. 401], он обладает «онтологической интуицией» [12, с. 453] и более чувствителен к «онтологическому конфликту» [12, с. 457]. Но различие между поэтом и тем, кто им не является, в некотором смысле количественное (он мощнее, чувствительнее, у него больше ресурсов), а не существенно-качественное.

В стремлении отделить поэтическое высказывание от «прозаического» (обыденного) – опять же возвращаясь к вопросу о «специфике» – филолог адресуется к сфере религии. Поэтическое слово сближается в концепции В. В. Федорова с представлением о *священном*, поэзия мыслится своеобразным вариантом, эквивалентом священного: «Если автор прозаического высказывания осуществляется

законами языка, то Поэт осуществляется благодатным Словом» [12, с. 360]. Точнее, поэтическое бытие понимается им как «мирской» способ достижения словесного бытия» [10, с. 70]. Помимо поэта, субъектами словесного бытия, согласно учению В. В. Федорова, являются глубоко верующие люди, монахи, святые.

Чувствуя, однако, некоторое сопротивление прямого соположения двух сфер духовной деятельности, мыслитель, опять же, отмечает, что поэтическое бытие – это высший тип бытия, «если иметь в виду светский род существования» [2, с. 91]. Но все же поэтическое бытие, по В. В. Федорову, ниже по своему качеству в сравнении с «монашеским бытием» [10, с. 83].

Фигура поэта сближена в его учении с фигурой пророка (что достаточно традиционно), читатели становятся «паствой» [10, с. 70], а сам художественно-творческий акт, в трактовке В. В. Федорова, по своему типу приближен к акту религиозного *спасения* или, по крайней мере, оказывается подступами к нему. Существенные различия эстетического и религиозного опыта (переживания *прекрасного* и переживания *священного*) порой не актуализируются, а порой осознаются нечетко.

§ 4. Ценностный аспект поэтического бытия

Не разрешенный до конца вопрос о «специфике» сильнее всего обнаруживает себя в аксиологической стороне концепции, где неудобность и неотступность этого вопроса выявлены рельефнее всего и где намечены существенные перспективы в его решении.

На первостепенную важность аксиологического аспекта в понимании поэзии у В. В. Федорова еще в 1980-е гг. указывал В. В. Кожин, подчеркивая в мысли донецкого ученого слово «ценность»: «Поэтический мир», по словам Федорова, – это «сотворенная художником *ценность*» (выделено В. В. Кожинным) [2, с. 42]. Подлинный смысл художественности, как поясняет комментатор, может быть постигнут только через ценностный аспект.

Ценность поэтического творчества, по В. В. Федорову, заключается в приближении в творческом акте к состоянию человека

в полном, высшем смысле слова: «...самый тип поэтического бытия ближе к человеческой сущности, следовательно, это более «правильное» бытие, нежели свойственное нам обычно» [12, с. 397]. В «Оправдании филологии» читаем, что «Поэт и есть человек, «человечность» которого достигает очевидно выраженной формы...» [10, с. 28]. Литературное же произведение мыслится как материализованная сторона поэтического бытия (вслед за М. М. Бахтиным – «внешнее произведение»). Эстетическое завершение литературного художественного произведения совпадает с моментом, когда «бытие Поэта становится истинно поэтическим» [12, с. 398]. Это творческое состояние определяется совпадением бытия поэта с бытием Слова по типу и онтологическому статусу.

Основоположник учения о поэтическом бытии специально обращает внимание, что «произведения»... и «поэтическое бытие» – вещи очень различные и знакомство с большим количеством произведений не гарантирует обретения опыта словесного бытия» [2, с. 91]. Но Поэт, по В. В. Федорову, через сопричастность Слову, преображает и свой язык-народ, приближая его к подлинному бытию.

Ценность поэтического высказывания, согласно мысли филолога, соотносима с «последними проблемами бытия человечества», более того, поэтическое бытие – ценность космогонического порядка, это что-то вроде вехи, события на пути Логоса к самому себе – в эсхатологической перспективе, «некоторый *прогноз* в разрешении Слова-человечества своего внутреннего конфликта» («преодоление превращенности»). Мыслитель утверждает, что в этом *прогнозе*, в этом интуитивно-творческом приближении (творческом акте), невозможно всецелое разрешение «конфликта Слова». Поэтическое творчество «обнаруживает ограниченность своих возможностей» («Три лекции об авторе», [12, с. 401]), имеет свой онтологический «предел» («Мир как Слово», [11, с. 11]).

Ценностный смысл поэзии В. В. Федоров формулирует так: «Опыт поэтического бытия делает человека более восприимчивым к событию бытия Слова-человечества, способствуя тем самым фор-

мированию потребности в любви как высшей духовной ценности человечества» [12, с. 398], «поощряет к поиску других, более основательных форм осуществления своего человеческого бытия» [12, с. 401]. Каких? Абсолютной ценностью бытия (и, соответственно, поэтического бытия, творческого акта) в концепции донецкого филолога является *любовь* в ее христианском понимании. Эта ценность вменяется автору-творцу как высшее устремление. «Пишу – значит, люблю» – приводит В. В. Федоров слова М. М. Пришвина, толкуя любовь как основу поэтического творчества.

Таким образом, аксиологический аспект учения В. В. Федорова, его трактовка «смысла и назначения» поэзии заключается в развитии у человека этой *восприимчивости* и *формировании потребности в любви*. Здесь ощутимо невольное возвращение к эстетической составляющей (*восприимчивость*), однако завершение мысли обращает и к христианской этике и даже педагогике (*формирование потребности, поощрение к поиску*). Может показаться, что этого как-то мало и существо дела будто бы ускользает, однако здесь намечена определенная перспектива.

Трактовать подобное совмещение разных областей только как эклектику, субъективность компонентов мировоззрения отдельного человека, «спонтанную логику схоластического измышления» [2, с. 81], неверно. Это знаковое явление. Пафос учения В. В. Федорова, помимо прочего, состоит в неудовлетворенности в ограничении толкования поэтического акта только в сфере «эстетики и поэтики». Вопрос о действенности искусства, о влиянии его на жизнь. Своей столь далеко уводящей теорией исследователь верно свидетельствует о принципиальной неуместимости поэтического события в этой сфере. Поэтическое событие ведь одновременно событие жизни. В построениях середины 2000-х гг. и более поздних он совершает попытку достроить недостающие компоненты структуры поэтического бытия, стараясь, не всегда последовательно, но, в конечном счете, не потерять столь докучливую «специфику художественной литературы».

В. В. Федоров неизменно возвращается к проблеме ценности поэтического творчества, чувствуя, а порой и решаясь произнести, что его онтологическая теория самоосуществления Слова по большому счету не так уж нуждается в обосновании *специальной* роли поэзии: «Если мы представим себе место произведения в событии обратного превращения, то оно окажется своего рода «побочным продуктом» этого события» [12, с. 463]. Это представляется тупиковым ходом мысли.

В другом месте сказано: «Эстетическая ценность, будучи одной из высших ценностей человека, не является, однако, абсолютно высшей. Превращенно-словесная форма бытия поэта не обладает разрешающей энергией, требуемой Христом. Эстетическая ценность – *своего рода аналог любви* как абсолютно высшей человеческой ценности, и на большее она претендовать не может» (курсив мой. – О. М.) [12, с. 407]. Выделенный курсивом фрагмент и есть то, что нуждается в конкретизации, пояснении, где снова должен идти тот самый разговор о «специфике».

Как это «аналог любви»? Да еще и «своего рода»? В другом месте В. В. Федоров поясняет, что это «эстетическая любовь». «То, что для героя является любовью как высшей ценностью, то для автора – практическая форма осуществления эстетической ценности (выше которой субъект эстетического бытия подняться не в состоянии)» [12, с. 459]. Приравнивание воображения и *Бытия*, постоянное соположение как аналогичных «реальности жизни» и «реальности искусства» («фабульной действительности») здесь обнаруживает свою дальнейшую невозможность, и, говоря словами А. Компаньона, «здравый смысл» берет верх над «теорией».

Здесь же автор концепции поэтического бытия говорит, что художественное произведение может быть совершенным творением искусства, но оставаться «нейтральным относительно того конфликтного состояния, которое переживает сейчас Космос-Христос». По-видимому, литературные произведения могут быть разделены по этому принципу на подлинно поэтические (ценность которых выше)

и только кажущиеся таковыми, т. е. на обладающие «онтологической серьезностью» и лишенные ее. Во всяком случае, здесь возникает вопрос конкретности *критерия* истинной поэтичности. «Но уже по ту сторону науки, которая принципиально отказывается от оценки: не ругать, не хвалить, но понимать», – отмечает Л. Ю. Фуксон.

Ценность поэтического бытия мыслится филологом в его причастности к событию «обратного превращения» Слова. Однако не до конца ясно, что значит обратное превращение в собственно человеческой перспективе. Поэзии у В. В. Федорова как будто отводится чуть ли не центральная роль сподвижника в деле *спасения* человечества, но в то же время ее «ресурсы ограничены».

§ 5. Проблема «обратного превращения»

Вообще-то нужно спросить мыслителя: «обратное превращение» для человека – это христианское спасение? А если теория совсем о другом, то зачем тогда привлекать Христа в эту теорию, понимать его как «первопроходца» в деле «обратного превращения»? Мы отмечали, что беря за основу христианское вероучение, В. В. Федоров, тем не менее, во многом ему противоречит: так, например, у него постоянно варьируется мысль о преодолении телесной формы бытия, отрицание тела как ценности. В статье «Кожаный путь», посвященной проблеме телесности, А. А. Кораблев пишет на эту тему: «В. В. Федоров... пытается... помыслить окончательное освобождение человека от телесности, называя это актом «обратного превращения» [8, с. 45]. Но Христос воскресает в теле, вообще, «воскресение в телах» – догмат, имеющий свою традицию истолкования.

На эту проблему федоровской концепции на конференции «Актуальные проблемы филологии» (Донецк, 2019) обратила внимание Кс. В. Першина. Она указала, что христианство, к которому постоянно обращается В. В. Федоров, учитывает важность телесного, материального для человека как близкого и необходимого к воскрешению (в этом смысле это самая «материалистическая» из мировых религий). «То, что В. В. Федоров говорит, что воскрешение не нужно,

потому что человек не так уж и смертен, как кажется на первый взгляд, снимает существенное для каждого человека болезненное напряжение, связанное с его фактической смертностью. Этот эскапизм смущает, здесь существенный изъян его концепции».

В «Трех лекциях об авторе» В. В. Федоров пишет: «Событие эстетического бытия есть, по существу, событие обратного превращения» [12, с. 459]. Однако возникает мысль: Христос «первенец из умерших», но Он не пишет стихи, и в Евангелии нет свидетельства, что Он хотя бы раз высказывается о поэзии или об искусстве. Да и у главного «идеолога» христианства (большая часть Нового завета составляют его послания) апостола Павла искусство (эстетическая деятельность) толкуется скорее негативно, например: «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я – медь звенящая или кимвал звучащий» (1-е послание Коринфянам, гл. 13, ст. 1). Образы музыкальных инструментов отсылают к сфере искусства, которое мыслится как «говорение ангельскими языками» без любви. Иудейско-христианской традиции вообще свойственна критика искусства как явления (об этом Б. М. Бернштейн [1, с. 15–28, 65–76]). Поэтому прямое сближение поэтического творчества и спасения – нелепо. Смысл и назначение поэзии, цель поэта не в этом.

При всей критике, которую мы обрушили на учение В. В. Федорова, нельзя отрицать, что она является симптоматичным состоянием современной западной и русской мысли и духа. В этой теории по-своему звучит метафизический бунт человека против пусть не Бога, но «Божьего мира» («Братья Карамазовы», слова Ивана). В основанном на христианстве учении В. В. Федорова человеческая позиция напрочь лишена существенного компонента христианской этики и онтологии – *смирения*, место которого замещает вполне «фаустовский» подход, некоторое *энергичное деятельное участие вобретении человеком вечной жизни*, поэтому альтернативой христианскому спасению оказывается «обратное превращение», а одним из его инструментов – Поэт. Однако подстановка поэзии в эту ситуацию с позиций вероучения – ересь, а с позиций поэтики – в существе искажает смысл поэзии.

В. В. Федоров утверждает, что Пушкин в своем последнем произведении «Капитанская дочка» достигает цели поэзии. Пушкин-автор «был, так сказать, «удостоен» возможности невозвращения в жизненную сферу после достижения им статуса непосредственно словесного бытия» [12, с. 459], он разрешает «конфликт между должной и наличной формами своего человеческого существования». Однако он не воскресает из мертвых и не возносится подобно Христу (сфера поэтического воображения не предполагает ничего в этом роде). В завершающей главе «Трех лекций об Авторе» филолог отвечает на это: «Эстетическое бытие... не является настолько энергичным онтологически, чтобы разрешить онтологический конфликт человека» [12, с. 460], то же и в «Оправдании филологии»: «Разрешающими возможностями эстетическая ценность не обладает» [10, с. 78]. Отличие поэта от Христа в этой логике лишь неопределенно-количественное (больше – меньше «онтологической мощности»), с чем нельзя согласиться. По этому поводу Л. Ю. Фуксон пишет: «Не надо Бога вмешивать в суждения о поэзии. Они совершенно теряют свой научный, феноменологический (как у Бахтина) смысл и становятся метафизикой. С. Г. Бочаров при всем своем пиетете по отношению к Федорову, вслед за ним после книги 1984 года не пошел».

В конечном счете правомерно ли вообще ждать от поэтического бытия какого-то *спасения* (или его иноформы) или, может быть, указания пути к воскресению из мертвых? Видимо, ответ «нет». Тогда перефразируем слова Апостола Павла, если *Поэт* «не воскрес, то и проповедь наша тщетна» (1 послание Коринфянам, гл. 15. ст. 14). Или, может быть, ответ «да», но в каком-то другом смысле, не в прямом, как это описано в Евангелии о Христе, а в каком-то особом. Но вопросы вроде: «В каком смысле поэт обретает бессмертие в творческом акте?», «Что это за «обратное превращение?» снова обращают нас к теме «специфики» художественного творчества, «онтологически и ценностно «продвинутого» бытия» [10, с. 83].

В контексте этой проблемы размышления К. В. Першиной. Она обратила внимание, что, согласно учению В. В. Федорова, есть «большое бытие», в котором мы все находимся, и есть бытие поэтическое. Это или параллельно существующие реальности или одна расслаивающаяся реальность. Поэтическое бытие предстает неким «макетом», «репетицией» «большого бытия». Но эти два бытия представляются изолированными друг от друга. Литературовед вопрошает: «Федоров утверждает, что поэт преодолевает конечность человеческого существования в творческом бытии, но для нашего «большого бытия» – это преодоление – это что? Остается сиротливое ощущение: есть Пушкин, который это смог, а что остается нам? Мы можем понаблюдать за этим? Мы можем Пушкину позавидовать? А мы можем, как Пушкин? Это закономерные вопросы, потому что речь о фундаментальной ситуации бытия, преодолении его конечности, смертности и т. д. Если христианство, к которому все время апеллирует Федоров, предполагает спасение для всех, каждый может быть соучастником в этой ситуации, то происходящее с поэтом отделяет его от нас, изолирует: «Ты царь: живи один». Мы остаемся не присмотренными сиротами, которые ничего не получили в итоге». К. В. Першина справедливо утверждает, что с точки зрения классической эстетики есть представление об автономности искусства и т. д., но у В. В. Федорова речь идет о бытии, об онтологии, а не об эстетике, и актуализированная проблематичность соотношения поэтического бытия и «большого бытия» требует подробного обдумывания и окончательного прояснения.

В. В. Федоров говорит, что ценность поэтического бытия в том, что оно дает «онтологический опыт» разрешения конфликта человека, схему события обратного превращения, которое «предстоит пережить человечеству», служит подготовкой к будущему свершению (см., например, анализ «Скупого рыцаря» [11, с. 60–92]). Поэт здесь – обещание и опыт будущего человека, «онтологический всплеск» [10, с. 33]. А эстетическое бытие – это опыт «согласия» «жизненной» формы человека и его «сверхжизненной» природы [12, с. 461], хо-

чается добавить, «мост через пропасть» (Г.-Г. Гадамер), который обозначает некоторую перспективу пути в незавершенном творении человека.

Здесь мысль донецкого филолога сближается с классическим представлением о ценности искусства и поэзии, а появляющийся образ будущего помещает мысль в парадигму исторического мышления (*онтологического историзма*). Кстати, тема историзма, весьма, на наш взгляд, плодотворная в данном контексте, появляется и в статье «О понятии “собственно человек”», где сказано о поэте как пределе человека, «возможном в ту или иную эпоху» [11, с. 30].

В книге «Мир как Слово» автор теории поэтического бытия говорит, что «эстетическая ценность... оправдывает антиномичность мира, т. е. существование антипода неба – преисподней, антипода жизни – смерти, антипода добра – зла» [11, с. 11], что в дальнейшем неожиданно ведет к своеобразной критике поэтического бытия в целом.

§ 6. Поэтическое бытие как антиценность. Итоги

Говоря об аксиологическом аспекте учения В. В. Федорова, нельзя обойти и указание на трактовку поэтического бытия как некоторой опасности, т. е. в жизненной логике – *анти*-ценности (об этом, например, статьи «Какую цель преследует поэт» и «Почему опасно быть поэтом» [10, с. 64–81]). Поэтическое бытие желанно для собственно человека, но разрушительно для жизненного существа: «У человека, достигшего высшей формы бытия, а именно таким является поэт, возникает желание смерти...» [10, с. 71]. Если концепция мыслителя в основе своей христианская, то хочется спросить, почему же не вечной жизни?

Но критика не исчерпывается указанием на риски для жизненной формы человека. По В. В. Федорову, поэтическое бытие не всегда положительно в бытийном плане, оно приводит составляющие названных антиномий к гармонии, но не снимает самой антиномии, ввиду ограниченности своего потенциала, отсюда возможности эстетизации зла в искусстве (пример Ш. Бодлера), «обратная сторона ти-

танизма» в Возрождении и др. Добро же, по мысли филолога, в позиции эстетического бытия такая же «односторонность», как и зло. Последняя мысль, однако, вызывает некоторое внутреннее сопротивление. Напомним лишь известное стихотворение Василия Казанцева:

И чтоб распутать все дела,
Сказало зло устало:
«На свете нет добра и зла».
Но это – зло сказало!

Помимо существенного места в общей теории поэтического (определении «смысла и назначения» поэзии) у В. В. Федорова аксиологическая составляющая является важным *структурообразующим* компонентом поэтического бытия, конструктивным элементом внутренней организации художественного мира произведения. Без уяснения ценностного аспекта невозможно не только понимание общей онтологической теории поэзии, онтологической эстетики В. В. Федорова, но и его *поэтики* (в узком смысле), методологии анализа художественного произведения.

В статье «Проблема внутреннего мира» (2013) ученый пишет, что причастность героя (фабульного персонажа) бытию автора-творца «проявляется через категорию *ценности, а не бытия*. Герой произведения стремится овладеть какой-то ценностью, которая находится в большем или меньшем отдалении от абсолютной ценности» (курсив наш. – О. М.) [15, с. 19]. По мысли теоретика литературы, достижение героем этой соотнесенной с любовью ценности совпадает с завершением художественного произведения (следуя терминологии «превращенно-словесное бытие»). Завершается «событие жизни» героя (напомним бахтинскую мысль, что герой – это тот, кто должен умереть), происходит завершение поэтического бытия, «сопровожаемое катарсисом».

