

О. Р. МИННУЛЛИН

ЭНТЕЛЕХИЯ ЛИРИКИ

Пути становления лирического рода литературы



Учебное пособие

Донецкая Народная Республика
Министерство образования и науки
ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»
Филологический факультет
Кафедра истории русской литературы и теории словесности

О. Р. Миннуллин

ЭНТЕЛЕХИЯ ЛИРИКИ
Пути становления лирического рода литературы

Учебное пособие
(по спецкурсу)

Научный редактор Н. П. Курмакаева

Донецк
ДонНУ
2016

УДК 82.0 (075.8)
ББК Ш 40 * 4 – 31 Я 73
М 62

Рецензенты:

Кравченко О. А. – доктор филологических наук, заведующая кафедрой мировой и отечественной культуры Донецкого национального университета;

Сенчина Л. Т. – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы и теории словесности Донецкого национального университета

*Утверждено на заседании ученого совета ДонНУ.
Протокол № 6 от 27.05.2016*

Миннуллин О. Р.

М 62 Энтелехия лирики: пути становления лирического рода литературы: учебное пособие / Олег Рамильевич Миннуллин. – Донецк: ГОУ ВПО «ДонНУ», 2016. – 250 с.

В учебном пособии по спецкурсу рассмотрено становление категории лирического рода литературы, понимаемого как многомерная динамическая целостность. Ключевыми факторами, определяющими специфический смысл лирики, выступают родовые начала: подлинность, субъективность и диалогичность. Они и составляют энтелехию лирики.

Для студентов филологического факультета, обучающихся по специальности «Русский язык и литература» (квалификационный уровень «Магистр»).

**УДК 82.0 (075.8)
ББК Ш 40 * 4 – 31 Я 73**

© О. Р. Миннуллин, 2016
© ГОУ ВПО «ДонНУ», 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
РАЗДЕЛ 1. ЛИТЕРАТУРНЫЙ РОД КАК МНОГОМЕРНАЯ ДИНАМИЧЕСКАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ	16
1.1. Два подхода к категории литературного рода в современной теории	16
1.2. Роды поэзии в античной парадигме	19
1.3. Представление о родах в немецкой классической эстетике	22
1.4. Теории литературного рода XX века: подход «от жанра»	25
1.5. Теории литературного рода XX века: классификационный подход	31
1.6. Литературный род как целостность	36
РАЗДЕЛ 2. ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ЛИРИКИ КАК МНОГОМЕРНОЙ ДИНАМИЧЕСКОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ	42
2.1. Историко-типологический подход к лирике	42
2.2. Сущностные категории архаической лирики	45
2.2.1. Древнегреческая лирика как объект теории	45
2.2.2. Обоснование категории лирической подлинности	47
2.2.3. Обоснование категории лирической диалогичности	54
2.2.4. Предпосылки лирической субъективности	60
РАЗДЕЛ 3. ПОДЛИННОСТЬ КАК ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ КАТЕГОРИЯ ЛИРИЧЕСКОГО РОДА ЛИТЕРАТУРЫ	67
3.1. Встреча лирической подлинности и миметической поэтики	67
3.2. Явление двойной дискурсивности в лирике	71
3.3. Структура лирического субъекта в свете двойной дискурсивности	76
3.4. Слово и мир в лирике в свете двойной дискурсивности	79
3.5. Лирическое высказывание и внеэстетическая реальность	82
3.6. О понятии «основного эмоционального тона» в лирике	86
3.7. Эстетическое завершение в лирике: анализы стихотворений	89
3.7.1. «Поэтическое житие» в лирике	92
3.7.2. Лирическая эстетизация реальности	99
РАЗДЕЛ 4. СУБЪЕКТИВНОСТЬ КАК ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ КАТЕГОРИЯ ЛИРИЧЕСКОГО РОДА ЛИТЕРАТУРЫ	107
4.1. Лирический субъект и внутренний мир	107
4.2. Лирическое бытие-сознание и соотносимые с ним категории	110
4.3. Категории «всеобщего» и «особенного» в лирике и их развитие	113
4.4. Семантическая структура лирического произведения	116
4.5. Аксиологический аспект лирического целого	119
4.6. Причастность как способ существования лирического субъекта: анализы стихотворений	121
4.7. Проблема идентичности лирического субъекта: анализ поэмы В. Соколова «Чужое письмо»	133
4.7.1. Идентичность и структура лирического субъекта	133
4.7.2. Этическая составляющая как основа лирики В. Соколова	135
4.7.3. Субъектно-образная структура поэмы «Чужое письмо»	137