Именно соотношение ценностных планов героя и автора, их динамическое противостояние, влияние друг на друга, *ценностный*

конфликт в его артикуляции сообщают «длительность» развертыванию поэтического бытия, воплощения «события художественного произведения». Здесь последовательно реализованная методология, убедительно примененная в ряде разборов классических произведений. Барон («Скупой рыцарь») в финале обретает столь желанную власть над миром, «царствует» в своем подвале; старуха («Сказка о рыбаке и рыбке») становится «владычицей морской», а рыбка служит у нее «на посылках», выполняя все ее прихоти; Евгений («Медный всадник») находит дом своей возлюбленной на пустынном острове и т. д. Достижение ценности героями, по верному наблюдению В. В. Федорова, завершает названные произведения и событие поэтического бытия автора. Аксиологический компонент анализа поэтики в работах В. В. Федорова также во многом является ключом к пониманию «Пиковой дамы» [13], «Моцарта и Сальери» Пушкина, «Вороны и лисицы» Крылова, «Мертвых душ» и «Шинели» [14] Гоголя, а также других произведений.

Подводя итоги нашему обзору учения В. В. Федорова в аксиологическом разрезе, кратко отметим еще раз наиболее важные и перспективные, на наш взгляд, идеи, которые современной гуманитарной науке, в особенности, литературоведению, следует развивать: 1) поэзия как *бытие*, а не творческая *деятельность*; 2) поэтическое бытие как *ценность онтологического*, а не изолированно эстетического порядка; 3) «онтологическая серьезность» «поэтического бытия» в его специфике; 4) поэтический опыт как событие на пути к подлинному человеку, обещание будущего человека; 5) потребность в любви как внутренний смысл творчества; 6) интерпретация смысла литературного художественного произведения через категорию *ценностного конфликта* автора и героя, учет структурообразующей роли противостояния ценностных планов в произведении; 7) онтологический историзм – идея полноты бытия, способной раскрываться в поэзии, в той мере, которая доступна данной эпохе.

Также укажем на отдельные проблемные вопросы, плодотворные для дальнейшей разработки, спровоцированные теорией В. В. Федо-

рова или по-своему поставленные, но не решенные в ней: 1) специфика поэтического слова на фоне явления языка; 2) соотношение опыта переживания прекрасного (поэтическое бытие) и опыта переживания священного (вера); 3) критерии подлинно поэтического; 4) эстетическое как *анти*-ценность.

Список цитированной литературы

1. Бернштейн Б. М. Пигмалион наизнанку: К истории становления мира искусства / Б. М. Бернштейн. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 256 с.
2. В. В. Федоров: Библиографический указатель к 70-летию со дня рождения / составители А. А. Кораблев, Л. Е. Клименко, С. А. Белоконь. – Донецк: ДонНУ, 2011. – 138 с.
3. Гиршман М. М. «Тень реальности» или «духовный поступок»: произведение искусства в свете философской критики Э. Левинаса // Литературное произведение: Теория художественной целостности / М. М. Гиршман. – М.: Языки славянской культуры, 2007. – С. 508–513.
4. Домашенко А. В. Об интерпретации и толковании: Монография. – Донецк, 2007. – 276 с.
5. Домашенко А. В. Филология как проблема и реальность / А. В. Домашенко. – Донецк, 2011. – 175 с.
6. Кораблев А. А. Донецкая филологическая школа: Опыт полифонического осмысления / А. А. Кораблев. – Донецк: Лебедь, 1997. – 176 с.
7. Кораблев А. А. Донецкая филологическая школа: Традиции и рефлексии / А. А. Кораблев. – Вып. 3. – Донецк, ДонГУ, 2000. – 265 с.
8. Кораблев А. А. Кожаный путь / А. А. Кораблев // Пределы филологии. – Новосибирск: Издательство СО РАН, 2008. – С. 41–46.
9. Федоров В. В. «Обычное» и «исключительное» в «Студенте» А. П. Чехова / В. В. Федоров // Природа художественного целого и литературный процесс: сборник научных трудов. – Кемерово, 1980. – С. 180–187.
10. Федоров В. В. Оправдание филологии: сборник статей / В. В. Федоров. – Донецк: Норд-Пресс, 2005. – 90 с.
11. Федоров В. В. Мир как Слово: сборник научных статей / В. В. Федоров. – Донецк: Норд-Пресс, 2008. – 122 с.
12. Федоров В. В. Проблемы поэтического бытия: сборник научных работ / В. В. Федоров. – Донецк: Норд-Пресс, 2008. – 490 с.
13. Федоров В. В. Художественный конфликт «Пиковой дамы» // А. С. Пушкин и литературный процесс: сб. научных трудов. – Одесса: Астропринт, 2010. – С. 63–67.
14. Федоров В. В. Поэтический конфликт «Шинели» / В. В. Федоров // Литературоведческий сборник. – Донецк, 2009. – № 37–38. – С. 126–136.
15. Федоров В. В. Проблема внутреннего мира / В. В. Федоров // Новый филологический вестник. М.: РГГУ, 2013. – № 3 (26). – С. 14–19.

ФИЛОЛОГИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ А. В. ДОМАЩЕНКО

§ 1. Вопрошающее мышление и язык филолога

Анализ оснований, исходных положений той или иной концепции в гуманитарной сфере – это в значительной мере анализ языка ученого или философа. Язык – не просто инструмент мышления, но сама смыслопорождающая парадигма, в которой реализуется мышление. Работы А. В. Домашенко написаны *своим* языком, пусть и не герметичным, но, несомненно, нуждающимся во вхождении в него, толковании, иногда своеобразном «переводе с русского на русский». Прежде разговора о заявленном в заглавии статьи предмете попытаемся приблизиться к самому языку филолога.

Существующее в современной науке направление теории литературы (поэтики в самом широком смысле) А. В. Домашенко каталогизирует по трем рубрикам: 1) эмпирически-познавательная *литературоведческая грамматика* («точная» наука о литературе); 2) ориентированная на классическую категорию художественного образа эстетика словесного творчества – *эйдосная поэтика*; 3) базирующаяся на философской этике теория автора – *персонализм* в разных его вариантах [5, с. 52].

Все эти стратегии постижения поэтического признаются ученым неудовлетворительными по разным причинам, но во многом потому, что они не помещают в фокус своего внимания главное с точки зрения А. В. Домашенко: *укорененности* поэзии в сфере *сакрального*, которое поэзия по-разному способна являть или же *указывать* на священное, *апеллировать* к нему: «Поэтическое слово... всегда чревато проявлением таящегося в его глубине изначального священно-символического смысла» [4, с. 182]. По мысли филолога, священное содержание может просвечивать «сквозь тусклое стекло» (выражение ап. Павла) поэтического искусства или даже переживаться в нем как мучительная неявленность: поэтическое творчество способно «вопить об утрате» священного истока [5, с. 118]. Смысл этой изначальной соприродности поэтического и священного в он-

тологическом плане призвана описать *филологическая теория*, контуры которой, согласно А. В. Домашенко, только вырисовываются.

Осмысление священного возможно, по мысли А. В. Домашенко, в *Имени*, которое истолковано как явление священного, ощущаемое человеком в качестве актуализированного смысла. *Имя* – это самораскрывающаяся полнота соприсутствия божественного и человеческого [5, с. 54], и конечная цель филологии – «толкование сакрального смысла имен» [5, с. 68].

Начала новой *филологической теории* мыслитель связывает с *вопрошающим мышлением*, укорененным в *фундаментальной онтологии* (вопрошание бытия, «понимающее присутствие в мире» [4, с. 31], «сосредоточенное всматривание и вслушивание» [4, с. 34] в бытие, «мышление из Тайны» [4, с. 33]). В теории ученого это та сфера, которая должна вместить постижение поэзии: «вопрошанием правит сама поэтическая речь» [4, с. 34]. Первая задача филологической теории, руководимой вопрошающим мышлением, – «прояснение онтологической природы поэтической речи» [4, с. 36]). По словам А. В. Домашенко, «филология в ее подлинной сути есть эксплицирование поэтического смысла: его эхо» [5, с. 30].

Вопрошающее мышление, на котором настаивает автор «Интерпретации и толкования», отвергает понятийность (вообще понятие, как операционную единицу научного познания), отрицает методологическую инструментальность, терминологию, категориальный аппарат, сферу представления (*представляющее мышление*). Понятийное мышление – это забвение языка [5, с. 11]. Строго говоря, речь идет не о науке, но о некоторой иноформе знания, «дисциплине» (И. Б. Роднянская, [15, с. 501]), что, в общем-то, для современной филологии становится уже *locus communis* (общим местом).

И все же в учении донецкого филолога явственно обнаруживается – пусть не понятийный аппарат, но, скажем, *номинативное поле*, которым он не оперирует, но, допустим, в котором вращается, ориентируется его мысль.

К этому смысловому полю вопрошания/именования относятся *фундаментальная онтология, мышление именами, толкование, ору-*

дейность языка, священно-символическая и казовая орудийность, причастность, укорененность, присутствие (со-присутствие), лад, развертывание сакрального имени, несказанный язык... Поэзия толкуется как священная речь, мышление, руководимое именами, прямое сказывание истины...

Филолог чуток к метким определениям, которые дают поэты, философы или эстетики тем или иным аспектам поэтического. Он плодотворно вовлекает такие определения в круг своих наименований. Для примера укажем на «*преддверие*» (И. Гёте) [4, с. 127], «*предел*» (П. Валери об А. Рембо) [5, с. 91], «*просвет бытия*» [5, с. 98] или «*хранитель присутствия*» [4, с. 35] (М. Хайдеггер).

Ввиду неудовлетворительности логически-понятийного инструментария, зачастую мыслитель вынужден прибегать к достаточно вычурной метафоричности или прямо к языку философского богословия, или, правильнее сказать: сам этот язык определяет смыслы, к которым обращен исследователь. Например, опираясь на известное выражение того же М. Хайдеггера о языке как «*доме бытия*», А. В. Домащенко называет поэзию «*сокровенной горницей*» этого дома [4, с. 35]. Неоднократно мы встречаем в работах донецкого филолога словосочетания *путеводная нить, сокровенная тайна, духовный посох, таинственный путеводный свет, призрачное прозябание* и другие образные выражения из области, близкой к религиозной риторике.

§ 2. «Трансцендентная филология» и проблема «метода»

Сразу оговоримся, что слово «метод» подано в кавычках, так как *вопрошающее мышление*, по мысли А. В. Домащенко, *неметодологично*.

Здесь справедливо сразу же привести ряд критических замечаний, уже высказанных в научной среде и возможных к высказыванию, относительно самого способа (образа) мышления, который представлен в работах филолога, критику исходных положений. В общем-то, даже решительная критика столь специфическому уче-

нию, несокрушимо, как религия, нанести настоящий вред не способна, однако способна спровоцировать некоторые вопросы для обдумывания, которое и предложено далее в работе.

Понятийность и сфера представления в своей конкретности, несовершенстве однозначности, неизбежной косности опредмечивания, действительно, самой определенностью терминологии закрывает многозначность, редуцирует реальную сложность и многообразие проявлений бытия, делает невозможной полноту понимания. С этим не поспоришь.

Однако что же предлагается в описываемом учении как альтернатива понятию и методу? Альтернатива – это вопрошающее мышление, которое для непосвященного может предстать набором магнетизирующих наименований (приведенных выше), зовущих в сферу веры и находящих опору в возвышенном пафосе, в красноречии гомилетики.

Однако же в обращении к подобному именованию и духовное красноречие не реализует свою первейшую задачу – пробудить (укрепить веру). Здесь именно особый филологический язык. Однако, опять же, без изначального согласия, принятия ряда аксиом, этот язык служит лишь созданию таинственного ореола вокруг такого явления, которое и без этой сети завораживающих формулировок, облекающих филологическую мысль в неподходящие к ней «как бы» богословские одежды, само по себе таинственно. Приносим извинения за это «как бы», но ведь этот язык, во-первых, и не богословие, а во-вторых, религиозная филология [1] или, во всяком случае, «трансцендентная филология» [10], по ведомству которой, по-видимому, следует «прописать» *филологическую теорию* А. В. Домашенко, способна быть строже, конкретнее и острее в своих наблюдениях над поэтикой.

Это емкое определение для филологических теорий определенного типа предложил А. А. Кораблев, присоединяясь к дискуссии о религиозной филологии: «Имманентная филология... прочитывает художественный текст как бы изнутри, проясняя его значения, про-

свечивая его смыслы, ничем не нарушая его целостного бытия и не сводя его ни к какой внешней определенности. Трансцендентная же филология... не столько входит в художественный текст, сколько включает его в себя, в контекст своего видения...» [10, с. 22–23].

Данные соображения приводятся при том, что искренне хочется принять установку заявленного вопрошающего мышления, призванного соединить опыт веры и «свободное мышление», отнесенные к поэтическому творчеству. Сама поэзия, кажется, готова «поддаться» такому подходу, раскрыться навстречу ему. Однако «недоверие... к свободному смыслу поэзии» [1, с. 493], некая установка видеть *сквозь* произведение и желание выстроить, «закруглить» свою теорию приводят к тому, что конкретные разборы произведений зачастую служебно-иллюстративны и принимают вид «сухой теории», может быть, и потому что часто идут мимо произведения сразу к некоему сверхсмыслу.

Что же такое эта новая *филологическая теория*, строящаяся на «способности духовно возрасть к тайне» [5, с. 32], которую проповедует филолог для того, кто живет невоцерковленной жизнью или вовсе лишен религиозного чувства? Онаученная, «офилологиченная» богословская риторика, устремляющая к сведению к Единому знаменателю всего многообразия неповторимого художественно-словесного опыта? Однако же и адекватное религиозное видение предполагает единственность пути человека, несводимость его духовно-творческого поиска ни на какие готовые шаблоны, конечную неповторимость опыта Бытия, веры, богопознания. Тем более невозможно такое приведение всего к Единому смыслу, когда речь идет о творчестве. Сразу ответить на эти вопросы и развеять все сомнения мирского разума, связанные с фундаментальными установками рассматриваемого учения, не удастся.

Обозначим некоторые полюса критики концепции донецкого филолога, возможные именно в части методологического инструментария, наличие которого, хоть сам филолог это и отрицает, все же в его работах есть. У самого А. В. Домашенко столь громко заявлен-

ное *толкование смысла имен* составляется отчасти в более-менее произвольном широком этимологическом анализе (происхождение слова, его история, взаимосвязи, в которые слово вступает, ассоциативное поле в культуре и литературе), который подкрепляется различными комментариями, строящимися на небесспорных ассоциациях, а порой и с откровенными натяжками. Логические «сцепления» и итоговые выводы из этих рассуждений бывают весьма неожиданными. Например, полемизируя с философами-диалогистами, опираясь на этимологию и анализ «внутренней формы», А. В. Домашенко выстраивает смысловой ряд, в котором доказывает, что «диалог» – это «небытие-между», «держава смерти», которой правит «дьявол» [5, с. 70–71].

Существующие переводы греческих текстов (М. Л. Гаспарова [4, с. 55, 243], Г. М. Прохорова [4, с. 52]) не удовлетворяют донецкого филолога, взамен чего предлагаются свои переводы-комментарии, которые по ощущениям призваны лишь подкрепить теорию, и в свете этой теории подвергаются насилью интерпретации, которую сам провозвестник новой герменевтики остро критикует. Укажем в качестве примера толкование слова «эпиграмма» как «надпись на имени» [4, с. 250] и в свете этого анализ стихотворений Ф. И. Тютчева, венчающийся выводом, что «*Silentium*» – это «надпись на имени «молчание», а «О чем ты воешь, ветер ночной?» – надпись «на имени «ночной ветер» [4, с. 253].

Категорическое заявление о негодности любого инструментария, любой методологии для новой филологической теории приводит к неизбежной «контрабанде» (М. М. Бахтин) различных стратегий, отдельных аналитических приемов в свое *вопрошающее мышление*. Прежде всего, это инструментарий герменевтики (как это точно обозначил Р. В. Мных, «символико-этимологические рассуждения о семантике слов в духе Хайдеггера» [14, с. 221]), а также разнообразные элементы лингвистических методов анализа текста, отголоски разных модификаций исторического метода и другое.

Острую критику, даже неприятие, *вопрошающего мышления*, предложенного А. В. Домашенко, дает в работе «Об интерпретации

художественного произведения» упомянутый польский филолог, причастный донецкому контексту, Р. В. Мных: «...та позиция толкующего, о которой пишет А. Домашенко... для ситуации интерпретации художественного произведения невозможна в принципе, ибо художественное произведение не «вопрошает» (оно – «слово *явленное*»), «вопрошает» – реципиент». «Художественное произведение... всегда претендует на смысл, который можно и должно интерпретировать» [14, с. 227, 229]. В указанной статье звучат прямые упреки «пути продумывания», который воплощен в работах А. В. Домашенко, отказу от «рационализирования», отречению от идеи произведения как художественной целостности.

Если вообразить себе недоброжелательного постструктуралиста (заклятого теоретического врага, жестоко заклеяменного А. В. Домашенко в своих трудах с позиций христианского логоцентризма [5, с. 62]), то можно представить, как бы резко мог выразиться он о вопрошающем мышлении: хромающая этимология, гипнотизирующая своей таинственностью номинация и священный трепет (наследие богословской риторики), а также мелкая теоретико-литературная контрабанда, – вот, кажется, и весь эпистемологический арсенал вопрошающего мышления. Но мы, естественно, этого себе не позволим – просто по причине ясного чувства, что за хитросплетениями «сухой теории» есть тот самый желанный «просвет бытия» (М. Хайдеггер), поэтому не станем торопиться с выводами.

§ 3. Становление теории А. В. Домашенко в контексте ДФС

Оригинальные идеи А. В. Домашенко окончательно оформлялись именно в среде донецких теоретиков литературы, многим из которых он, будучи представителем этой филологической среды, противостоял с середины 1990-х и особенно остро в 2000-х гг. На страницах книг «Интерпретация и толкование» (2000), «Об интерпретации и толковании» (2007) и «Филология как проблема и реальность» (2011), о которых, в первую очередь, ведется речь, мы находим основательные полемические выкладки по отношению к концептуальным идеям коллег. Не только христианские мыслители, а также философы Ф. Ницше,

неокантианцы, М. Хайдеггер, Г. Гадамер, М. М. Бахтин, но и донецкие филологи М. М. Гиршман, В. В. Федоров, А. А. Кораблев – постоянные собеседники ученого.

Среди донецких филологов А. В. Домашенко, вместе с А. А. Кораблевым (настоящим летописцем донецкой филологии), является одним из самых внимательных читателей работ М. М. Гиршмана и В. В. Федорова. Очерчивая свое место в данном филологическом контексте, А. В. Домашенко наиболее принципиально выступил с фундаментальной критикой давней структурно-семиотической традиции в университетском литературоведении, а также представил основательное неприятие онтологического персонализма (В. В. Федоров) и сравнительно поздно оформившегося здесь филологического диалогизма (последний период научного творчества М. М. Гиршмана).