РАЗДЕЛ 5. ДИАЛОГИЧНОСТЬ КАК ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ	
КАТЕГОРИЯ ЛИРИЧЕСКОГО РОДА ЛИТЕРАТУРЫ	148
5.1. Предпосылки возникновения теоретического интереса к диалогическому началу в лирике	148
5.2. Лирическая диалогичность в теории литературы XX века	150
5.3. Диалогичность как «интерсубъектность». Поэтическое присутствие	154
5.4. Лирическое «многоголосье». «Чужое сознание». Интертекстуальность	157
5.5. Диалог лирического субъекта и мира в стихотворении	161
5.6. Диалог бытийных начал в лирическом целом	164
5.7. Диалогичность лирического слова: ритм и смысл	166
5.8. Диалог бытия и небытия в лирической поэзии: анализ стихотворений Л. Костенко	168
5.8.1. Поэтическое «ядро» лирики Л. Костенко	168
5.8.2. Бытие и небытие как основания структуры лирического целого	171
Заключение	181
Приложение. Поэтическое воссоздание человека и мира в лирическом слове	190
Список использованных источников	208
Первые публикации	224
Методические рекомендации по изучению спецкурса	225

ВВЕДЕНИЕ

Название книги – «Энтелехия лирики» – носит не строго терминологический, а образный характер. Понятие, восходящее к натурфилософии Аристотеля и позже прочно утвердившееся во многих философских парадигмах, в данном случае перенесено в теорию литературы и служит опорой для осмысления одного из литературных родов. А перенос определения из философии в область литературоведения неизбежно приводит к тому, что его смысл становится более приблизительным, отчасти образно толкуемым.

Что же такое «энтелехия»? Предложив этот неологизм (до Аристотеля греки такого слова не слыхали), мыслитель вложил в него следующий смысл: энтелехия – это активное начало, которое определяет переход от потенциальной возможности того или иного развития к осуществленной форме. Например, та сила, которая превращает грецкий орех в огромное дерево, может считаться энтелехией. Это энергия становления, действенная мощь, наполненная смыслом, нечто способное к самодвижению, самовоплощению. В этой логике человеческая душа, которая делает тело, обладающее возможностью жить, на самом деле живым, тоже энтелехия.

Прилагая философское понятие к лирике, мы стремимся обозначить особое проблемное поле – исследование становления одного из родов поэзии, которое происходит по собственной внутренней логике, исходя из своей «органики». Задача книги выявить те внутренние силы, которые движут лирическим родом литературы в процессе его развития, увидеть зарождение этих сил и описать те формы и смыслы, в которые выливается эта действующая энергия, обратившись к современной поэзии и к опыту научной рефлексии относительно нее.

Большая часть произведений, которые анализируются в книге, принадлежат украинской поэтессе Лине Костенко и русскому поэту Владимиру Соколову. Кроме этого в исследовательское поле зрения попадает древнегреческая поэзия в переводах, некоторые произведения русских классиков, а также стихотворения Давида Самойлова, Александра Кушнера и Олега Чухонцева.

В основу пособия положено диссертационное исследование – как и полагается произведению этого жанра – вещь строгая и традиционная по форме, с известным набором обязательных (вплоть до ритуальности) моментов. Поэтому стиль изложения и многие элементы структуры предстают достаточно консервативными. Таков первый раздел книги, касающийся в основном методологических и историографических

вопросов. Их необходимо решить в самом начале, чтобы потом сквозь призму специально настроенной научной оптики созерцать и постигать кристалл поэзии, в данном случае лирической.

Внутренняя логика работы вполне раскрывается лишь к середине второго раздела. Зато дальнейшее чтение пойдет на одном дыхании, и каждый следующий параграф становится интереснее предыдущего. Читатель может в этом убедиться самостоятельно.

По сравнению с диссертационным исследованием многое в книге осталось неизменным, однако кое-какие разделы и параграфы были дополнены любопытным, на мой взгляд, иллюстративным материалом, появились некоторые повороты мысли, отсутствовавшие в квалификационной работе, добавилось два десятка примечаний. В силу жестких жанровых и размерных требований к диссертации часть материалов исследования, не уместившись, остались за ее пределами. В этой же работе весь материал восстановлен, дополнен, обогащен.