Для В. В. Федорова главным предметом филологии и ценностно-смысловым ориентиром является автор-творец, чье бытие по типу сходно с бытием Слова [16]. Для М. М. Гиршмана центральной категорией литературоведения является целостное художественное литературное произведение как пространство встречи разных субъектов (автор – герой – читатель), и аксиологический аспект творчества понимается вполне в человеческой перспективе хоть и «на фоне», перед лицом, Абсолюта. Для А. В. Домашенко смысл и ценность поэтического творчества заключены не в бытии автора-творца и сосредоточены не в диалогически понятом произведении. Главное для него – священный смысл, к которому поэтическое, так или иначе, *причастно*. Этот смысл существует до творческого акта, он общий и одинаковый для всех, это *Единое*, которому можно только принадлежать и которое можно вопрошать как *Тайну*.

Но в чем этот смысл воплощается? Что толкует филолог? Строго говоря, категория «художественное произведение» не актуальна для филологической теории А. В. Домашенко. Еще менее актуальными оказываются лингвистически понятые «текст» и «дискурс», эстетически ориентированный «художественный («поэтиче-

ский») мир», или этически окрашенный «диалог». Все это, так или иначе, подвергается жесточайшей критике. Может быть, *высказывание*?

§ 4. Священная речь или поэтическое высказывание

Вместилищем священного смысла, по А. В. Домашенко, его «носителем», вообще, центральным, нельзя сказать, «понятием», но допустим, смысловым центром его теории оказывается *священная речь*. Поэтому около *высказывания* мы поставили вопросительный знак: никогда, надо думать, этот ученый не согласится с тем, что ключевое слово его концепции сближается с такой «трендовой» для современной гуманитарной науки категорией. Но при всех оговорках, это именно так. Его концепция филологии, обращенной к *священной речи*, это не только модификация религиозной филологии, но еще и теория особого рода *высказывания*. На это еще в 2000 г. обратил внимание Р. В. Мных: «Мысли, высказанные в сообщении «Об интерпретации и толковании»... свидетельствуют о такой *методологии* высказывания, когда смысл ищется не в *произведении* и не в *языке произведения*, а в потоке Речи как таковой» (курсив авт. – [14, с. 220]). Польский литературовед отмечает, что, как и в работах М. Хайдеггера, у А. В. Домашенко есть «стремление интерпретировать слово в художественном произведении и само произведение как «говорящее бытие», что само собой представляет тенденцию уничтожить разницу между языком как таковым и языком художественного произведения» [14, с. 227].

Нечто подобное мы наблюдали и в работах В. В. Федорова, так что здесь можно говорить о некоторой знаковой тенденции для Донецкой филологической школы конца 1990-х–начала 2000-х: отход от идеи целостности и, вообще, литературного произведения как центральной категории, к осмыслению высказывания (речи) или – в лучшем случае – поэтического высказывания как особого типа речи.

Упрек в «редукции всего того, что составляет специфику художественного произведения как «образа мира, в слове явленного»,

звучащий здесь, справедлив. Опасность растворения художественного произведения в Речи, замеченная литературоведом, – реальна. Однако критик концепции донецкого ученого не учитывает своеобразия того положения, в котором в современном состоянии оказалась поэзия – разрушающее вторжение в область духа профанированного, повседневности (*действенной сферы*) и фактически уничтожение классического поэтического сознания, что осмыслено в более поздних работах А. В. Домашенко.

«Теория» автора «Интерпретации и толкования» лучше всего работает на таком абсолютно отстоящем от нас материале, как античная лирика. Это мыслится как поэтическое высказывание в его абсолютной воплощенности *in illo tempore* (М. Элиаде), так сказать, «в то самое время», когда «поэзия творила мир», высказывание с высочайшей степенью внимания к процессу своего порождения и устремленности к самому своему порождающему началу. В то же время, как и «положено» священному, в таком высказывании есть и мера непреодолимой принципиальной непроницаемости, *сокрытости* этого своего истока, что допускает одновременно и священный трепет, и потребность «вчитывания» некоторого смысла в *речь* без насилия над ней.

А вот на материале, например, классической поэзии XIX ст. (лирика А. С. Пушкина или Ф. И. Тютчева – вообще, все, что покрывается понятием «классика»), на наш взгляд, теория дает сбой. Это происходит потому, что классическое художественное литературное произведение плохо ложится в прокрустово ложе этой своеобразной теории *высказывания* или *речи* «без конца и без края» (А. Блок). Точнее: оно-то ложится, но истолкование в этом случае идет мимо его специфики как таковой, **сквозь** художественное произведение или через него, однако не художественность и эстетическое завершение, столь важные здесь, оказываются в центре внимания толкователя. Произведение перетолковывается по другим законам, скажем, не по тем, по каким оно создавалось (по каким его, кажется, и «должно судить»).

Понятие классического искусства, «классики» толкуется у А. В. Домашенко вслед за И. Гёте как «преддверие» священного, соединение эстетического со священным [4, с. 126]. В этом «преддверии» оказывается возможным восприятие священного, которое «с точки зрения чувственного созерцания – это Ничто» [4, с. 127], достигается взаимопроникновение чувственно-эмпирического и сакрального, которое «одухотворяет» [4, с. 128], гармонизирует воспринимаемое. На этом принципе, по мысли филолога, строится творчество самого И. Гёте, а также В. Шекспира, французских классицистов, А. С. Пушкина. С понятием «классика» А. В. Домашенко связывает представление о *священно-символическом языке*, до которого это искусство способно возвышаться в своем *пределе*.

Критерием ценности поэтического произведения оказывается степень (глубина) его причастности священному истоку, *священно-символическому языку* [4, с. 133]. Пусть и справедливо замечание А. А. Кораблева о невозможности хоть как-то конкретизировать (измерить, оценить) эту глубину причастности [9, с. 173], однако вызывающей поддержку оказывается сама мысль о принципиальной несводимости критерия поэтической ценности на эстетическое, неуместности этого критерия сферой эстетики и выдвигении его в сферу онтологии.

Поэтическое высказывание, *священная речь* у А. В. Домашенко – это смысл, но не в аксиологическом (ценностном) и не в гносеологическом (постижимое) аспектах, а в онтологическом отношении – смысл как бытие. Следуя логике традиционного (религиозного) сознания, А. В. Домашенко провозглашает, что «подлинной реальностью, в конечном счете, обладает лишь то, что приобщено к этому смыслу, тогда как все остальное обречено раствориться в пустоте» [2, с. 56], приговорено к «призрачному прозябанию» [5, с. 161].

§ 5. А. В. Домашенко против В. В. Федорова

Лучше представить себе *филологическую теорию* А. В. Домашенко можно, сопоставив ее с учением о Слове В. В. Федорова. Как

и автор концепции Слова-бытия, идеолог новой герменевтики провозглашает, что подлинная филология еще только начинается. Но новые начала, утверждаемые В. В. Федоровым, подвергаются принципиальной критике этим филологом (об этом шла речь в статье «Аксиологический аспект учения В. В. Федорова о поэтическом бытии»).

Однако необходимо сказать и об объединяющих установках. Сходства взглядов двух ученых ощутимы, во-первых, в общем понимании того, что постижение смысла поэзии лежит не в ведении узко понимаемой поэтики или «эстетики словесного творчества», а является проблемой *фундаментальной онтологии*: «Об искусстве нужно говорить серьезно. Речь ведь не просто о любопытных историко-литературных фактах, о которых на досуге можно почитать. Речь о том, что свершилось и затронуло каждого из нас...» [5, с. 87]. О той же «онтологической серьезности» творчества читаем и у В. В. Федорова [16, с. 454].

Филология священной речи – так можно определить учение А. В. Домашенко. Однако священная речь толкуется как бытие, а не как деятельность или состояние, поэтому его филологическая теория, очевидно, сближается с онтологической поэтикой В. В. Федорова, где многократно утверждается мысль о творческом *бытии*, в противовес *деятельности* (Рефлексию о главенстве онтологической проблематики в среде донецких филологов см., например, в статье В. В. Любецкой [13]).

Во-вторых, у ученых присутствует объединяющая мысль о некой «мессианской» роли поэзии в бытии человека, особой ее роли в обретении им своей человечности в полном смысле слова, «восполнении до целого»: «Поскольку «поэзис» является изначальным способом самораскрытия Истины, постольку поэзия с самого начала становится делом прежде всего, самым главным делом человеческой жизни» [4, с. 175], «с нее история начинается; она же будет последним деланием и делом» [4, с. 182].

В другой работе А. В. Домашенко пишет о смысле и назначении поэзии следующее: «Рождение песни обусловлено не потребно-

стью отдохновения от трудов, но сущностными причинами онтологического характера: необходимостью восполнения человека до целого, когда принадлежность к целому оказывается под вопросом. Такое восполнение необходимо человеку, ибо оно целительно: оно исправляет поврежденный дух» [5, с. 121].

Здесь же укажем и на особую роль самой филологической теории, вытекающей из фундаментальной роли поэзии, признаваемую и В. В. Федоровым, и А. В. Домашенко. Без сомнения, это вообще присуще донецкому теоретико-литературному дискурсу. В подтверждение приведем слова А. А. Кораблева, высказанные как раз в дискуссии по поводу аксиологического компонента филологии, с которыми более-менее согласились бы оба названных ученых: «Поэтика словесного творчества, если она сущностно и бытийно совпадает с процессами общечеловеческой и индивидуально-человеческой истории, обретает значение мировой доктрины» [9, с. 169].

Наконец, общим является онтологический историзм, по-своему звучащий у В. В. Федорова и А. В. Домашенко: «Поэзия... определяется актуальной для того или иного исторического периода орудейностью языка... сохраняющей связь со сферой Священного» [4, с. 50]. Священное мыслится неизменным, однако характер взаимосвязи поэтического искусства с этим неизменным может быть различным в разные культурно-исторические эпохи.

Приведем в качестве примера развернутую цитату, характерное размышление А. В. Домашенко, где в емких формулировках мыслитель излагает ключевые моменты своей филологической теории: «Вопрос об онтологии поэтического творчества равнозначен вопросу о смысле человеческого существования. Единственное оправдание поэтического творчества заключается в том, что оно способно раскрыть этот смысл. *В разные времена поэзия раскрывает его по-разному.* Поэзия с самого начала – необходимая опора идущего по жизненному пути человека. И в своей сокровенной глубине хранит, пока остается подлинной поэзией, эту свою родовую сущность... Этот свет, который вбирает в себя или отражает поэзия, и есть ду-

ховный посох в странничестве, каковым является жизнь каждого из нас... в этом случае речь идет уже об онтологической проблематике, а не об эстетической. Давая разные ответы на вопрос о смысле человеческого существования, поэзия не лукавит, *но обнаруживает в разные исторические периоды разную глубину понимания своей собственной сущности*» (курсив мой. – О. М. [6]). Поэтическое как бытие (и его смысл), священный исток поэзии, онтологический историзм – узловые аспекты приведенного размышления.

Итак, поэзия толкуется мыслителем как «священная речь (герменейя)», «*пред-сказанное*» [4, с. 170], пророческое слово, выводящее на свет Истину, открывающее «природу вещей... в их именах» [4, с. 185], «являющее тайные связи», «сокровенное в присутствующем» [4, с. 192]. Поэт же – не творец (создатель) поэзии, но «*причастный священной речи*» ее проводник, т. е. «являющий священное», приводящий его в актуальное бытие как явленность (*гиерофант*).

Здесь обозначается идейное противостояние А. В. Домашенко М. М. Бахтину и, соответственно, В. В. Федорову в отношении онтологического статуса автора-творца и финального смысла поэтического творчества. Для учения В. В. Федорова с его идеей движения к обретению Словом самого себя («внутрибожественной катастрофы» – о. Дмитрий Трибушный) роль автора-творца заключена в содействии Слову в его событии обратного превращения в будущем. У А. В. Домашенко – поэт обращен к уже явившемуся в бытии и вечно пребывающему священному истоку, где «ни прошлого, ни будущего нет». Гений понят вслед за В. Шеллингом как «обитающее в человеке божественное» [4, с. 170], а индивидуализированный автор-творец, как обособленный субъект, лишен, по мнению А. В. Домашенко, бытийности. Он назван «пародией» на Бога [4, с. 172]: «Там, где мы приближаемся к уяснению подлинной онтологии поэтического творчества, – там автора уже нет» [4, с. 174]. Мыслитель противопоставляет Истину и индивида, отказывая последнему в возможности подлинного поэтического творчества. В этом вопросе «берега» двух теорий никогда не сойдутся.

§ 6. Поэзия и Священное. Полемика с М. М. Гиршманом

Как отмечалось, в работах А. В. Домашенко неизменно варьируется мысль о едином истоке прекрасного и священного: «Красота – это явленность Священного» [4, с. 110], «истинная красота – источник вечной жизни» [5, с. 50].

Иногда это приобретает вид триады: священное – язык – поэзия: «Язык хранит священное содержание, которое переживается в поэзии как красота»; или: «В Священном как красоте сущность языка проявляется поэтически» [4, с. 49]. В другом месте сказано: «в его (языка) глубине таится живой источник всякой поэтической строки. Приобщение к этому источнику, истоку, позволяет... пережить истинно лирическое как священное, а священное как истинно лирическое» [4, с. 195]. В поэзии, таким образом, священное и прекрасное едины. Подобное приведение к одному знаменателю вызывает обоснованные возражения, ясно сформулированные М. М. Гиршманом: «...становление искусства связано с осознанием его именно как особой творчески создаваемой реальности, отличной от сакральности культа...» [2, с. 541]. Он напоминает, что в произведении священный исток и секулярная повседневность соприсутствуют в акте творчества: прекрасное – не может быть сведено к священному – оно «всеоживляющая связь» (Гёте) «разрывов бытия» [2, с. 542].

Размышлению М. М. Гиршмана, вступающего в полемику с А. В. Домашенко, созвучно размышление С. Г. Бочарова, высказанное в дискуссии по поводу религиозной филологии: «Перед судом религиозной филологии сама поэзия утрачивает ту свободу и сложность своего положения между лежащей под нею жизнью и высшим духовным началом и свободу вопрошания в обе стороны, какую она обрела на независимом своем пути...» [1, с. 493].

С одной стороны, А. В. Домашенко выражает вполне устоявшуюся мысль о способности поэзии «восполнять» существование человека, разрозненное и дисгармоничное, «призрачное существование», до Целого, давать возможность переживать причастность целому, полноте бытия. Но каким образом эта возможность реализу-

ется? По мысли филолога, поэзия «хранит память» [4, с. 106] о целом: ««Поэзия хранит живое дыхание целого и сохраняет живыми все его... смыслы даже тогда, когда о давно прошедшем времени уже ничто, кроме нее, не напоминает» [6]. В таком истолковании поэтического отбрасывается мысль о «приращении бытия» (Г. Гадамер), творении небывалого, и упор делается на некоем «припоминании» того, что было изначально и вечно пребывает, что напрямую выводит в сферу религиозного опыта, обращает к проблеме сакрального.

А. В. Домашенко мыслит главную ценность художественного произведения как укорененную в сфере духа, стоящей за искусством, сближая опыт художественного творчества (и само чтение) с религиозным опытом. Апеллирование к данному заранее смыслу, который уже осуществлен и следует лишь «переоткрыть», «вспомнить» «утраченный смысл позабытых имен» (см., например, статью «Путеводный свет утраченных слов» [5, с. 6–11]).

Ценность поэтического произведения, по А. В. Домашенко, не создается в акте творчества, а существует до произведения, «всегда дана, а не создана» [4, с. 138]. Смысл не порождается впервые в авторском воображении, а «опредмечивается... в тексте» [5, с. 35], существуя до него и вне его, так что к этому смыслу происходит только «приобщение». Анализируя чеховский рассказ «Студент», ставший предметом обсуждения и своеобразным камнем преткновения в кругу донецких филологов, автор «Интерпретации и толкования» пишет, что присутствие этой заданной ценности «вовсе не исключает художественности, поскольку, восходя к ней, мы не только не оставляем сферу красоты, но обретаем ее изначальною сущность» [4, с. 138]. Вопрос, однако, не снимается: это «восхождение» – попытка обретения религиозного опыта в обращении к эстетическому феномену – адекватно ли оно? Возможно ли это «непосредственное совпадение религиозного и художественного сознания» [1, с. 496]? Нет ли здесь подмены главного предмета, заблуждения и, наконец, даже самообмана?

Подобный вопрос формулирует драматург и литературный критик А. Куралех в статье «Поэзия веры и поэтика общих мест»,

посвященной поэтическим сборникам «Провинциальные стихи» (2010) и «Белая книга» (2010) священника о. Дмитрия Трибушного. А. Куралех размышляет о «разнонаправленности современного творчества и религиозного сознания»: «Мастерство светского художника – открыть себя миру, донести до зрителя свое – неповторимое, индивидуальное. Мастерство монаха-иконописца – в умении уйти в сторону, скрыть свое я, оставить молящегося наедине с изображенным на иконе святым. Для поэзии общие места губительны... Религиозное сознание держится на традиции... на общих местах – Предании, Символе веры... Читатель может найти в поэзии талант, глубину содержания, личную судьбу, но должен ли он искать в книге стихов, а не в храме Истину, Веру и Любовь?» [11].

Наконец, обозначается гносеологическая проблема: выходит, что без веры, без религиозного опыта ни приближение к поэтическому смыслу, ни даже адекватное восприятие «концепции» А. В. Домашенко невозможны, и «мышление из Тайны» оказывается не более чем красивой метафорой. Формулируется категорическое требование: сначала вера и культ, и только затем сама возможность приближения к постижению поэзии: «Целокупное разумение, будучи неотрывным от благочестия, оказывается возможным, когда оно... благоговейно, влекомое горним в пределах культа вступает в сферу действия божественного права... Вопрошающее мышление – целокупно» [5, с. 67]. Но так ли в действительности обстоит дело с поэзией? Едва ли: поэзия открыта и для сколь угодно светского мировоззрения.

Не хочется отбрасывать проблему, указывая на несводимость сфер прекрасного и священного друг к другу, на автономность сферы искусства и т. п. в силу того, что само это указание ровным счетом ничего не объясняет. Соприкосновение областей священного и прекрасного и неизменная потребность самого искусства обращения к религиозному опыту невозможно отрицать. Однако и утверждение А. В. Домашенко, что «задача поэзии та же, что религии... только средства ее иные» [4, с. 106], вызывает внутреннее сопротивление. Мыслитель здесь слишком категоричен: «Самоценное» эстетическое

всегда вторично по отношению к этой «несотворенной красоте» [4, с. 138]. В некотором смысле все вторично по отношению к Творцу, но человеческое творчество имеет и **свой** внутренний смысл, связанный с «несотворенной красотой», но не сводимый к ней.

Здесь уместно привести возражения, которые высказал М. М. Гиршман относительно комментария чеховского «Студента», предложенного автором «Интерпретации и толкования». Эти возражения как раз обращены к осмыслению взаимоотношений прекрасного и священного. Для А. В. Домашенко художественное произведение обладает ценностью только в силу своей *укорененности* в священном, для М. М. Гиршмана – ценность искусства заключена в нем **самом по себе** и скорее выступает в область предельно широко понятой **этики**: «Чехов не Бог и не создает высший, священно-символический смысл «из ничего», но едва ли столь же бесспорно, что Чехов к этому смыслу просто «апеллирует»... он создает художественное произведение... как эстетическое проявление... высшего смысла в словесной плоти. И если это не создание высшего смысла, так сказать, впервые, то, безусловно, его воссоздание... развитие, объединение смыслообразующей энергией его священного истока и секулярной, даже бытовой повседневности» [2, с. 541].

Говоря о единящей силе искусства, М. М. Гиршман настаивает, что оно способно объединять верующих и неверующих. Оно не «инструмент» спасения, но обладает способностью возвращения человека к самому себе в свете высшего смысла бытия. Художественное творчество в языке способно прояснять «возможности, пределы и масштабы человечности в «промежутке» между равно неплодотворными обожествлением авторской индивидуальности и ее деонтологизацией» [2, с. 542]. По М. М. Гиршману, поэтическое творчество, будучи обращенным к всеобщему, не сводится на личный опыт, но и не возможно без него. Поэтому автор не просто напоминает о священном смысле, апеллирует к истоку древних смыслов, но оказывается причастным ему именно и только как творец «особого рода жизни этих смыслов», как «создатель художественной реальности их

бытия в поэтическом слове», проявляющий их в «эстетической очевидности» [2, с. 542]. Автор-творец, по мысли М. М. Гиршмана, существует как посредник между этой сотворенной реальностью и «действительным единством бытия – жизнью» (М. М. Бахтин), в которую он вовлечен.

Позиция М. М. Гиршмана «классична» (построена на «классике») и проникнута ее взглядом на творчество, на человека, на бытие), теория А. В. Домашенко – постклассична. В ситуации, когда некое гармоничное равновесие прекрасного и священного в искусстве, человеческого и божественного в творческом акте оказывается остро проблематичным, выбор делается в пользу священного, а «слишком человеческое» в искусстве приносится в жертву. Однако этот выбор оказывается как бы противоестествен: как если бы эта жертва была негодна Богу.

§ 7. Ценностная дифференциация поэзии: *поэзис* и *поэтике тэхне*

Важным в аксиологическом отношении является качественная дифференциация поэтического, производимая в теории А. В. Домашенко: разделение на «поэзис» (поэзия как священная речь) и поэтике тэхне (поэтическое искусство, построенное на мимесисе). Традицию этого разделения филолог связывает с именем Платона, говорящего в своих диалогах о манической поэзии и миметическом искусстве [4, с. 208–215]. Маническая поэзия онтологична – это бытие в его священном содержании, миметическое искусство – реализуется эстетически в сфере представляющего мышления и связано не с «даром богов», а с мастерством человека-художника.

Согласно учению А. В. Домашенко, подлинной ценностью обладает лишь *поэзис*, *священная речь*. Ценность *поэтике тэхне* вторична, зависима: «В поэтике тэхне, зыблясь отраженным светом, высвечивает существо поэзис» [5, с. 51]. Этот тип поэтического осмыслен Аристотелем в его «Поэтике» и надолго объявлен в теоретических построениях единственным легитимным видом словесного

творчества (см., например, известную работу Ж. Женетта [7]) – автономной сферой поэтического искусства.

А. В. Домашенко развивает оригинальную идею об *орудийности языка*, которая может быть в его номинации *казовой*, *символической* или *инструментальной*. Первые две возможности, указывающие на принадлежность языка сфере священного, реализуются поэтическим словом. Для инструментального языка поэтическое закрыто.

По мысли филолога, поэзия в ее высшем качестве способна обнаруживаться благодаря *казовой орудийности языка*, например, в произведениях античных авторов (частотный пример в его работах, гимны Пиндара «на случай» в различных модификациях этого архаического жанра). Здесь воплощается прямое выговаривание бытия в его священном смысле, происходит помещение воспеваемого события в актуализированный мифологический ряд, *воздвижение* того или иного *лада* – «соприсутствия людей и богов», их «сорботничество», явление истины в ее «несокрытости», осуществляющееся благодаря песне [5, с. 98]. *Лад* в толковании А. В. Домашенко – «явленная полнота бытия: самопроявление божественности божественного и человечности человеческого в их взаимосвязи» [5, с. 41].

Вторая возможность воплощения для поэзии как таковой – *священно-символическая орудийность* языка, открывающаяся в эру христианства (пример А. В. Домашенко, гимны священномученика Дионисия Ареопагита). Здесь речь идет об *иеронимии* (священном именовании) [5, с. 68]. Священно-символическое начало способно выявляться и в стихотворениях различных поэтов, вплоть до современности (в статье «О принципах эстетического завершения» названы имена Г. Р. Державина, А. С. Пушкина, Ф. И. Тютчева, Ю. П. Кузнецова, О. Г. Чухонцева и других поэтов [4, с. 111]).

Этот принцип завершения филолог считает, наряду с первым (*казовой орудийностью*), наивысшим. В названной работе поясняется, каким образом священное определяет конкретные возможности эстетического завершения в литературе последних двух столе-

тий и предлагается своеобразная типология взаимоотношений священного и эстетического: «можно выделить три основных типа эстетического завершения: символично-антиномический, символично-эмпирический и символично-синномический» [4, с. 111].

Данная типология подробно проиллюстрирована анализом произведений различных поэтов, досконально прописана (она имеет дальнейшее дробление), так что любые уточнения здесь возможны только при общем принятии этой типологии и могут быть отнесены лишь на счет деталей. Принципиальный тезис: ценность художественного произведения определяется мерой, степенью явленности священного в нем, остается предметом веры, принимаемых или нет исходных положений.

Предложенная дифференциация поэтического позволяет примирить многие теоретические расхождения в толковании поэзии А. В. Домашенко с филологами, не принимающими его учения в целом. Достаточно всего лишь конкретизировать: это *поэзис* – священное со всеми вытекающими, а это *поэтике тэхне* – многого от него не требуй, а в третьем случае тоже *тэхне*, но качеством повыше...

Вполне закономерно не снимается вопрос о критерии причисления того или иного произведения к являющему священное, *укорененному* в этом истоке. Приведем его в варианте А. А. Кораблева: «Остается непонятным, как и чем измерить эту «укорененность» и, вообще, ее идентифицировать» [9, с. 173]. Сказано категорично и несколько механистично, но по существу. Складывающаяся в трудах А. В. Домашенко картина местами являет собой демонстрацию вменяемой самому себе своеобразной особой власти: ведь все несогласное с авторитарно устанавливаемой новой доктриной в филологии объявляется негодным и прямо дьявольским [5, с. 60]. Приходится констатировать, что резкий отказ от устоявшихся в литературоведении путей постижения поэзии, постоянное обещание нового духовно-смыслового прорыва в этом постижении, обретения искомого филологического знания порой оборачиваются слегка прикрытой, но суровой проповедью веры (на свой лад), а порой и попыткой

манипулирования читателем (потенциальным адептом учения) с помощью *Тайны* и т. п.

Здесь мы упираемся в уже обозначенную проблему специфики религиозной филологии как таковой. В контексте достаточно широкой полемики вокруг этой темы Т. А. Касаткина указала: «современная «научность» и религиозное мышление *несовместимы* как системы разным образом и на разных основаниях конструирующие и объясняющие мир» [8, с. 468]. Далее филолог ясно очерчивает «водораздел» двух стратегий мышления. На самом деле столь однозначный ответ на вопрос о «совместимости» невозможен, это большая тема для отдельного разбора.

Нетрудно заметить, что *поэзис* в толковании А. В. Домашенко воплощается преимущественно в чистой лирике (псалмы, гимны, песнопения, с оговорками – отдельные стихотворения). Хотя в качестве примеров *мышления, руководимого именами*, А. В. Домашенко приводит не только лирику Ф. И. Тютчева или Ф. Гельдерлина, но и прозу Н. В. Гоголя, И. Во, первенство остается за лирикой. Теория литературных родов становится специально выделенной темой в книге «Об интерпретации и толковании» (2007), что свидетельствует о важности типологического компонента филологической теории, важности качественно-ценностного критерия для осмысления поэтического творчества.

Специально сказано о пограничном положении (между священной речью и подражанием) древнегреческой трагедии [4, с. 214]. Само аристотелевское понятие катарсиса А. В. Домашенко связывает с действием священного. Комментируя то место «Политики», где Аристотель говорит об исполнении «религиозных песнопений», донецкий филолог поясняет, что очищение связано не столько с «эстетическим удовольствием» от подражания, сколько с идеей духовного исцеления [4, с. 190]. Но, опять же, наиболее убедительно это доказывается на материале лирики, происходящей из «заклинаний и прорицаний», а не, например, в разборе трагедии Еврипида. В статье «О чистой лирике и сущности языка» А. В. Домашенко опирается

на определение В. И. Иванова, называющего такую «чистую лирику» – «иератическим стихом» (от иерофания – явление священного). Лирические жанры с их выразительным (а не изобразительным) началом ближе священному истоку поэзии.

Главным конструктивным моментом *поэтике тэхне*, построенной на мимесисе, по мысли донецкого филолога, является эстетическое завершение [4, с. 106], связанное с *представляющим* мышлением, противопоставленным вопрошающему, в котором возможно поэзия как бытие. Ученый различает *иконику* и *эйдетику*. *Иконика* – «образность, в которой священное выступает онтологической основой красоты», а *эйдетика* – «образность, в которой эстетическое оказывается автономным по отношению к священному» [4, с. 110]. Только в усилии подражания «онтологическому событию» явления священного (священной речи) «поэтическое искусство обретает смысл» [5, с. 94], «поэтическое искусство чего-то стоит лишь тогда, когда оно оживлено живой водой – подспудным присутствием лада» [5, с. 118]. Иными словами, *поэтике тэхне* обретает ценность в своей обращенности к *поэзис*.

Поэтике тэхне (поэтическое искусство) – усилие, *жест* мастера – попытка воссоздать в подражании *поэзис*, «подобие онтологического события» [5, с. 94] или, в другом отношении, сам заверченный художественный мир, но никак не произведение в его материальной определенности (текст): «Сущность *поэтике тэхне* непосредственно заключена не в слове текста в его лингвистической, доэстетической данности, также и не в столкновении высказываний («социальных диалектов»), раскрывающих идеологический, мировоззренческий контекст действенной сферы, но в образе: не убивающем жизнь, но индизонсказательно являющем ее смысл» [5, с. 51]. Без этого высшего ориентира искусство утрачивает «онтологическую серьезность» и какую бы то ни было ценность, иссякает в отрыве от бытия, становится «тенью тени» (Платон).

Вполне закономерно у А. В. Домашенко вслед за традицией, идущей еще от Платона (диалог «Государство»), появляется критика

таким образом понятого миметического в целом. В представляемой парадигме эта критика существенно усиливается подозрительностью к искусству в целом, формирующейся в лоне иудейско-христианской традиции. Характерно в этом отношении размышление филолога о катарсисе, связанном с восприятием художественного произведения, который радикально в сравнении с Аристотелем перетолковывается: «Необходимым условием катарсиса является способность узреть в трагической ситуации «правду без покровов» (Е. Баратынский), т. е. именно без «нас возвышающего» эстетического обмана, во всей ее онтологической безысходности. В онтологическом смысле катарсис – это не сопереживание Гамлету... а преобразование через покаяние» [5, с. 75]. Естественно, хочется спросить: то ли ожидается от искусства (пусть даже и от Шекспира), что оно, вообще, способно дать? Сближая поэтологическую номинацию с религиозной, кажется, можно предложить **преобразование**, но *покаяние* решительно порывает со сферой эстетического в принципе. А с другой стороны, а что же способно дать искусство, лишенное этой серьезности по финальным меркам, – «наслаждение, без которого можно и обойтись» (Г. Лессинг [12, с. 66])?

§ 8. Поэзия и действенная сфера

В *поэтике тэхне* эстетическое изначально «сопряжено со сферами познания и действенности» [5, с. 79]. Опираясь на поэтику Аристотеля, современный филолог аргументированно утверждает, что мимесис как творческий принцип предполагает принципиальную нерасторжимость областей познания, этики и эстетики (с преобладанием последней): «Художественный образ с его не просто совмещением, но интегральным единством онтологического, гносеологического и аксиологического моментов является концентрированным выражением самой сущности *поэтике тэхне*» [5, с. 82]. Согласно А. В. Домашенко, сфера эстетического позволяет состояться миру, в котором уже недоступно *соприсутствие* Бога и человека как событие непосредственного бытия. Пока искусство ориентировано на это

священное событие, оно еще живо. Однако постепенно все большую роль в миметическом творчестве начинает приобретать *действенная сфера*, которая грозит забвением священного истока. Для поэзии в высшем смысле, к которой обращено поэтическое искусство (эстетическое), бытием обладает только то, что священно, а *действенная сфера* – вне священного.

Окончательный разрыв связей и смещение события бытия в автономную по отношению к священному *действенную сферу* бесповоротно происходит в наше время, и «поэтическое искусство, подчинившись действенной сфере», теряет главное в себе: «способность осуществлять конститутивную для него интегрирующую функцию» [5, с. 88]. Это, конечно, звучит своеобразным надгробным псалмом над подлинным искусством, еще одной редакцией его отрицания в современном мире (в данном случае, с позиции самой духовной жизни).

Голос донецкого филолога присоединяется к разноголосому хору мыслителей, прощающих с поэтическим искусством в его священном смысле, провозглашающих его «закат», «умирание» (В. Вейдле) и т. п. По словам А. В. Домашенко, уже у Александра Блока «жизни гибельный пожар» затмевает «бледные зарева искусства» [5, с. 88]. Мыслитель констатирует утверждение в XX в. (в широко понятой современности) в качестве основной событийной области действенной сферы (повседневности, т. н. *casual*, существующей вне священного, помимо него, в однородности профанной среды). По его словам, место и роль поэзии в так ориентированном мире представляются ничтожными, ее ценность стремится к нулю: «действенная сфера становится самодостаточной и ни в какой поэзии не нуждается» [5, с. 90]. Наступившая эпоха, по его мнению, грозит опасностью окончательной утраты человеком своего должного человеческого состояния, причастности истине: «...Бог, поэзия, а также наполненная онтологическим содержанием мысль («свободное мыслительство») оказывается вне той области, в которой отныне протекает жизнь человека» [5, с. 91]. Напоминание, сосредоточенное

в поэзии, становится все более затруднительным, концентрируясь в «кые!» (О. Чухонцев, «Фифиа»). Поэт более не пророк, открывающий бытие, и даже не его причастный свидетель, соучастник бытия. Поэту отводится ничтожная роль то ли «зазывалы на рынке» (М. Цветаева о В. Маяковском), то ли «гистриона» (скомороха, шута), развлекающего публику на досуге, о чем резко и при этом убедительно пишет А. В. Домашенко.

Думается, ныне на смену действенной сфере как преобладающей области бытия человека приходит некая десокрализованная виртуальность, в которой положение поэзии, как особого рода высказывания, становится еще более эфемерным. Хотя, кто знает – за погружением в ад ведь следует Воскресение.

Список цитированной литературы

1. Бочаров С. Г. О религиозной филологии / С. Г. Бочаров // Литературоведение как проблема: сборник науч. трудов памяти А. В. Михайлова / под ред. Т. А. Касаткиной. – М.: Наследие, 2001. – С. 483–498.
2. Гиршман М. М. Литературное произведение в свете философии и филологии диалога // Литературное произведение: Теория художественной целостности / М. М. Гиршман. – М.: Языки славянской культуры, 2007. – С. 539–546.
3. Домашенко А. В. Интерпретация и толкование / А. В. Домашенко. – Донецк: Донецкий государственный ун-т, 2000. – 162 с.
4. Домашенко А. В. Об интерпретации и толковании. – Донецк, 2007. – 276 с.
5. Домашенко А. В. Филология как проблема и реальность / А. В. Домашенко. – Донецк, 2011. – 175 с.
6. Домашенко А. В. Об онтологии поэтического творчества (2017): [аудиозапись]: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=OTxCJKY3hEA&t=2s>.
7. Женетт Ж. Введение в архитекткст // Фигуры: работы по поэтике: в 2 т. / Жерар Женетт; пер. Е. Васильевой. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – 1998. – С. 282–340.
8. Касаткина Т. А. О литературоведении, научности и религиозном мышлении // Литературоведение как проблема: сборник науч. трудов памяти А. В. Михайлова / под ред. Т. А. Касаткиной. – М.: Наследие, 2001. – С. 461–468.
9. Кораблев А. А. О поэтической изобразительности и эстетической целесообразности / А. А. Кораблев // Литературоведческий сборник. – 2002. – № 10. – С. 168–181.
10. Кораблев А. А. О религиозности и научности филологического знания / А. А. Кораблев // Литературоведческий сборник. – Донецк, 2002. – № 11. – С. 9–27.
11. Куралех А. Поэзия веры и поэтика общих мест: о книгах Дмитрия Трибушного / Алексей Куралех // Дикое поле. – 2010. – № 15. – Режим доступа: http://www.dikoeполе.org/numbers_journal.php?id_txt=642

12. Лессинг Г. Е. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Г. Е. Лессинг; пер. Е. Н. Эдельсон. – М: ИЗОГИЗ, 1933. – 206 с.
13. Любецкая В. В. О единстве стиля и онтологическом направлении донецкой филологии // Статьи по теории и истории литературы / В. В. Любецкая. – Харьков: НТМТ, 2015. – 187–196.
14. Мных Р. В. Об интерпретации художественного произведения / Р. В. Мных // Литературоведческий сборник. – Донецк, 2000. – № 3. – С. 220–232.
15. Роднянская И. Б. «У этого рода занятия есть свое сердце...»: / И. Б. Роднянская; беседу вела Т. А. Касаткина // Литературоведение как проблема: сборник науч. трудов памяти А. В. Михайлова / под ред. Т. А. Касаткиной. – М.: Наследие, 2001. – С. 499–510.
16. Федоров В. В. Проблемы поэтического бытия: сборник научных работ / В. В. Федоров. – Донецк: Норд-Пресс, 2008. – 490 с.

А. А. КОРАБЛЕВ О СМЫСЛЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА: ОНТОЛОГИЯ, ФЕНОМЕНОЛОГИЯ, РЕЦЕПЦИЯ

Охватить всю широту исследовательских интересов А. А. Кораблева рамками одной статьи невозможно. В горизонт научного поиска филолога попадают вопросы фундаментальных философских оснований литературного творчества, практически весь круг проблем сложившейся академической теории, онтологическая поэтика, литературоведческая *криптография* и *геопоэтика*, творчество А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, М. А. Булгакова, М. А. Шолохова, поэзия Серебряного и «бронзового» веков русской литературы, литература Донбасса и даже эзотерика и лингвополитика (тема русского языка в Украине). Касаясь разных аспектов филологических исследований А. А. Кораблева, мы все время будем держать в фокусе внимания аксиологическую (ценностную) проблематику, неизменно присутствующую в его сочинениях, обращенных к художественной литературе.

Наибольший интерес представляют те работы, те места, где за «сухой теорией», за стройными формулировками ученого ощутимо некое *личное беспокойство*, мышление познающего человека, вовлеченного в «событие бытия-жизни» (М. М. Бахтин) в его единственности. Наиболее плодотворным для дальнейшего обдумывания является не ловкое обращение с устоявшимися представлениями, «общими местами», подновленное свежестью языка (чего в изучаемых материалах немало), или «жонглирование» цитатами, более-менее оригинально преподнесенными. Более ценным для нас представляется индивидуальный научно-творческий жест, те пусть и небесспорные моменты размышлений, где явственнее ощутимо «лица не-общее выражение» (Е. А. Баратынский) мыслителя.