Помимо прочего, в книгу включена одна из моих ранних работ – целостный анализ стихотворения В. Н. Соколова «Вот и нет меня на свете...». Здесь она дана в качестве приложения, так как написана задолго до всего остального. Эта работа создана под значительным влиянием идей, выраженных в трудах М. М. Гиршмана и В. В. Федорова. Однако ранняя статья не случайно оказалась под одной обложкой с более поздним исследованием. Ее ценность в том, что здесь ощутимо вызревание собственной концепции лирического рода, которая реализована в книге. Этот анализ созвучен общей научной тональности исследования.

Об актуальности данного научного исследования следует говорить в двух отношениях: 1) с точки зрения актуальности изучения литературного рода как одной из центральных категорий современной теории литературы; 2) с точки зрения актуальности изучения специфики лирического рода литературы в его становлении.

1. В современной теории литературы нельзя говорить о литературе, не учитывая при этом категории рода. Однако вместе с этим данная категория зачастую воспринимается как нечто само собой разумеющееся, не требующее специального внимания, и в силу такого подхода понимаемое размыто. Фундаментальной теоретической работы, *всецело* посвященной категории литературного рода, на данный момент нет, однако в изобилии представлены работы, в которых проблематика рода *затрагивается* при решении вопросов о жанре, стиле, авторе.

Значительное внимание осмыслению литературного рода как важной *классификационной теоретико-литературной категории* или как одной из центральных *категорий поэтики* уделяется в работах крупных

литературоведов, таких как С. С. Аверинцев [1; 2; 80], С. Н. Бройтман [23–27; 169], М. М. Гиршман [53], Ж. Женетт [69], О. В. Зырянов [74], Н. Д. Тмарченко [163; 164; 168], Е. Фарыно [176; 177]. Не утратили актуальности идеи, высказанные относительно рода в работах Г. Д. Гачева [44], В. В. Кожина [45; 86], Г. Н. Поспелова [142].

Ряд работ историографического характера посвящен литературным родам как классам, образующим в совокупности некое единство – родовую парадигму, например: [69; 122; 175]. Часто род понимается как группа сходных произведений (например: [167, с. 230–231; 199, с. 329; 61, с. 47]). В основании выделения таких «классов» или «групп» может лежать временной критерий (например, эпос – прошлое, драма – настоящее, лирика – будущее), критерий лица говорящего (например, эпос – третье лицо, драма – второе, лирика – первое) [69, с. 312–315].

Однако при этом, во-первых, литературный род изучается исключительно в конкретных воплощениях, но не актуализируется представление о *роде как категории* самой по себе. Во-вторых, категория литературного рода осмысливается в качестве сухого «теоретического конструкта» (Н. Д. Тмарченко), ей отказывается в историчности, «органичности» и «энтелехийности» (А. Ф. Лосев [113, с. 122]), что, безусловно, требует пересмотра. Немало современных исследований посвящены изучению специфики отдельных литературных родов – лирики, эпоса или драмы (например, [96; 125; 188]). Однако те работы, которые посвящены обособленному изучению родов литературы, как правило, не поднимаются даже до осмысления родовой парадигмы, не говоря уже о категориальном смысле рода.

Словом, наука о литературе остро ощущает нехватку теоретического изучения категории литературного рода, однако в силу ряда причин за это осмысление не берется. Наиболее четко причины такого положения дел сформулировал Н. Д. Тмарченко: «Проблема рода как литературоведческой категории проистекает из сложных и противоречивых взаимоотношений *философской эстетики и поэтики* в процессе исторического развития этих дисциплин. Начиная в Античности и до рубежа XVIII–XIX вв. (от Платона и Аристотеля до Шеллинга и Гегеля), осмыслить *природу* художественного произведения было задачей *философии искусства*, а выявить свойства конкретных жанров – *поэтики*» [168, с. 273]. До определенного момента философия искусства и поэтика были неотделимы друг от друга. Таким образом, «указывая первоначально основные направления, по которым творческая энергия идеального «пробора» отливается в ряд известных традиционных (жанровых) форм, категория рода *могла органически сочетаться* с нор-

мативной (устанавливающей нормы и правила) поэтикой» [168, с. 274] (курсив мой. – О. М.)*.