В научном творчестве А. А. Кораблева необходимо отметить необычайную восприимчивость к актуальным тенденциям в гуманитарной науке, потребность сопричастности ближайшему научному и литературному контекстам, самосознание себя в них и при этом пла-

стичность в формировании собственной позиции. Исследователь – вечный ученик: Гиршмана, Федорова, Вл. Соловьева, Бахтина, Флоренского, М. Булгакова, Пушкина, Гоголя, Науки, Искусства, Жизни – *Всего*. Его ранние работы как раз об ученичестве как принципе читательского восприятия, в некотором отношении – о смысле чтения, вообще [5, 7]. И закономерно, что в первой диссертации (кандидатской) исследователя слово «ученичество» вынесено в заглавие – «Ученичество как принцип читательского восприятия (на материале романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»». В будущем это определит отношение к художественной литературе как к некоему «учебнику бытия» (перефразируя слова Н. Г. Чернышевского).

Свое научное *акме* А. А. Кораблев обретает во второй половине 1990-х гг. и в период, следовавший за этим. По-видимому, это какое-то особое, судьбоносное время для всей Донецкой филологической школы – время окончательного обретения своего мифа в полном смысле слова (творцом которого во многом был именно А. А. Кораблев), время созревания, плодоношения (в каком-то смысле, время итогов), а также период ветвления (возможно, некая точка бифуркации). Сосредоточимся именно на этих и более поздних работах.

§ 1. Филология как целостное мировоззрение

Мысль, вынесенная в заглавие этого параграфа, – одна из самых важных, глубоко выношенных и реализованных в научно-творческой и педагогической деятельности А. А. Кораблева. Она связана и с ключевыми категориями его «философии искусства», с базовыми представлениями о поэтическом творчестве, о задачах литературоведческой науки, более того, это именно **методологическая мысль**, направляющая чтение, сопутствующая ему. Наконец, мысль о *целостном мировоззрении* сопряжена с фундаментальными вопросами бытия человека (вера) и вопросами личного бытия (цели и *пределы* филологии, филология как путь и как **свой** выбор).

Целостное мировоззрение – это до конца не артикулируемый, проникающий личность руководящий принцип бытия человека, это

один из смысловых центров, ключ к филологии А. А. Кораблева, позволяющий понять ее не как профессиональную деятельность или, наоборот, досужее мудрствование «и отдых от забот» (А. Блок), но как неотъемлемую часть «события жизни».

Истоки этой идейной платформы, по утверждению донецкого филолога, – в философии русского Всеединства, звучащей у Вл. Соловьева, о. Павла Флоренского, а также в диалогической «философии поступка» М. М. Бахтина. Целостное мировоззрение, по мысли ученого, соединено с целостным существованием человека, и «школой» его формирования становится сама жизнь, в которой способна выявиться причастность «мировой целостности» при том, что в ней всегда обнаружит себя и «человеческая частность» [17, с. 243]. А. А. Кораблев пишет: «...если придать проблеме ценностный, аксиологический смысл, можно сказать, что целостное мировоззрение, ориентированное на полное согласие с мировым целым, является по существу жизнеутверждающим» [17, с. 245].

Сквозная тема всей Донецкой филологической школы, в разной мере звучащая у всех крупных ее представителей, в том числе и у А. А. Кораблева, – это попытка разобраться в смысле филологии как **деле своей жизни**, уяснить неочевидную и ускользающую от поверхностного взгляда ценность вдумчивого вслушивания в поэзию.

С одной стороны, в этой рефлексии закономерно вызвучивается некоторая зрелая стадия развития данной научной дисциплины как таковой: возвращение к своему *истоку* (А. В. Домашенко), установление своих *пределов* (А. А. Кораблев), *оправдание* своего смысла (В. В. Федоров) – все это, по сути, пересмотр фундаментальных оснований и формулировка самых трудных, «наивных» вопросов. Такое «время плодоношения», время итогов, всегда чревато тотальной перезагрузкой, переосмыслением того, «где место» [1, с. 11] филологии в мироздании. Об этом в своей рецензии на книгу А. А. Кораблева «Пределы филологии» пишет чешский литературовед И. Поспишил. Он указывает на поиск «новой идентичности филологии» [26, с. 175], который ведет донецкий теоретик литературы,

что, по словам рецензента, соотносимо и с общемировыми тенденциями в этой области.

Философ В. А. Подорога в научно-популярной лекции «Философия литературы» обращает внимание на тот факт, что в поздний период своей философской деятельности многие крупные философы ставят как бы «наивный» вопрос «Что такое философия?», подвергая рефлексии как раз самые основания философского мышления, в том числе своего мышления. На финишной прямой оказывается актуальным возвращение к вопросу, который, кажется, целесообразен лишь в самом начале. Но в попытке ответа на этот первоначальный вопрос, в смелости самой его постановки, звучат и итог, и завещание, и всегда какое-то новое начало, какая-то перспектива смысла, зовущая из-за горизонта.

С другой стороны, в этом установлении *пределов филологии*, в ее *оправдании* перед высшим судом, попытке установить ее *исток* – в постоянной проблематизации смысла избранного рода деятельности как такового – подспудно звучит попытка ответить на вопрос, который по-своему, поэтически, звучит у поэта Давида Самойлова: «Зачем за жалкие слова я отдал все без колебания?», вопрос личного ответственного выбора пути филолога в единственности своего человеческого существования. Это вопрос о месте филологии в «архитектуре» личного мировоззрения.

В научно-творческой деятельности А. А. Кораблева две описанные стороны проявлены как органическое целое. Его идея *целостного мировоззрения* сближается с религиозным самосознанием конкретной личности, но это особая религия – без культа и без догматов. Тогда может возникнуть возражение: что же это за религия без культа и догматов? Это уже какая-то философия. Но это и не философия как дисциплина, потому что в *целостном мировоззрении* содержится то, что принимается не как знание (пусть даже интуиция или откровение – есть же и такие философии), но как **ситуация своей жизни**, как **чувство жизни**, по большому счету не нуждающееся в рассудочной рефлексии, в присутствии которой это чувство просто исчезает.

Поэзия, осмысливаемая в такой филологической перспективе, сама оказывается вовлеченной в *целостное мировоззрение*. Наряду с опытом познания, опытом встречи со священным, она предстает и его составным компонентом, и важнейшей формирующей силой мировоззрения человека.

Основой существования *целостного мировоззрения*, по мысли А. А. Кораблева, оказывается не механическая сумма слагающих его компонентов, а органическое, подвижное единство – *диалог*. Слово же – вместилище этого *диалога*: «искусства слова (художественной литературы), науки о слове (филологии) и религии Слова (христианство)» [17, с. 6]. Задача филологии в том, чтобы постичь таким образом понятое слово. И это постижение не лежит всецело на рациональных путях – оно и в творчестве, и в вере, и во всей полноте человеческой личности.

Сразу необходимо указать и на существующую здесь критику. По словам чешского литературоведа И. Поспишила, А. А. Кораблев «перешагнул» границы традиционного литературоведения и даже донецкого направления (теории целостности)... в том направлении, где литературоведение переплетается другими дисциплинами, постепенно теряя свой точный и строгий облик» [26, с. 172]. Этот переход границы вызывает критику чешского русиста в компоненте религиозности, вообще, метафизичности филологической концепции донецкого ученого.

Итак, по мысли филолога, компонентов целостного мировоззрения три: религиозно-мистическое начало, эстетическое, «позволяющее ощутить себя не только тварью, но и творцом» и, наконец, научное мышление, строящееся «на законах и закономерностях» [17, с. 247]. Эта же мысль сформулирована в предисловии к «Тезаурусу идей и понятий Донецкой филологической школы», где литературовед рефлексировал относительно своего научного лексикона [21, с. 13]. Мыслитель утверждает, что «ни религиозное, ни художественное, ни научное мировоззрение, взятые в отдельности, не могут претендовать на полную адекватность, и только в единстве, в отноше-

ниях взаимной ответственности, они могут выразить смысловую полноту, которую можно было бы назвать целостным мировоззрением» [17, с. 247]. Выдвижение же одной из этих сфер как главной грозит для человеческого сообщества разрушительными явлениями «научного панлогизма», «художественного панэстетизма» или «религиозного тоталитаризма» (фундаментализма) [13, с. 12].

В первом приближении, как «чистая теория», построение представляется утопичным. Прежде всего, в этом оптимистическом видении природы Homo sapiens в духе высокого Возрождения («Делай, что хочешь: твори добро») из этого «универсального человека» изгнаны все «бездны» и «провалы», с его души сведены все «черные пятна», от которых, как показывает опыт истории, не так легко отделаться. Но допустим, в своей положительной программе мы вынесем это «за скобки». И все же до конца не ясно, что значит эта *взаимная ответственность* науки, искусства и религии.

Нравственная ответственность науки перед человечеством – постоянно муссируемая в современной гуманистике (термин, предложенный М. Н. Эпштейном в книге «От знания – к творчеству» (2016) [31, с. 8]) проблема. Ответственность искусства – более проблематичная тема, но все же попытки подступиться к ней неоднократно совершались (например, «Искусство при свете совести» М. И. Цветаевой, «Нобелевская лекция» И. А. Бродского). Но что касается *ответственности религии*... Как это следует понимать (ее ответственность перед наукой, перед искусством, перед человеком вообще)?

Еще более проблематична **взаимность** ответственности трех областей раскрытия духа. В лучшем случае – это сфера добрых пожеланий. Сама мысль о таком согласии и взаимной ответственности словно игнорирует «ревнивую» природу религии, искусства и науки, каждая из которых, подобно Богу древних иудеев, «требует всего человека» (А. И. Герцен) и жаждет постоянного подтверждения человеческой преданности. Научная картина мира, вера и искусство не могут быть «на равных», они способны увидеть другое **только** как

частный момент самой себя, вариант проявления себя. Никакое органическое соединение или гармоническое согласие этих сфер духа в рефлексирующем сознании невозможно. Такое соединение кажется неосуществимым, грозящим мозаичной эклектичностью, «осколочностью», релятивизмом, которые оборачиваются лишь благими намерениями, ведущими известно куда. Впрочем, об «опасности профанации такого всеединства» [13, с. 12] говорит и сам А. А. Кораблев.

С другой стороны, ведь в реальной человеческой жизни, во внутреннем мире человека – все это как-то парадоксально совмещается, уживается. Может быть, человек на самом деле и есть такая разрозненная сумма? Здесь, по мысли филолога, первым возможным решением является мысль о **мировоззренческой доминанте** того или иного человека: «В зависимости от того, какой из этих принципов оказывается определяющим, различают научное, религиозное и художественное мировоззрение» [17, с. 248]. В другой работе филолог пишет: «Ценностная иерархия этих категорий (истина, красота, благо – О. М.) определяет тип мировоззрения» [14, с. 177]. В свете идеи мировоззренческой доминанты Вл. Соловьев все-таки – философ (пусть и религиозный философ и к тому же поэт), о. Павел Флоренский – священник, богослов (хотя и ученый-математик, искусствовед и филолог), а М. М. Бахтин – ученый-филолог (хотя и представитель нравственной философии).

Однако идея доминанты все-таки не органическая, в ее основе мысль об иерархии сфер и подчинении одной другой, где-то рядом оказывается уже и идея насилия. Более принципиальный и точный ответ на эти противоречия, по мысли А. А. Кораблева, способна дать как раз упомянутая нравственная философия: «Триединство науки, искусства и жизни осуществляется, по Бахтину, **в единстве личности** – тем самым снимается вопрос о единых основаниях этих форм знания или принципах их внеперсональных корреляций» [17, с. 250]. Именно в самой личности, динамичном и противоречивом феномене, в фокусе человеческой жизни, в которой эта личность осу-

ществляется, а не в эпистемологической структурности рации, *целостное мировоззрение* вполне реализуется.

Об этом же в переписке с автором «Пределов филологии» пишет М. М. Гиршман: «Реальный объединитель – только единственная человеческая личность лицом к лицу с другой... Ее единственно необходимое, в нужное время и в нужном месте сказанное слово, сделанное дело – и теоретически невозможное «всеединство» пусть на миг, но оказывается несомненным. И не наука, не искусство, не религия, а ответственный поступок... реально связывает обретение себя в себе, ответы на вопросы кто я и где я, с обретением связи с другим» [1, с. 12]. К слову, в этом поступке – совершенном выборе в пользу добра здесь и сейчас – есть и неумозрительное, а вполне физически ощутимое преодоление «бездн» и «провалов», которые выше мы выносили «за скобки».

Кажется, что мы достаточно далеко отошли от проблем художественного творчества, но это не так. Художественное произведение – образ мира, образ жизни. Воссоздание этого образа реализуется именно как целостность неуживчивого пестрого хаоса, *Всего (Все)*. Искусство не выше (предпочтительнее, универсальнее, общее) религии или науки. Его главная способность в схватывании целого в его законосообразности, умении мгновенно выразить эту целостность. С другой стороны, искусство само **включается** в *целостное мировоззрение* живого человека – и только так и стоит понимать его аксиологическую природу, его ценность. Здесь не будет редукции смысла художественного творчества, сведения его к чему-то, чем оно не является, не будет потеряна из поля зрения и уже набившая оскомину проблема **специфики** художественного опыта.

Наиболее интенсивное проявление этого преобразующего действия искусства донецкий филолог связывает с катарсисом – категорией, имеющей долгую традицию истолкования. В формулировках А. А. Кораблева катарсис дает «приобщение к целостности бытия», обретение которой «является предустановленной стратегией человеческого самоосуществления... Испытывая высшую, духовную ра-

дось, человек удостоверяется в истинности своего жизненного и творческого поведения» [13, с. 141]. Примечательна сама формулировка *творческое поведение*, сочетающая эстетическое начало и поступок, что органично для концепции *целостного мировоззрения*.

В связи с этой мыслью филолога вспоминаются размышления М. М. Пришвина о творчестве как поведении, его «сокровенная мысль об искусстве, как образе поведения» [27, с. 109]: «Мастерству в искусстве надо учиться, лишь как не самому главному, а самое главное, секрет, как нравственности, заключается в каком-то поведении (вероятно, личном)» [27, с. 84]; «все искусство художника состоит в **поведении**, отвечающем возможности застать на мгновение мир без себя, и потом годами над этим работать» [27, с. 125].

Целостное мировоззрение предполагает устойчивую личную фокусировку на *смысл*. Обретение смысла сопряжено с «личной сопричастностью» [13, с. 101] бытию. Это еще одна из фундаментальных аксиологических категорий в работах А. А. Кораблева.

Автор «Пределов филологии» подвергает острой критике попытки обесценивания категории смысла в творчестве. Мыслитель указывает, что литература, укладывающаяся в парадигму постмодернизма, породила соответствующую ей литературно-критическую рефлексию, призванную не столько критически осмыслить утрату ценностных оснований как некую ущербность, сколько ее оправдать. А. А. Кораблев пишет: «Литература, лишенная онтологического основания, чтобы как-то обосновать свою художественную полноценность... должна была осмыслить онтологический изъян как эстетическое... своеобразие» [17, с. 71], а идею «саморазрушения» (оформленную в понятия *децентрации*, *ризомности*, «*эстетического самоубийства*») обозначить как сознательную творческую установку.

На фоне подобных постструктуралистских «инсинуаций» А. А. Кораблев проявляет почти фанатичную веру в *смысл*, связанную с тотальностью *логоцентризма* в его подходе к искусству и бытию в целом: «Художественное произведение прекрасно, поскольку оно

целесообразно; оно целесообразно, поскольку обращено к смыслу. Художественная литература... рождена смыслом, смыслом жива и к смыслу возвращает нас в каждый момент своего существования» [13, с. 102]. И в другой работе: «Поиски смысла, обретение смысла – это естественный, predeterminedный путь к сверхъестественному, сверхпредметному, запредельному. Это главная магистраль развития человеческой мысли, которая в искусстве называется классикой. Это пушкинское «смысла я в тебе ищу» [20, с. 67]. Но опять же, обретение смысла только усилиями разума невозможно, помимо *ratio* здесь требуется духовно-интуитивная готовность. Только соединение *дискурсивного* и *интуитивного* познания художественного творчества дает в сумме адекватную предмету *инонаучность* [13, с. 123].

Эпилог книги о пределах филологии А. А. Кораблев называет «Филология смерти (наука как маленькая трагедия)». Этот небольшой раздел – своеобразный эскиз **филологической танатологии**. Здесь его филологические размышления частично попадают на дорогу, намеченную когда-то философом А. Шопенгауэром, сказавшим: «Смерть – истинный гений-вдохновитель философии». Оказывается, что и филологии тоже: «Каково отношение к смерти, такова и филология», – пишет донецкий мыслитель [17, с. 255]. Смерть – существенный элемент *целостного мировоззрения*, без ее неотступного побуждения к поиску смысла бытия жизнь оборачивается «легкомыслием» (В. В. Розанов [29 с. 94]). Здесь возвращение к себе, к своей единственности, к ответственному вопрошанию и т. д. И здесь напрашивается продолжение мысли о том, что искусство неотступно думает о смерти и творит при этом жизнь в отношении филологии, думающей об искусстве слова. В этой обращенности и филология по своему заглядывает в лицо смерти и утверждает жизнь.

По всей книге «Пределы филологии» варьируется мысль о религиозном отношении к художественному слову в русской литературе (например, статья «Контурсы «Третьего Завета» в русской литературе» [17, с. 49]). Под занавес книги А. А. Кораблев прямо соотносит «художественное произведение» и «Слово на Кресте», «смертью,

обещающей возрождение (Бахтин) и воскресение (Флоренский)» [17, с. 251]. В означенной перспективе филология, обращенная к Слову, оказывается формой причастия, а значит, – в *пределе* – бессмертия.

Так или иначе, в эпилоге возникает понимание, что филология как дело жизни, то чему ты посвятил себя, становится предметом глубоких убеждений, практически – веры, это путь, утвержденный сакральной жертвой своей жизни. Например, в «вагонной беседе» с А. В. Домашенко предметом рефлексии А. А. Кораблева, помимо прочего, становятся «уходы» из филологии и «возвращения» в нее («уйти, чтобы вернуться») [12, с. 194]. Поиск смысла и установление ценности *своей* деятельности, *своего* личного выбора, пути филолога – вопрошание, неотступно требующее разрешения. Оно обретается, «оплачивается» своей судьбой, уравнивается своей «личной» (в том смысле, в котором это слово употребляет в самом начале повести «Котлован» А. Платонов) жизнью.

Нельзя забывать, что любые формы эстетизации жизни, абсолютизации ее частности (а филология – тоже частность) грозят своеобразным идолопоклонством и духовным тупиком. Но при чтении книги А. А. Кораблева «Пределы филологии» остается чувство, что никакой подмены веры филологией, никакого «сотворения кумира» при столь высокой оценке науки о слове все же не происходит: все остается на своих положенных местах. Это реализуется благодаря глубокому, можно даже сказать, смиренному пониманию мыслителем **человеческой меры филологии** при всей ее обращенности к высшему началу.

§ 2. «Магическая кристаллография»: проблемы стиля и жанра работ

В 1978 г., отвечая на письмо 22-летнего А. А. Кораблева о смысле филологии, его наставник М. М. Гиршман писал: «...литературовед должен пройти между Сциллой безлично-объективистского и Харибдой вненаучно-субъективистского подходов, которые равно уничтожают искусство» [1, с. 10]. Тема «Сциллы и Харибды» станет од-

ной из сквозных нитей в размышлениях филолога (например, его статья 2005 года [16] или материал 2017 года [23]). Одно можно сказать точно: зубов Сциллы донецкий Одиссей избежал, а вот что касается водоворотов Харибды... Здесь все не столь однозначно. Его «*инонаучный* путь ученого незнания» [13, с. 8] постоянно грозит поворотом к субъективизму и «ненаучности» [1, с. 12], а в практике конкретных анализов порой выливается в балансирование между «новым историзмом» [32] и мистификацией или филологической игрой.

Как и у других видных литературоведов Донецкой филологической школы, теоретические взгляды А. А. Кораблева на поэзию можно отнести к онтологическому направлению поэтики. Сам ученый определяет свой язык описания литературы, а, в сущности, и исходные методологические установки как «донецкий диалект филологического языка с сильным онтологически-мистическим акцентом» [11, с. 16]. А. А. Кораблев призывает филологию выйти «за границы сугубо научных целей», интегрировав в себе опыт поэзии и веры, и, естественно, это отражается на стиле его работ, а также выявляется в жанровом поиске для *инонаучного* высказывания, способного адекватно описывать художественное произведение. Эссеистичный стиль ученого напрямую связан с его **требованием** к филологическому тексту включать в себя элементы художественности, а также учитывать аспекты религиозного опыта (статья «О религиозности и научности филологического знания» [17, с. 27]).

Обоснование «художественного анализа» мы находим, например, в работе «О чем воет ветер: стратегии постижения»: «Художественный анализ – это и есть художественное произведение в динамике его осуществления, сопрягающее целостность невыразимого и системность выраженного...» [17, с. 86].

Иногда попытки «сопряжения далековатых идей» (М. В. Ломоносов), трудносовместимых подходов, разных областей с их достаточно изолированными языками описания (мистики, онтологической поэтики, структурно-семиотического направления в литературоведении, нового историзма) дают пеструю, противоречивую кар-

тину. Появляется схоластичность, схематизм, а живая филологическая мысль деформируется, искажается в приведенной к идеальному виду, «закругленной» схеме. Это порой ощутительно, например, в «Поэтике словесного творчества» [13].

Тотальное структурирование теории художественной целостности в книге и последовательное приложение ее к поэтике произведения приводят к стройному семиотическому изложению фундаментальной теории литературы, в которой не находится особого места аксиологической проблематике. В результате теория произведения (*Идея – образ – знак*) во всей ее структурной продуманности до мелочей и идея поэзии как *Тайны* видятся отдельными друг от друга. Безусловно, мосты перебрасываются: структурно-семиотической поэтике отводится роль раскрытия *секретов* и *загадок*, которые ведут к *тайне поэзии*, в ее онтологической *неявленности*, гносеологической *непознаваемости*, *неизречимости* и ценностной абсолютности, но в корне разрывы этих уровней все же ощущаются как непреодолимые. Смысл и назначение поэзии в теории А. А. Кораблева почти религиозны, а теория произведения – это «точная наука о литературе» (другая крайность), и как сопрячь вола и трепетную лань, не ясно. Точнее, в теории-то все «берега сходятся», но ощущение искусственности отдельных ее узлов сохраняется.

Усилия сблизить структурно-семиотический подход с мистикой оборачиваются литературоведческой астрологией, «магической кристаллографией», занимательной филологической беллетристикой («Мастер: Астральный роман» [9]) или попросту художественно-филологической *игрой*, хочется сказать, в духе Умберто Эко или Борхеса, но это не совсем так. Ведь в большинстве случаев это подается в контексте научного дискурса, с установкой на достоверность результатов исследования (хотя никаким несовпадением установки восприятия и фактического смысла текста сегодня никого не удивишь).

Филологическое научное сообщество за пределами Донца знает А. А. Кораблева в первую очередь как булгаковеда (о чем сви-

детельствуют данные наукометрических систем), а в последнее десятилетие и гоголеведа. А среди его работ о романе «Мастер и Маргарита» самая яркая, необычная и при этом «неформатная», т. е. радикально трансформирующая канонические научные жанры – это уже упомянутая трилогия «Мастер. Астральный роман» [9]. «Сцепления» исследовательской мысли и возникающие ассоциации порой настолько причудливы, что не уступят в своей изворотливости хитросплетениям сюжета у самого М. А. Булгакова.

Весьма необычны и язык книги филолога, и ее композиция. Словом, интерпретация классического произведения литературы XX в. настолько смелая и изобретательная, что составляет **роман о романе**, о чем свидетельствует и двусмысленность второй части заголовка: то ли это жанровое определение книги М. А. Булгакова, то ли жанровое определение своей книги о М. А. Булгакове. Литературная составляющая весьма ощутима и в других работах исследователя о творчестве этого автора («Тайнодействие в «Мастере и Маргарите» [17, с. 132], «Тайнодействие в «Записках молодого врача» [17, с. 154] и др.), в исследовании романа-эпопеи М. А. Шолохова [10].

На этих путях и написанный на грани мистификации и нового историзма цикл работ о «Мертвых душах» («Криптография «Мертвых душ») [18, 22]). Баланс между литературоведением и литературным творчеством здесь шаткий: неожиданность подлинного открытия, свежего наблюдения над классикой в работах соседствует с натяжками, переходящими чуть ли не в выдумки. Здесь А. А. Кораблев, по-видимому, – писатель (от чего он и сам не отрекнется), размывающий границы вымысла (филологический роман?) и нон-фикшн, автор *филологической прозы*.

Для весьма приблизительного сравнения на ум приходят филологические включения, разборы стихотворений, предложенные главным героем романа Андрея Битова «Пушкинский дом», да и вся филологическая концепция этой книги, построенная на мотивах и сюжетах русской классики. На возможности такой ситуации в литературоведении указывает, например, А. Компаньон: «литератур-

ная теория многими своими сторонами походит на художественный вымысел... теория литературы напоминает научную фантастику (science fiction), но ведь как минимум однажды ей вздумалось стать наукой...» [4, с. 300].

Характеризуя исследования А. А. Кораблева, московский филолог В. В. Максимов говорит о «совмещении научных спекуляций и некоторых личностных, индивидуальных, житейских и, шире, экзистенциальных ценностей» [12, с. 11]. Иронично называя А. А. Кораблева «блудным сыном... научности», критик, однако, отмечает, что разыскания ученого в области каких-то иных возможностей литературоведческого высказывания весьма плодотворны, это «современно и исторично» [12, с. 13]. Литературовед говорит о жанровом поиске в его трудах: не метод, стратегия изучения или какая-то филологическая «идеология», а разработка новых **жанров** филологического высказывания – вот что, по мнению комментатора, вызывает подлинный интерес донецкого исследователя. По словам В. В. Максимова, сборники «Донецкая филологическая школа» интересны «не только для внутреннего пользования», но и открывают возможности «широкого внешнего транслирования» [12, с. 12], для «большого диалога».

Американский литературовед Кит Трибл [33] в своей рецензии на книгу «Пределы филологии» критикует мессианскую идею русской литературы («контуры третьего завета») и не принимает реализованного в трудах А. А. Кораблева «радикального расширения границ филологии» [33, с. 302], а также утрату возможности верифицировать результаты исследований. При этом всестороннюю поддержку у американского литературоведа вызывает разработка «нового жанра» документальной «*стенодрамы*» научной конференции, включающей живую научную дискуссию, беседы в кулуарах и даже шуточные интеллектуальные спичи, а также различные комментарии участников, их философствование, поданные в живой, захватывающей манере изложения [33, с. 303].

Как видно из приведенных фрагментов, реакция литературоведческого сообщества на поиски донецкого филолога различна, но

общая тенденция в неприятии «филологии без границ» и поддержке в области поиска новых жанров филологического высказывания.

«Жанровый синкретизм» *инонаучных* текстов актуализирует проблему: как их читать? Как судить о книге – высказывании, – которое слегка наука, слегка вера, слегка литература? Каковы критерии адекватности такого текста, его релевантности, нужности? Судить такой текст, по-видимому, стоит также целостно (целостная реакция на высказывание). Объективность здесь едва ли возможна, скорее интересубъектность, личное совпадение/несовпадение или отчасти *дискурсивное*, отчасти *интуитивное* взаимопонимание.

§ 3. Филология Тайны, или «феноменология неявного»: А. А. Кораблев и А. В. Домашенко

Концепции двух теоретиков оформляются практически синхронно, формирующий контекст у них общий, однако результат, как это всегда и происходит, различен.

В одной из книг «Донецкая филологическая школа» воспроизводится «вагонная беседа» *Глухого* и *Немого*, в которых ясно угадываются А. А. Кораблев с А. В. Домашенко, отправляющихся на научную конференцию в Москву [12, с. 190].

А. А. Кораблев прямо говорит, если не о совпадении исследовательских интересов, то о точках их пересечения, соприкосновения, единстве русла: «Читаю доклад «Тайна как категория поэтики», где иду твоим маршрутом – принципиально различая *речь* и *неизреченное*» [12, с. 191]. Собеседник уточняет, что противопоставляет *изреченное* и *Речь* (тайный священный источник). Филологи говорят вроде бы об одном, но не об одном и том же.

В 2000-м г. теоретические расхождения с А. В. Домашенко кажутся А. А. Кораблеву «не принципиальными» и общей платформой ему представляется *инонаучное мышление*. Однако его собеседник настаивает на своей научной «самодостаточности» и отвергает *инонаучность*: по сути, не принимает само определение: «инонаучность для меня – просто неудачное, не имеющее никакого реального

смысла слово» [12, с. 193]. В дальнейшем расхождения будут только усиливаться, и все же нельзя не заметить сходства взглядов, тем, вопросов, в которые, так или иначе, упираются филологи.

Прежде всего к этим сходствам относится стремление понять поэзию онтологически. Например, говоря о мессианской роли русской классической литературы, А. А. Кораблев пишет: «Если поэзия не онтологична, то разговоры о поэтах-пророках не имеют смысла» [17, с. 54]. Размышления о пророческой природе поэзии, пожалуй, сильнее всего у донецких филологов представлены именно в работах А. В. Домашенко [2, с. 168–201]. Для обоих такое понимание поэзии принципиально, аксиоматично.

Придающее структурную строгость теории художественной целостности, конкретизированное А. А. Кораблевым представление о строении художественного литературного произведения корреспондирует с теорией трех литературоведческих дискурсов А. В. Домашенко. Трехуровневому строению произведения, изложенному автором «Системологии целостности» [13, с. 13–61] в своей книге (*Идея – Образ – Знак, Концепция – Художественный мир – Художественный текст, Автор – Герой – Читатель* и т. д.), соответствует концепция А. В. Домашенко о *персонализме, эйдосной поэтике* и *литературоведческой грамматике* как трех направлениях современной науки о литературе, трех стратегиях, сосредоточенных на разных аспектах (уровнях) литературного художественного произведения. *Персонализм* занят проблемами автора, *эйдосная поэтика* изучает образ, художественный мир, *литературоведческая грамматика* строится на работе с текстом. При существенных программных (манифестированных) различиях взглядов двух ученых корни здесь одни – теория художественной целостности.

Одним из главных смысловых центров двух концепций поэтического слова является *Тайна* – до конца непостижимое средоточие смысла поэзии и бытия как такового. Здесь нет полного **совпадения** размышлений А. В. Домашенко с воззрениями А. А. Кораблева, но, без сомнения, ощутимо родство двух теорий.

В статье «О смысле и ценности поэзии в толковании А. В. Домашенко» мы уже писали о размышлениях ученого по поводу «мышления из тайны» (*вопрошающее мышление*), «причастности тайне», «духовном возрастании» к ней, – отправных пунктах, из которых исходит *филологическая теория* [3, с. 32]. Здесь приведем лишь одну цитату, красноречиво свидетельствующую о возможности соотносить «мышление из тайны» А. В. Домашенко и «таинственное литературоведение» А. А. Кораблева, призванное понять «самоизъяснение тайны» в поэтическом произведении, «осмыслить тайну как действительное, онтологически влиятельное поле» [11, с. 12]. В этом построении, как и у А. В. Домашенко, ощутим тот же пиетет к *Тайне*, то же (по крайней мере, декларируемое) недоверие к инструментальности «точного литературоведения» (поиск «охранительных» методов познания тайны, возможностей «быть допущенным» к ней [13, с. 8]).

Сближается даже язык двух филологов: А. А. Кораблев трактует внутренний смысл творчества как потребность в «*сопричастности тайне*» [17, с. 9], а поэзию как «явление тайны в словах» [13, с. 9], что и призвана постичь филология, тайна витает над произведением как «запредельная тень», в ее *присутствии* «приличествует *молчать*» [11, с. 13]. Особенно ощутимо это сближение в статье «Тайна как категория поэтики» [17, с. 15], где появляется определение *маническое*, активно разрабатываемое А. В. Домашенко и приводится имя Дионисия Ареопагита – одного из наиболее часто цитируемых им христианских мыслителей.

Автор «Интерпретации и толкования» пишет: «Для эмпирического анализа, доверяющего лишь здравому смыслу, тайна – всего лишь недоразумение, порожденное суеверием. Чувственное созерцание воспринимает тайну как **чудо**, которое может стать путеводной нитью к тайне, но может и закрывать путь к ней, если стремится подменить ее собою, поскольку само по себе чудо – не тайна, но только ее отблеск» [3, с. 32]. У А. А. Кораблева читаем: «Поэзия является сама, как гостья, как **чудо**» [13, с. 9] (выделено мной. – О. М.).

Это различие А. В. Домашенко *Тайны и чуда* сближается с идеей структуры *Тайна – Загадка – Секрет* [11], предложенной автором «Системологии целостности».

Вслед за И. Кантом, размышляющим о тайном и явном в статье «Религия в пределах только разума», А. А. Кораблев предлагает типологию тайного: *misterium* (непостижимое, сфера религии), *arcana* (непознанное, загадочное в природе), *secreta* (скрываемое, сфера общественных отношений) [17, с. 10].

Здесь *Тайна* будет мыслиться как до конца непостижимое в своей глубине бытие, а *загадка* и *секрет* предстают соединенностью «тайного и явленного» [11, с. 14], нитями, ведущими к *Тайне*. *Тайна*, заключенная в художественном произведении, – это поэзия, загадки и секреты – элементы поэтики, приближающие к «сокрытому» [17, с. 14], их разгадывание и рассекречивание – метод (путь). «Посредником между тайным и явным, – по мысли ученого, – является язык» [11, с. 16], в первую очередь поэтический язык, что также близко к размышлениям о *священной речи (герменейи)* у А. В. Домашенко.

Притягательность этого мистического явления – *Тайны* – невозможно отрицать. Но его *инонаучность*, естественно, провоцирует и критику. Внутренним двигателем возникновения художественного произведения как артефакта, т. е. возникновения «внешнего произведения» (М. М. Бахтин), филолог называет фиксирование «в чувственно воспринимаемых формах состояний, вызывающих сверхчувственные ощущения – ощущения тайны» [17, с. 9].

Всякий, знакомый с поэзией, способен понять, на что указывает формулировка «сверхчувственные ощущения», несмотря на ее оксюморонный характер. С другой стороны, для научного дискурса, даже понятого максимально широко и либерально, это определение представляется эфемерным. Хотя какая-то вменяемая инструментальность «мистического опыта» [17, с. 12] едва ли возможна. Поэтому остается или согласиться, что «постичь бытие, оставаясь в пределах научности, невозможно» [17, с. 18] и принять предложен-

ную *инонаучность* как стратегию обращения с поэзией, в том числе и в отношении самого языка описания поэтического произведения, или отвергнуть ее в принципе. Попробуем принять это вслед за А. А. Кораблевым и понять, насколько это возможно, как *Тайна* открывается в поэтическом опыте и – главное – как она способна быть инструментом восприятия поэзии.

§ 4. Аксиологическая проблематика в поле рецептивной эстетики

Категория *Тайны* у А. А. Кораблева объявляется самым теоретиком онтологической (бытием), однако «онтологичность тайны, – по его собственным словам, – вопрос веры» [17, с. 11]. Осмысливается же *Тайна* и, так сказать, работает как категория, т. е. находит свое применение в практике конкретных анализов произведений, в первую очередь, как **гносеологическая категория**: организующий элемент структуры познания, его незримый краеугольный камень, недостижимый эпистемологический предел, «область неизреченного» [11, с. 16]. Заявленное донецким филологом литературоведение как *тайноведение*, предполагающее познание как *соучастие* [17, с. 9], – это именно особая, отчасти эзотерическая, но все-таки гносеология искусства.

А во вторую очередь *Тайна* реализуется как **аксиологическая категория**: притягательная ценность, подготавливающая адекватное художественное восприятие, чтение как *ученичество* (а также нечто, нуждающееся в особом отношении, бережном прикосновении, в охране). Через это познавательное-ценностное истолкование *Тайна* выводит А. А. Кораблева к проблемному полю, которое находится в ведении **рецептивной эстетики**. Это один из подспудных, постоянных то осознанных, то четко неосознаваемых исследовательских интересов. Однако эта рецептивная проблематика вследствие глубокой укорененности мышления филолога в донецком теоретико-литературном контексте с его повышенным вниманием к онтологии творчества («онтологическое понимание артефакта», И. Поспишил

[26, с. 173]), смыкается и с проблемами бытия. Отсюда и постановка перед филологией сверхзадачи «научиться читать... книгу бытия» (монография «Поэтика словесного творчества» [13, с. 5]).

Говоря о рецептивной ценности поэзии в статье «Кожаный путь» [17, с. 41], А. А. Кораблев пишет, что восприятие поэзии дает инобытийный духовный опыт, который и после чтения остается с телесным человеком: «Читающий как бы перевоплощается из своей – физической, жизненной, телесной – оболочки в иную – метафизическую, образную, текстуальную, и в таком «самозабвенном» состоянии чтение идентично поэтическому вдохновению» [17, с. 43].

Здесь автор «Пределов филологии» идет вслед за В. В. Федоровым, но смещает акцент своего рассуждения с поэтического бытия **автора** на опыт **читателя**. По сути, А. А. Кораблев здесь стремится восполнить лакуну федоровского теоретического построения в его, так сказать, рецептивной составляющей, так что речь идет не о рецептивной эстетике, а о своеобразной **рецептивной онтологии** художественного произведения.

На научном семинаре, посвященном филологической концепции В. В. Федорова (Донецк, ДонНУ, 2019), эту проблему (лауну) в теории автора «Оправдания филологии» [30] прекрасно сформулировала К. В. Першина: «Федоров утверждает, что поэт преодолевает конечность человеческого существования в творческом бытии, но для нашего «большого бытия» – такое преодоление это что? Остается сиротливое ощущение: есть Пушкин, который это смог, а что остается нам? Мы можем понаблюдать за этим? Мы можем Пушкину позавидовать? А мы можем, как Пушкин? Это закономерные вопросы, потому что речь о фундаментальной ситуации бытия, преодолении его конечности, смертности и т. д. Если христианство, к которому все время апеллирует Федоров, предполагает спасение для всех, каждый может быть соучастником в этой ситуации, то происходящее с поэтом отделяет его от нас, изолирует: «Ты царь: живи один». Мы остаемся неприсмотренными сиротами, которые ничего не получили в итоге».