Однако в ходе исторического развития философская эстетика, в рамках которой категория рода рассматривалась в первую очередь в качестве классифицирующей категории, и поэтика, с ее первоочередным интересом к жанру как органическому формо-содержательному началу поэзии, ощутило разошлись. В свою очередь, родовая парадигма и само смысловое наполнение категории рода постоянно претерпевали преобразования. Ведь, по верному утверждению авторов статьи «Категории поэтики в смене литературных эпох», «категории поэтики заведомо подвижны. Даже тогда, когда в длительной исторической перспективе они сохраняют свою актуальность, от периода к периоду и от литературы к литературе они меняют свой облик и смысл, вступают в новые связи и отношения...» [80, с. 3].

В итоге перед категорией литературного рода возникла следующая альтернатива: или, 1) оставаясь в рамках философии искусства, выполнять таксономическую функцию – классифицировать произведения и жанры по трем группам (лирика, эпос, драма), выступая в роли идеального «прообраза», инварианта; или 2) всецело превратиться в категорию поэтики, т. е. мыслиться, подобно жанру, неким «формо-содержанием», органической моделью эстетического завершения целого. Соответственно, в этом случае родовой смысл будет формироваться исходя из содержания различных исторически существующих жанров. По верной мысли Н. Д. Тмарченко, «задача современной теории литературного рода – найти методологически продуманное и обоснованное сочетание двух этих подходов» [168, с. 274]. Задача, сформулированная ученым, актуальна для данной работы.

2. Обратим внимание, что осмысление категории рода как таковой послужит теоретической и методологической основой для другой цели – изучения становления лирики как литературного рода.

В современной науке о литературе лирика изучается достаточно активно. Наибольшие достижения в изучении лирики как рода литературы на сегодняшний день принадлежат исторической поэтике. Особенно значимыми здесь являются работы С. Н. Бройтмана [23–27]. Значительную научную ценность имеют также исследования М. Л. Гаспарова [36–43], С. И. Ермоленко [67], Ж. Женетта [69], А. К. Жолковского [70], О. В. Зырянова [74], В. И. Козлова [94–96], Ю. И. Левина [106; 107],

* Во всех цитатах курсив авторский, кроме специально оговоренных случаев – «курсив мой. – О. М.».

В.А. Масловой [123], В.Д. Сквозникова [149–151]. Не утратили своей научной актуальности идеи Л.Я. Гинзбург [48; 49], Б.О. Кормана [100; 101], В.В. Кожина [85; 86], М.Ю. Лотмана [114; 115], Г.Н. Поспелова [141], Т.И. Сильман [148], Е. Фарыно [176; 177], Э. Штайгера, М.Н. Эпштейна [198; 199].

Общетеоретическое значение имеют также работы украинских исследователей И.В. Козлика [92; 93], Д.С. Наливайко [132] и Э.С. Соловей [158]. В свою очередь мы учитывали и научные позиции представителей Донецкой филологической школы: А.В. Билой [19], М.М. Гиршмана [50–54], А.В. Домашенко [62–66], А.А. Кораблева [97–99], О.Ю. Пыпенко [136].

Изобилие имен свидетельствует не только о разработанности данной проблематики, но еще и о разноплановости теоретических подходов к изучению лирического рода литературы. И, к сожалению, в данном случае пестрота методологий не свидетельствует об органичной научной полифонии: внутри этого разнообразия есть немало противоречивых, даже взаимоисключающих теоретических утверждений, принципиально расходящихся подходов и взглядов.

Семиотический подход (Ю.И. Левин, Ю.М. Лотман, Е. Фарыно), развитие гегелевского понимания лирического рода (Л.Я. Гинзбург, Т.И. Сильман, В.Д. Сквозников), многосубъектная теория лирики (С.Н. Бройтман, Б.О. Корман), диалогический подход (М.М. Бахтин, С.Н. Бройтман), лирика в свете теории целостности (М.М. Гиршман, В.И. Козлов), историческая поэтика (С.Н. Бройтман), идеи постструктурализма (М.Л. Гаспаров, Ж. Женетт) – все это конфликтно уживается в едином научном дискурсе и требует согласования. Разные теоретические системы выдвигают в качестве основополагающих различные категории, понятия, термины со своей историей и морфологией. Этот пестрый хаос требует осмысления и придания ему стройности и ясности.

Цель данной работы – выявление основных факторов, определяющих специфику лирики как литературного рода в процессе ее становления, путем исследования проблемных центров этого становления.