В «Системологии целостности» (самой структурно-семиотической книге филолога) эта тема затрагивается как раз в «федоровском» параграфе «Воображение» [13, с. 139]: «...в поэтическом мире произведения мы (читатели – О. М.) именно живем, реально проживаем предложенную нам судьбу» [13, с. 145]. Это явление поэтического бытия читателя получает у А. А. Кораблева наименование *феномен поэтической жизни*. Согласно мысли филолога, художественный «рукотворный космос» в своей организации повторяет макрокосм с его тремя «планами бытия»: *духовностью, душевностью и телесностью*. В произведении этим планам соответствуют три структурных уровня: 1) идейный (соотносимый с общим смыслом, авторским замыслом, неисчерпаемой *Тайной* произведения); 2) образный (художественный мир, жизнь героя, *загадки* его судьбы, душевной диалектики и т. п.); 3) знаковый (уровень художественного текста, в том числе в его лингвистической конкретности, то, с чем сталкивается читатель в первом приближении).

В статье «Кожаный путь» сам механизм этой рецептивной онтологии осмыслен следующим образом. Телесность – это «кожаные одежды» Адама, изгоняемого из рая, по метонимическому принципу принимающие на себя смысловую полноту всего человека в духовном измерении. Духовная суть (то, что у В. В. Федорова названо «*собственно человек*») не утрачивается, но существует теперь в такой опредмеченной, телесной форме. Эта «одежда» символически выражает то, что она облекает, т. е. она способна выявлять и внутренний смысл облекаемого.

Восприятие художественного произведения, чтение дают подобный опыт обретения *тела*. Мыслитель трактует художественную образность как особую телесность в неоплатоническом духе, телесность, в которую облекается читатель, а катарсис может быть истолкован как некое эстетическое «воскресение в телах». Эта телесность, в свою очередь, тоже существует в форме сотканной одежды – текста (лат. *textus* – ткань). Текст – одежда образа, но все же, говоря словами поэта А. С. Кушнера, сказанными по другому поводу, это – «кожа, а не платье».

Поэтика же (теория литературы) призвана разглядеть во всех этих «облачениях» приметы «бестелесной изначальности» [17, с. 46]: т. е. обрести через чтение собственно духовный смысл, который, однако, должен быть пережит как опыт телесного (смертного, жизненно детерминированного) человека.

В завершение этой работы автор говорит о *вере*, которая тоже может быть понята как «духовное одеяние» бытия в неземных условиях. Опыт восприятия искусства соплагается здесь с опытом веры как реализуемое в сфере духа. В этом соположении области веры и творчества нет сведения их одной к другой, вульгарного неразличения, нет легкомысленной фамильярности к феномену веры, нет принижения или, наоборот, чрезмерного возвышения искусства. Здесь нет и выпячивания одной из этих областей как более важной и при этом нет какого-то деформирующего насилия по отношению к их сути. Вера – это вера, художественное творчество – это творчество, и все же в единственности человеческого бытия-жизни они способны раскрываться как слагающие *целостного мировоззрения*, как феноменологически различные «проявления... единого предвечного Слова» [17, с. 52].

«Кожаный путь» – небольшая, но весьма богатая открывающимися смысловыми перспективами статья. Она написана с мыслью о читателе как о человеке, находящемся в **человеческой ситуации**, это подлинное приглашение к филологической беседе и – главное – это своеобразное «оправдание филологии» А. А. Кораблева: ведь филолог – это читатель, даже – **читатель по преимуществу**.

Мысль о *телесности* филологии позволяет понять науку о слове не просто как форму знания, но как производную целостности человеческой жизни (которая знает и о своей единственности). В этой *телесности* филолог помещен в позицию ответственного участия в поиске *смысла* бытия через свою жизнь, в которой существен опыт читателя (опыт инобытийной *телесности*). А. А. Кораблев мыслит историю литературы как «следы, запечатленные в слове человеческой телесности», «кожаного пути человечества», некие «верстовые столбы», метки этого пути.

§ 5. Телеология чтения

Уже в статье 1991 г. А. А. Кораблев определяет в качестве одной из базовых установок чтения рецептивный принцип *ученичества*: «Требование изучать... поэтику произведения, осваивая заключенный в нем художественный и жизненный опыт и воздерживаясь от преждевременных интерпретаций и толкований, мы называем *принципом ученичества*» [6, с. 24] (сюда же отнесем и «сознательное воздержание от рационального вторжения в область иррационального» [13, с. 8]). В этих формулировках идеи рецептивной теории А. А. Кораблева сближаются с тем, что в феноменологии называется «эпохе». Связь теоретических взглядов А. А. Кораблева с феноменологией 1910–20-х гг. также отмечает чешский литературовед И. Поспишил [26, с. 173]. Обращает на себя внимание, что ученый, говоря о постижении произведения, в один ряд помещает его художественный смысл и «жизненный опыт» автора. На наш взгляд, это не случайность или какая-то небрежность литературоведческой мысли, смешивающая разные сферы, пренебрегающая культурой границ. Здесь прямое следствие вышеописанной идеи *целостного мировоззрения*, которая, кстати, на момент написания этой статьи еще до конца не была сформулирована, во всяком случае, подробно не развита (см. переписку А. А. Кораблева с А. В. Домащенко [12, с. 191]).

Адекватное состояние читателя при вышеописанной установке определено как *читательское послушничество*. Опять же знаково то, что для описания этого читательского доверия к художественному тексту, представления о некой «презумпции идеальности» художественного текста, которая необходима читателю, готовности воспринять духовно-эстетический опыт другого, избрано слово из религиозной (христианской) сферы – «послушничество». В этом же ряду – «диалог несовершенства с совершенством», *благоговейное восприятие*, проясняющее *подлинную ценность* произведения [6, с. 27]. Сопряжение двух языков (религии и поэтики) развивается и дальше: «Ученичество – это опыт упражнения в вере и смирении, опыт преодоления своих представлений с тем, чтобы более полно

испытать воздействие художественного высказывания...» [6, с. 28]. И здесь ощутим след идеи *целостного мировоззрения*, «прописанный» в рецептивной части общей теории художественного произведения, соединении опыт веры и эстетический опыт.

Формулируя прочие необходимые установки чтения, донецкий литературовед говорит о *принципе целостности* и о принципе *ценностной ориентации (целесообразности)*. Первый из них – показатель следования существующей в донецкой филологии, глубоко усвоенной традиции, которую ученый наследует и развивает, принадлежность контексту и отчасти, скажем так, поддержка актуального тренда. Второй же принцип, соединяющий два компонента, аксиологический и телеологический, представляет собой дополнение, конкретизацию принципа целостности.

Здесь речь идет о «смысловом единстве» произведения, «преодолении временных содержаний», приближении к «абсолютному», учете «неравнозначности этих уровней, стимулирующее единство и динамизм постижения читателем художественного смысла» [6, с. 26]. В самом художественном произведении, в его языке заложен код, осознание которого (ученичество) определяет «сообразность читательского поведения эстетической цели» [там же], адекватную ценностную ориентацию в мире произведения. В свете такой методологии А. А. Кораблевым прочитан роман М. А. Булгакова [17, с. 170–181].

Именно рецептивный аспект теоретических взглядов ученого на художественное произведение наиболее тесно сопряжен с широко понятой аксиологической проблематикой. Рецептивная проблематика и вопросы ценности выводят к проблеме смысла **чтения**. Здесь чтение должно быть истолковано не семиотически (декодирование знаков художественного текста) или даже феноменологически (встреча сознания и бытия в художественном образе), а онтологически. Вообще, жажда прорыва от познания к бытию – один из постоянно ощущаемых подводных токов филологической концепции А. А. Кораблева.

На путях попытки понять чтение как бытие лежит и мысль о необходимости *личностного восприятия* [6, с. 28], художественного произведения, где личность – это фокус *целостного мировоззрения*. К этому стремлению относится и прямое соположение инобытия художественного восприятия и события бытия-жизни, которое, вообще-то, невозможно без разрушающего воздействия на обе сферы, но осуществимо, опять же, внутри, в «магическом кристалле», личности: «Художественный анализ – это аналитическая работа читателя, находящегося *внутри* художественного мира... проживающего в нем часть своей жизни» [17, с. 86].

А. А. Кораблев поясняет также ценность чтения для жизни самого художественного произведения: через реального читателя оно «размыкается» в актуальное бытие и смысл произведения осуществляется в действительном становлении, в жизни человека и человеческого сообщества: *рецептивная реальность* открывается в социальную. Здесь на смену доверию и благоговению приходит самость воспринимающего, его единственность и неповторимость, уяснение уникальности «своего места в хоре» [6, с. 28] читателей.

Если поэтическое творчество – это воссоздание («аналог») космоса в слове [13, с. 22], воспроизведение в высказывании структуры универсума, то его восприятие связано с приведением к гармонии внутреннего мира личности, а также гармонизации социального мира (межличностных отношений). А. А. Кораблев очерчивает функциональный аспект ценности поэзии и пишет о ее способности «упорядочивать» мироздание, гармонизировать бытие: «Чем значительнее произведение – тем обширнее и влиятельнее его поле...» [13, с. 17].

И здесь мы неожиданно оказываемся на пороге «наивного» (и, значит, трудного) вопроса, который поставлен в работах филолога, вопроса детского, но в высшей степени несправедливого. Не **что** читать? (ценностная иерархия) и **как** читать? – существенные вопросы, поставленные рецептивной эстетикой, а – **зачем** читать? Здесь легко сбиться на какой-то дидактизм, уводящий от сути вопроса, но если вдуматься и постараться увидеть этот вопрос через

призму онтологического направления теории литературы, развивающегося в Донецкой филологической школе последние три десятилетия, то можно понять этот вопрос – как одни из центральных вопросов аксиологии художественного литературного произведения. Об этом речь идет в статье «Оправдание смысла» (2012): «Среди главных филологических... вопрошаний сейчас преобладает вопрос «как?», значительно реже – «что?», и уж совсем раритетен, вызывающий снисходительную или сочувствующую улыбку, – вопрос «зачем?». А между тем телеологичность, целеполагание – одно из характернейших и отличительнейших свойств смысла» [20, с. 64].

Итак: зачем читать? Размышляя о ценностной природе произведения, А. А. Кораблев опирается на понятие бахтинской эстетики – понятие «внеаходимость», опять же смещая акцент с теории авторского бытия на читательскую рецепцию: «...произведение строится таким образом, чтобы у читателя... была возможность выйти из времени. Читателю этот выход принесет необычное – «эстетическое» – наслаждение, а произведению – статус классического, т. е. «бессмертие», и это «обращает читателя... к вечности» [13, с. 51]. Не случайно, здесь «бессмертие» закодировано – это некоторые особые «бессмертия» и «вечность», трактуемые А. А. Кораблевым феноменологически: «попытки переключения сознания на внутренний, вневременной режим работы» [13, с. 55]. В этом, по мысли филолога, состоит важнейшая ценность художественного произведения: не обращение к «вечным ценностям», а создание в творческом акте такой ценности.

В этом же русле и раздумья О. А. Кравченко, обращенные к проблемам, затронутым А. А. Кораблевым. Рецензируя «Поэтику словесного творчества», она присоединяется к размышлениям о «внеаходимости» как существенной ценностной категории художественного произведения и отмечает, что «внеаходимость» дает возможность «утвердить точку зрения собственно человеческую, т. е. того в человеке, что осуществляет его как духовное сверхорганическое существо» [25, с. 166].

Произведение, «способное ввести читателя в свой поэтический мир и заставить его жить по своим законам» [13, с. 149], понято как

особая моделирующая человеческое сознание вещь, обладающая «тотальностью воздействия» [13, с. 150]. Оно способствует преобразованию **человеческой ситуации** (детерминированной природным, телесным бытием) в полноту духовной жизни, «чудное мгновение» вечности. Именно это «обращает воспринимающего к изначальному единству мирового целого» [13, с. 58]. Итак, зачем читать? Ответ: **читать – чтобы быть.**

§ 6. Вкус, аксиологическая иерархия и ценностные критерии

В статье «Теория поэзии А. С. Пушкина» донецкий литературовед настаивает на необходимости традиционной, даже консервативной, идеи *«иерархии эстетических ценностей»* [17, с. 58] в филологическом суждении. Здесь имеется в виду вообще необходимость адекватного художественной литературе аксиологического подхода в «суждении вкуса». Так, чтобы поставить Пушкина выше Бенедиктова в этой *иерархии*, нужно руководствоваться аксиологическим критерием *абсолютности* [там же].

По мысли А. А. Кораблева, именно А. С. Пушкин первым в русской литературе «утверждает принцип абсолютного существования поэта» [17, с. 59] в мире ценностного плюрализма и релятивизма, его причастность высшему творящему началу: отсюда и пушкинская творческая формула «Веленью Божию, о Муза, будь послушна...». Так понятая поэзия – это не просто литературно-творческая деятельность, она оказывается включенной в общее «здание духа», видится соприродной божественному замыслу о мире и человеке. В свете этого поэтические произведения А. С. Пушкина («Пророк», «Поэт и чернь», «Поэту», «Памятник», «Моцарт и Сальери» и др.), стоящего на поэтико-аксиологической вершине русской литературы, могут быть осмыслены в качестве первоисточника поэтической теории как составляющей *целостного мировоззрения*.

Выстраивание этой иерархии («пирамиды» *поэтической парадигмы*) опирается на классическую категорию художественного *вкуса* – одну из фундаментальных аксиологических категорий эсте-

тики словесного творчества: «Когда речь заходит об эстетических и художественных ценностях, требующих объективной оценки, показания вкуса оказываются едва ли не единственным основанием для определения... достоинств», – пишет А. А. Кораблев [13, с. 145]. Вкус оказывается способностью, трудно поддающейся описанию: его можно «воспитывать», но сама способность «судить о прекрасном» (И. Кант) связана с «предустановленным» [13, с. 141] стремлением человека к ощущению полноты бытия. В этой органической и в то же время «тренируемой» способности читателя, его неотъемлемом, атрибутивном качестве, сходятся способность переживания прекрасного, познания прекрасного, его оценки.

О *вкусе* свидетельствует тот или иной читательский *интерес* – непосредственное проявление личности читателя. Понятие *интерес* не совпадает с категорией *ценности* именно ввиду повышенной субъективности этого понятия («интерес могут вызывать отнюдь не шедевры»). *Интерес* пробуждает «свое другое», то, что дает возможность *бытийного восполнения* конкретной личности [13, с. 147]. Однако это *восполнение*, когда речь идет об *интересе*, трактуется А. А. Кораблевым не онтологически (полнота бытия, причастность Единому), а познавательно как «самоосуществление личности», возможное только при соприкосновении с *иным*, но не чужим. Здесь уже начинается социология литературы.

В настоящем смысле возможность *бытийного восполнения* явлена в классике (одна из сквозных тем в кругу донецких филологов). Классическое произведение, по мысли ученого, «находится «по ту сторону» отношения «нравится/не нравится», потому что его «нравственный» закон подлежит исполнению, а не оценке» [13, с. 149]. Здесь проявляется некая **тотальность классики**. Предложенная филологом игра слов («нравиться» – «нравственный») весьма уместна ввиду того, что ценностный смысл классического художественного произведения всегда превышает собственно эстетическую составляющую: классика образцово нравственна, связана с идеей нравственного здоровья и даже нравственного воспитания, т. е. захватывает и сферу этики с ее

проблемами добра, свободы и др. Об этом пишет, например, И. Гёте: «Классическим я называю здоровое, а романтическим больное... Старинные сочинения не потому классичны, что стары, а оттого, что бодрые, энергичные и свежие» (цит. по [4, с. 277]).

О. А. Кравченко отмечает как недостаток «отказ от эстетической доминанты» в осмыслении художественного произведения в теории А. А. Кораблева, пренебрежение тем, что искусство переводит любое содержание в «специфический ценностный план», план эстетических ценностей [25, с. 165]. Отвечая на замечание, А. А. Кораблев называет «эстетическую доминанту» «статусным минимумом» [14, с. 177] художественности, но не конечной целью искусства, которая может быть различной и которую «можно лишь предполагать» [13, с. 72]. Выход за пределы эстетической проблематики, по мысли А. А. Кораблева, – неизбежен.

К аксиологической проблематике относится и выдвижение критериев художественной ценности литературного произведения, которые А. А. Кораблев называет «взаимными критериями» [13, с. 22], последовательно разворачивая концепцию *целостного мировоззрения*: «Совершенство произведения... заключается в идеальном воплощении триединства – истины, блага и красоты».

Истинность понимается предельно широко и разновариантно, так что это отчасти становится некоторой игрой слов: возможность «пребывания в истине», правдивость, «созерцание истины» и даже «истинное наслаждение» [13, с. 23].

В *нравственном* критерии выделяется компонент «эстетического воспитания», «явного или неявного дидактизма», опять таки толкуемого предельно широко: свойство и потребность «передавать опыт» бытия, «добро как целесообразность», которое, однако, не должно подменять «возможность непосредственного усмотрения истины» в красоте, наконец, «духовное преображение».

Общие рассуждения о смысле *красоты* ведутся в академическом русле, определенном идеями немецкой классической эстетики, русской философии Серебряного века и проч. Эти соображения

весьма традиционны и консервативны (автор «Поэтики словесного творчества» и сам охарактеризовал отдельные места своей книги как «освященный временем набор тривиальностей» [14, с. 169]).

Говоря о критериях художественной ценности, формулируемых А. А. Кораблевым, уместно обратиться к его литературно-критическим заметкам, где теория проходит «обкатку» на практике. В этом отношении интересны предисловия к разным книгам стихотворений донецких авторов, собранные литературоведом под одной обложкой [19]. Литературная теория и литературная критика идут рука об руку, обогащая друг друга. Сильнее всего в этих текстах реализована идея *целостного мировоззрения*. Например, говоря о стихотворениях Светланы Заготовой, автор «Предисловий» пишет: «Совместить жизнь как она есть, и слово как оно есть, в их изначальном творящемся единстве...» [19, с. 14]. Эта статья предваряет сборник «С миром по миру» и называется «Мироносица», что вызывает определенное ассоциативное поле: несущая в себе мир; Мироносица, не обнаружившая тела мертвого Христа и первая возвестившая о его воскресении; наконец, «с миру по нитке» (бытописание поэтессы, о чем прямо говорит критик).

При чтении этих вводных заметок к книгам провинциальных поэтов (часто это дебютные книги) становится ясно, что филолог владеет искусством понимания автора как человека с его частной судьбой, открывающего бытие, устремленного к обретению себя, к творчеству как причастию ко Всеобщему. Внимание литературоведа всегда как бы удвоено: к началам поэзии и к человеку, личности, единственной и неповторимой в своем человеческом опыте. Здесь явлен внимательный, человекосоизмеримый взгляд на творчество. Это видно в статьях «Монастырская дорога» (о Дмитрие Трибушном), «Крысолов» (об Андрее Максименко).

Особого внимания заслуживает опубликованный здесь «Вечерний разговор» с В. Медовниковым, обсуждение смысла и назначения поэзии, где в формате свободной филологической беседы сформулированы несколько теоретических идей опять же в русле *целост-*

ного мировоззрения: «Поэзия... становится продолжением нашего жизненного бытия, необходимой частью нашего земного существования... Поэзия становится *частным делом*» [19, с. 16]. Здесь схвачено, во-первых, сближение горнего и земного, осязаемое в поэзии конца прошлого века, и, во-вторых, точно подмечена радикальная смена статуса поэтического слова, его роли в жизни человеческого сообщества, происходящая на наших глазах. В этом же разговоре звучат мысли о сходстве поэтического *дара* и христианского «призвания» [19, с. 20] (Христос призывает апостолов) и о всеобщем характере этого *дара*: «Возможно дар поэзии – призвание **каждого** человека (как «счастье», «любовь» и другие...ценности» [19, с. 21]. Это опять же возвращает нас к представлению о *целостном мировоззрении*, с которого начиналась беседа.