Поставленная цель предусматривает решение следующих **задач**:

1) изучение категории литературного рода как многомерной динамической целостности (термин «динамическая целостность» применяется в работах М.М. Гиршмана [53, с. 436] и О.В. Зырянова [74, с. 64]; многомерность рода начинает осмысливаться в работах Н.Д. Тмарченко [163, с. 91]);

2) изучение *лирического* рода как многомерной динамической целостности;

- выявление и изучение родоформирующих категорий (родового «ядра»), актуализирующихся в процессе становления лирического рода, а также исследование генезиса и взаимодействия этих категорий в исторической перспективе вплоть до современного состояния;

- теоретическое обоснование и исследование категории «подлинности» как фундаментальной категории лирики, проясняющейся в процессе становления лирического рода;

- изучение «механизмов» эстетического завершения в лирическом произведении;

- исследование категорий, выдвигаемых в качестве центральных для лирического рода в немецкой классической эстетике, а также исследование дальнейшей судьбы этих категорий и категорий, от них производных, вплоть до современного состояния;

- исследование категории «диалогичность» как фундаментальной категории лирического рода;

- теоретическое обоснование и исследование категорий «бытие-сознание», «причастность», «присутствие», «идентичность лирического субъекта» как сущностных категорий, характеризующих произведения, принадлежащие к лирике.

Объектом исследования выступают лирические произведения **В. Соколова, Л. Костенко** и других поэтов XIX – XX столетий. Выбор поэзии В. Соколова и Л. Костенко в качестве главного объекта исследования обусловлен особенностями творчества этих лириков. *Укорененность в поэтической традиции, внутренняя установка на подлинность лирического творчества, принцип ответственного отношения к поэтическому слову* сообщают поэзии данных авторов глубину и рельефность выявления родовых начал лирики. В их стихотворениях отчетливы контуры исконных оснований лирической поэзии, преломленных современным поэтическим сознанием.

Предметом исследования является *становление* категории лирического рода литературы, наиболее существенные изменения, происшедшие внутри лирики как многомерной динамической целостности, процессы развертывания родоформирующих сил (осмысляемых в качестве категорий), определяющих облик и внутреннюю меру лирического рода, от зарождения лирики и до современности.

К предмету изучения следует также отнести наиболее важные эстетические и теоретико-литературные концепции, в которых затрагиваются проблемы лирики, начиная со времен Античности и заканчивая новейшими теориями, так как они, являясь *предметом* нашей научной

рефлексии, в значительно степени определяют путь движения теоретической мысли в исследовании.

Методологической основой предлагаемого исследования является *теория художественной целостности*, разработанная М. М. Гиршманом [53], применяемая в аспекте темы работы. Мы переносим главный акцент с отдельного произведения, как это наблюдается у автора данной теории, на категорию литературного рода (сущностные характеристики понятия целостность всецело применимы к данной категории).

Такая установка определяет необходимость *системного подхода* (см. «Методы изучения литературы: системный подход» * [73]) к изучению данного явления – литературного рода как многомерной динамической целостности. «К числу основных системных принципов принадлежит признание целостности, структурности, иерархичности, взаимозависимости системы и среды, наличие прямых и обратных связей, а также принцип множественности описаний каждой системы» [73, с. 34]. При выборе методов исследования мы учитывали, что «ни один из существующих литературоведческих методов не может соответствовать всем системным принципам и играть роль универсального метода...» [73, с. 35]. Поэтому мы приняли во внимание *принцип дополнительности*, сформулированный физиком Н. Бором. Применение этого принципа в литературоведении обосновали И. В. Вершинин [32] и В. А. Луков [117].

Принцип дополнительности базируется на том факте, что в литературоведческих исследованиях практически всегда применяется не один, а целый спектр методов исследования. При этом используемые методы зачастую значительно разнятся. Однако методологическая «пестрота», как правило, не приводит к эклектике: в квалифицированном научном исследовании преломляется имеющийся методологический опыт и вырабатывается свой аутентичный метод.

В исследовании должно наличествовать «методологическое ядро» – один доминирующий метод, а другие могут привлекаться в качестве дополнительных, позволяющих детализировать результаты, получаемые «ядерным» методом. По мнению И. В. Вершинина, необходимо применять «те положения, которые не противоречат методологическому ядру конкретной работы» [32, с. 11].

В нашей работе при базовой ориентации на *теорию художественной целостности* применяются также *генетический, историко-типологический, герменевтический, структурно-семиотический* методы.