Список цитированной литературы

1. Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности / М. М. Гиршман. – М.: Языки славянской культуры, 2007. – 560 с.
2. Домашенко А. В. Об интерпретации и толковании: Монография / А. В. Домашенко. – Донецк, 2007. – 276 с.
3. Домашенко А. В. Филология как проблема и реальность / А. В. Домашенко. – Донецк, 2011. – 175 с.
4. Компаньон А. Демон теории: теория литературы и здравый смысл / Антуан Компаньон; пер. С. Зенкина. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 2001. – 334 с.
5. Кораблев А. А. Ученичество как принцип художественного восприятия: Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и современное литературоведение» / А. А. Кораблев // Целостность литературного произведения и проблемы его анализа. – Донецк, 1985. – С. 151–161.
6. Кораблев А. А. Принципы диалогической поэтики / А. А. Кораблев // Целостность литературного произведения и проблемы его анализа: сборник науч. статей / отв. ред. М. М. Гиршман. – Донецк: ДонГУ, 1991. – С. 22–31.
7. Кораблев А. А. Принцип ученичества и «книги итогов» / А. А. Кораблев // Эстетический дискурс. Семио-эстетические исследования в области литературы. – Новосибирск, 1991. – С. 43–51.
8. Кораблев А. А. Филологические аспекты целостного мировоззрения / А. А. Кораблев // Целостность литературного произведения и проблемы его анализа: тезисы науч. Конференции / отв. ред. М. М. Гиршман. – Донецк: ДонГУ, 1992. – С. 9–10.
9. Кораблев А. А. Мастер. Астральный роман. Часть I, II, III / А. А. Кораблев. – Донецк, 1996, 1997.
10. Кораблев А. А. Темные воды «Тихого Дона»: маленькая эпопея / А. А. Кораблев. – Донецк: Лебедь, 1998. – 184 с.

11. Кораблев А. А. О структуре таинственного: тайна – загадка – секрет / А. А. Кораблев // Литературоведческий сборник. – Донецк, 1999. – № 1. – С. 11–17.
12. Кораблев А. А. Донецкая филологическая школа: Традиции и рефлексии / А. А. Кораблев. – Вып. 3. – Донецк, ДонГУ, 2000. – 265 с.
13. Кораблев А. А. Поэтика словесного творчества: Системология целостности: монография. – Донецк: ДонНУ, 2001. – 224 с.
14. Кораблев А. А. О поэтической изобразительности и эстетической целесообразности / А. А. Кораблев // Литературоведческий сборник. – Донецк, 2002. – № 10. – С. 168–181.
15. Кораблев А. А. О религиозности и научности филологического знания / А. А. Кораблев // Литературоведческий сборник. – Донецк, 2002. – № 11. – С. 9–27.
16. Кораблев А. А. Между Сциллой и Харибдой / А. А. Кораблев // Литературоведческий сборник. – Вып. 23–24. – Донецк: ДонНУ, 2005. – С. 213–217.
17. Кораблев А. А. Пределы филологии: монография / А. А. Кораблев. – Новосибирск: Издательство СО РАН, 2008. – 261 с.
18. Кораблев А. А. Криптография «Мертвых душ» / А. А. Кораблев // Радуга. – Киев, 2009. – № 8. – С. 103–131.
19. Кораблев А. А. Предисловия / А. А. Кораблев, Н. В. Хаткина. – Донецк: Точка опоры, 2011. – 48 с.
20. Кораблев А. А. Оправдание смысла / А. А. Кораблев // Литературоведческий сборник. – Донецк, 2012. – №. 49–50. – С. 63–76.
21. Кораблев А. А. Терминосфера Донецкой филологической школы / А. А. Кораблев // Тезаурус идей и понятий Донецкой филологической школы / сост. А. А. Кораблев. – Донецк: ДонНУ, 2012. – С. 11–22.
22. Кораблев А. А. Теоретические аспекты литературной криптографии / А. А. Кораблев // Актуальные проблемы филологии (литературоведческий сборник): Материалы международной научной конференции, г. Донецк, 24 мая 2016 г. – Вып. 55-56. – Донецк: ДонНУ, 2016. – С. 23–27.
23. Кораблев А. А. «Путь к объективности» М. М. Гиршмана как научная одиссея / А. А. Кораблев // Профессия: литератор. Год рождения: 1937: Коллективная монография. – Елец: Елецкий государственный университет имени И. А. Бунина, 2017. – С.155–163.
24. Кораблев А. А. Манифестация «гоголевского направления» в поэме «Мертвые души»: восточники и западники / А. А. Кораблев // Гоголь и пути развития русской литературы: сб. науч. статей / под ред. В. П. Викуловой. – Новосибирск: Новосиб. изд. дом, 2019. – С. 74–81.
25. Кравченко О. А. Целесообразность эстетического / Оксана Анатольевна Кравченко // Литературоведческий сборник. – 2002. – № 10. – С. 163–168.
26. Поспишил И. Новые измерения и трансценденции исследования литературы/языка и русские особенности / И. Поспишил // Slavica Slovaca. – 2010. – №. 2. – С. 171–177.
27. Пришвин М. М. О творческом поведении / М. М. Пришвин; вступ. статья и примечания Ф. М. Сетин. – М.: Советская Россия, 1969. – 160 с.
28. Розанов В. В. Пушкин и Лермонтов / В. В. Розанов // Пушкин в русской литературной критике / сост. Р. А. Гальцева. – М.: Книга, 1990. – С. 191–194.
29. Розанов В. В. Опавшие листья / В. В. Розанов. – СПб: Азбука-Классика, 2015. – 400 с.

30. Федоров В. В. Оправдание филологии: сборник статей / В. В. Федоров. – Донецк: Норд-Пресс, 2005. – 90 с.
31. Эпштейн М. Н. От знания – к творчеству. Как гуманитарные науки могут изменять мир / М. Н. Эпштейн. – СПб: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 480 с.
32. Эткинд А. Новый историзм, русская версия / А. Эткинд // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 47: [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2001/47/edkin-pr.html>.
33. Tribble K. AleksandrAleksandrovichKorablev. Predelyfilologii / Keith Tribble // Slavic and east europeanjournal. – Los Angeles: University of southern California, 2011. – Vol. 55. – № 2. – P. 302–303.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Заключение в этой книге, названной нами еще в самом начале «открытым проектом», едва ли возможно. Но в любой беседе, даже той, которая обязательно будет продолжена, предполагается завершение, поэтому и пишется это «Вместо заключения».

В грядущем, в переизданиях книги она должна быть дополнена рядом тем. Во-первых, есть замысел сделать обзоры литературоведческих идей еще некоторых наших коллег из прошлого и настоящего. Во-вторых, делая анонс, назовем некоторые из будущих, пока что виртуальных тематических разделов: «Труды М. М. Бахтина в донецком контексте», «Пушкин в Донецке», «Тютчев в Донецке», «Гоголь в Донецке»...

Донецкая филологическая школа – явление историческое, сложившееся, оформленное и многократно утвержденное в пространстве гуманитарной науки, но при этом и живое, развивающееся, не исчерпавшее своих интеллектуальных ресурсов, своего научно-творческого потенциала. Об этом свидетельствуют научные конференции и семинары, проводимые в стенах Донецкого университета, статьи донецких филологов, диссертации, работа над которыми идет ныне. Существенно, что в этих работах продолжает чувствоваться сложившаяся традиция, получает дальнейшее развитие тот категориальный аппарат и те идеи, которые уже оформлены в ДФШ. Наконец, укажем на недавнее открытие Центра донецкой словесности, важным направлением работы которого является именно литературоведение, развитие сложившейся научной парадигмы. Так что, как говорится: «Продолжение следует...»

В конце этой книги прилагаются некоторые учебно-методические материалы, которые помогут магистрантам лучше освоить курс: вопросы и задания по разделам, темы рефератов, контрольные вопросы к курсу, образцы тестовых заданий.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС

Темы рефератов и индивидуальных заданий

1. Изучение творчества А. С. Пушкина в Донецкой филологической школе.
2. Лирика Ф. И. Тютчева в научной интерпретации ученых ДФШ.
3. Творчество Н. В. Гоголя в изучении донецких филологов.
4. Ф. М. Достоевский в осмыслении ученых-литературоведов ДФШ.
5. Научные работы о прозе В. М. Гаршина в ДФШ.
6. Исследования донецких филологов, посвященные Л. Н. Толстому.
7. Изучение творческого наследия А. П. Чехова литературоведами ДФШ.
8. Рецепция творчества М. А. Булгакова в работах А. А. Кораблева.
9. Поэзия Серебряного века в изучении донецких литературоведов.
10. Поэзия «бронзового века» в изучении ДФШ.
11. Научное наследие М. М. Бахтина в донецком контексте.
12. Диалогическая традиция в ДФШ.
13. Традиции изучения русской религиозной философии филологами Донецкой школы.
14. Герменевтическая традиция в ДФШ.
15. Стиховедческие исследования в ДФШ.
16. Проблемы эстетики в ДФШ.
17. Научные взаимосвязи ДФШ и Кемеровской школы поэтики.
18. Научный диалог между ДФШ и филологами из Новосибирска (Екатеринбурга, Москвы, Киева).
19. ДФШ в контексте европейского литературоведения.
20. ДФШ и литература Донбасса: проблемы взаимосвязей.

Вопросы и задания для самоконтроля по главам

I. Донецкая филологическая школа как явление: история, контекст, тезаурус

1. Сформулируйте основные этапы становления ДФШ.
2. Дайте характеристику ключевых понятий тезауруса М. М. Гиршмана.
3. Назовите главные работы В. В. Федорова и охарактеризуйте понятия, вводимые им.
4. Перечислите основных представителей ДФШ и назовите их научные работы.
5. Охарактеризуйте тезаурус Р. Мниха, Б. Орлицкого, Б. Иванюка и др.

II. Теоретико-литературные взгляды М. М. Гиршмана: художественная целостность и диалог

1. Дайте характеристику теории художественной целостности М. М. Гиршмана.
2. Какие существенные компоненты литературного произведения анализирует М. М. Гиршман?
3. Охарактеризуйте методологическую работу М. М. Гиршмана «Путь к очевидности».
4. Расскажите о противостоянии деконструктивизму в ДФШ.
5. Как соотносятся диалектика и диалог в трудах М. М. Гиршмана?
6. Охарактеризуйте рецептивный аспект теории художественной целостности.
7. Как М. М. Гиршман понимал основную задачу литературоведения и роль литературоведа в ее решении, его позиция?
8. Расскажите об истоках теории художественной целостности (Гегель, Кандинский, Бахтин и др.).

9. Охарактеризуйте критику эстетического (искусства) в еврейской философской традиции и взгляды М. М. Гиршмана на эту проблему.

10. Расскажите о переписке А. А. Кораблева и М. М. Гиршмана по поводу задач литературоведения и путей их решения.

III. Проблемы поэтического бытия в концепции В. В. Федорова

1. Дайте характеристику конференции «Целостность литературного произведения: итоги и перспективы (1994)»: «Битва титанов».

2. Охарактеризуйте категорию поэтического мира в концепции В. В. Федорова.

3. Расскажите о критике концепции поэтического бытия и обратного превращения.

4. В чем состоит проблема специфики эстетического опыта и каковы взгляды В. В. Федорова на эту проблему?

5. Какова проблематика книги «Оправдание филологии»?

6. Каково назначение поэта в понимании В. В. Федорова?

7. Прокомментируйте интерпретацию В. В. Федоровым произведений А. С. Пушкина.

8. Как В. В. Федоров понимает «воображение»?

IV. Филологическая теория А. В. Домашенко

1. Дайте общую характеристику филологической теории А. В. Домашенко.

2. В чем состоит различие интерпретации и толкования в понимании А. В. Домашенко?

3. Что такое «вопрошающее мышление»?

4. Расскажите о трех литературоведческих дискурсах, выделяемых А. В. Домашенко в науке о литературе XX–XXI вв.

5. В чем состоит отличие манической поэзии от миметического искусства в филологической теории А. В. Домашенко?

6. В чем состоит различие *поэзис* и *поэтике тэхне*, проводимое в теории А. В. Домашенко?

7. Охарактеризуйте полемику А. В. Домашенко и М. М. Гиршмана.

8. Что говорит А. В. Домашенко об изменении роли поэзии в современной ситуации?

V. А. А. Кораблев о смысле поэтического творчества: онтология, феноменология, рецепция

1. Дайте характеристику категории Тайна как ключевой категории филологических воззрений А. А. Кораблева.

2. В чем состоит проблема «целостного мировоззрения» в концепции А. А. Кораблева и какова его структура?

3. В чем заключается жанровое своеобразие литературоведческих работ А. А. Кораблева?

4. Расскажите о дискуссии А. А. Кораблев и А. В. Домашенко о Тайне.

5. Дайте характеристику рецептивной части теории А. А. Кораблева.

6. Охарактеризуйте литературно-критические работы А. А. Кораблева.

7. Что такое «филологическая танатология»?

8. Зачем читать: телеология чтения в концепции А. А. Кораблева.

Образцы тестовых заданий

1. Исключите лишнюю позицию:

а) «Литературное произведение: Теория художественной целостности»;

б) «Ритм художественной прозы»;

- в) «Об интерпретации и толковании»;
- г) «Очерки философии и филологии диалога».

2. Докторская диссертация В. В. Федорова называется

- а) «Русская художественная литература как источник филологического знания»;
- б) «Поэтический мир как литературная категория»;
- в) «Ритм художественной прозы»;
- г) «Проблемы разграничения интерпретации и толкования».

3. Одна из ключевых категорий концепции А. А. Кораблева – это

- а) Тайна;
- б) обратное превращение;
- в) вопрошающее мышление;
- г) герменейя.

4. Рассказ А. П. Чехова, становящийся предметом нескольких полемик в ДФШ, как внутренних так и внешних – это

- а) «Лошадиная фамилия»;
- б) «Архиерей»;
- в) «Студент»;
- г) «Скрипка Ротшильда».

5. Научная конференция, посвященная взаимосвязи литературы и христианской религии, учрежденная А. В. Домащенко, называется

- а) Актуальные проблемы филологии и религии;
- б) Дионисьевские чтения;
- в) «Онтология и поэтика»;
- г) «Семинарий по структуральной поэтике».

6. Ряд крупных работ, посвященных творчеству М. А. Булгакова, принадлежит

- а) В. Э. Просцевичусу;
- б) М. М. Гиршману;

- в) А. А. Кораблеву;
- г) К. Г. Исупову.

7. Долгие годы средоточием для ДФШ была эта кафедра Донецкого национального университета:

- а) зарубежной литературы;
- б) русского языка;
- в) теории литературы и художественной культуры;
- г) мировой и отечественной культуры.

8. «Первоначальное единство, саморазвивающееся обособление и обращенность друг к другу на основе глубинной неделимости полноты бытия, социально-этических общностей и индивидуального существования каждого человека в его... единственности» – это

- а) искусство;
- б) целостность бытия;
- в) Слово;
- г) Священная речь.

9. Представителей ДФШ в наибольшей степени вдохновляли филологические идеи этого мыслителя:

- а) М. М. Бахтина;
- б) А. Н. Веселовского;
- в) Р. Барта;
- г) Ж. Деррида.

10. Идеи ДФШ в наибольшей степени сближаются с идеями этой научной школы литературоведения:

- а) «Школа критиков Буффало»;
- б) Констанская школа;
- в) Кемеровская школа поэтики;
- г) Тартуско-московская семиотическая школа.

Вопросы к зачету

1. Донецкая филологическая школа как явление гуманитарного научного дискурса второй половины XX – начала XXI вв.
2. Характеристика самых крупных конференций ДФШ.
3. Основные этапы становления ДФШ.
4. Донецкий круг литературоведов и его словарь.
5. Ключевые понятия тезауруса М. М. Гиршмана.
6. Ключевые понятия тезауруса В. В. Федорова.
7. Ключевые понятия тезауруса А. В. Домашенко.
8. Ключевые понятия тезауруса А. А. Кораблева.
9. Представители ДФШ за пределами Донецка.
10. Теория художественной целостности.
11. Проблемы изучения ритма и стиля в работах М. М. Гиршмана.
12. Литературное произведение как центральная категория в работах М. М. Гиршмана.
13. Противостояние деконструкции в ДФШ.
14. Диалектический аспект литературоведческой методологии М. М. Гиршмана.
15. Философия и филология диалога в научном наследии М. М. Гиршмана.
16. Полемика М. М. Гиршмана и В. В. Федорова («Битва титанов»).
17. Полемика М. М. Гиршмана и А. В. Домашенко.
18. Научно-мировоззренческий диалог М. М. Гиршмана и А. А. Кораблева.
19. Рецептивный аспект теории художественной целостности.
20. Задачи литературоведения и позиция литературоведа в свете идей М. М. Гиршмана.
21. «Путь к объективности» М. М. Гиршмана.
22. Общее понятие о поэтическом мире в концепции В. В. Федорова.
23. Критика концепции В. В. Федорова о поэтическом бытии.

24. Слово как субъект бытия в учении В. В. Федорова.
25. Категория воображения в концепции В. В. Федорова.
26. Проблема специфики искусства и работы В. В. Федорова.
27. Ценностный аспект поэтического бытия.
28. Проблема «обратного превращения».
29. Поэтическое бытие как антиценность в учении В. В. Федорова.
30. Общая характеристика филологической теории А. В. Домашенко.
31. Вопрошающее мышление у А. В. Домашенко.
32. А. В. Домашенко о трех литературоведческих дискурсах.
33. Филологическая теория А. В. Домашенко в контексте ДФШ: диалоги и полемики.
34. Герменевтический аспект теории А. В. Домашенко.
35. Священная речь и Тайна в теории А. В. Домашенко.
36. А. В. Домашенко о поэтике тэхне и поэзис.
37. Проблема соотношения поэзии и священного в теории А. В. Домашенко.
38. Поэзия и действенная сфера в работах А. В. Домашенко.
39. Филология и целостное мировоззрение в концепции А. А. Кораблева.
40. Жанрово-стилистическое своеобразие работ А. А. Кораблева.
41. Тайна как категория поэтики в теории А. А. Кораблева.
42. Аксиологический аспект работ А. А. Кораблева.
43. Телеология чтения в теории А. А. Кораблева.
44. Вкус, ценностная иерархия и критерии ценности в трудах А. А. Кораблева.
45. Общая характеристика сборников «Донецкая филологическая школа».
46. ДФШ и донецкая литература.
47. Обзор издания «Литературоведческий сборник».
48. Бахтин в Донецке.
49. Изучение русской классической литературы в ДФШ: поэзия.
50. Изучение русской классической литературы в ДФШ: проза и драма.

Учебное издание

Миннуллин Олег Рамильевич
Кораблев Александр Александрович

Донецкая филологическая школа

Редактор В. В. Федоренко

Подписано в печать 13.04.2020 г.
Формат 60×84/16. Бумага офсетная.
Печать — цифровая. Усл. печ. л. 13,83.
Тираж 100 экз. Заказ № 20-Фев21.

Донецкий национальный университет
83001, г. Донецк, ул. Университетская, 24.
Свидетельство о внесении субъекта
издательской деятельности
в Государственный реестр
серия ДК 1854 от 24.06.2004 г.