* См. также работу украинских теоретиков В. Л. Удалова и Т. В. Полежаевой «Порівняльна характеристика частково- і цілісно-системних досліджень» [174].

Генетический и историко-типологический методы основаны на концепциях исторического развития художественного сознания, разработанных С. С. Аверинцевым [1; 2], С. Н. Бройтманом [169], В. В. Вейдле [30], А. Н. Веселовским [33], М. Л. Гаспаровым [40; 80], П. А. Гринцером [40], Э. Р. Курциусом [124], А. В. Михайловым [40; 131], О. М. Фрейденберг [184; 185].

Особенно значимы для нашего исследования методологические *идеи исторической поэтики*, в частности идеи Бройтмана. Однако многие теоретические и методологические идеи, выдвигаемые ученым, полемичны и требуют критического пересмотра, что нашло отображение в предлагаемой работе.

В то время как в современной науке о литературе отсутствует системное рассмотрение теоретических взглядов на лирику, достаточно удачной попыткой упорядочивания «теорий лирики» можно считать работу С. Н. Бройтмана «Лирика в историческом освещении», где исследователь устанавливает три исторически сменяющие друг друга теории лирического рода литературы [26]. Однако сразу же бросаются в глаза два недостатка этой работы:

1. Исключительно *диахронический подход* к теориям лирики; ученый практически не рассматривает и не учитывает ряд весомых работ и ценных концепций в изучении лирики, которые принадлежат тому же времени, что и его работа – так сказать, синхронический срез. Исследователь выдвигает в качестве «самого прогрессивного» и венчающего все предыдущее историческое развитие мысли о лирике диалогический подход к пониманию этого рода литературы.

При таком взгляде отбрасывается представление о лирике как «субъективном роде». Подобный подход видится ученому как исторически устаревший. Хотя данное представление в рамках парадигмы лирической субъективности также интенсивно развивалось, но по-прежнему имеет весомые аргументы в свою пользу и сосуществует одновременно с «диалогическим» представлением о лирическом роде.

2. Второй недостаток – *линейный характер рассмотрения «теорий лирики»*. С точки зрения С. Н. Бройтмана, концепции исторически сменяют одна другую, т. е. вновь установившееся представление ликвидирует предыдущее, тогда как на деле ни одна новая теория не может всецело отменить предыдущую. Концепция может уходить в глубину содержания вновь утвердившейся концепции, однако продолжает внутренне развиваться и влиять на последующие представления – закон сохранения идей в этом отношении подобен закону сохранения энергии.

Историческое развитие парадигм (а категория рода, и в частности лирического рода, – парадигма) носит нелинейный характер.

«Родовая структура многомерна, так что необходимо осмыслить сам принцип взаимосвязи тех особенностей, которые характеризуют различные аспекты художественного целого» [168, с. 275]. К лирическому роду литературы следует подходить как к многомерной динамической структуре, развивающейся во времени, однако никогда не утрачивающей первоначальные сущностные характеристики.

Смысл, возникший в ходе развития родовой парадигмы, включает в себя все предыдущие смыслы не только как свою историю, но и как равноценные варианты, продолжающие саморазвиваться даже внутри нового смысла. Исторический метод в этом случае – это лишь составной элемент целостного подхода к изучению литературного рода, который воплощается в предлагаемом исследовании.

Из этой базовой методологической установки вытекает и отношение к «теориям лирики», к тем или иным концепциям, категориям и понятиям, которые исторически возникают и уходят в глубину родового содержания, уступая центральное положение другим, или сосуществуют как актуальные одновременно с другими. Мы применяем целостный подход, который позволит объять все многообразие существующих и существовавших представлений о лирическом роде литературы как целостной динамической парадигме.

При изучении лирического рода литературы как многомерной динамической целостности важную роль играют *идеи герменевтики*, в частности идея герменевтического круга, выдвинутая Ф. Шлейермахером и развиваемая последующей герменевтикой [73, с. 142; 196, с. 291–294].

Особенно значимыми для нас являются герменевтические идеи Г.Г. Шпета. Ученым выдвигается продуктивная мысль о том, что «все моменты, все члены структуры всегда даны, хотя бы *in potentia*» [197, с. 382]. При этом «отдельные части могут меняться в «размере» и даже качестве, но ни одна из частей целого не может быть устранена без разрушения целого» [197, с. 380]. А значит, при изучении целостного явления нельзя «упускать из виду ни актуально данные, ни потенциальные моменты структуры» [197, с. 382]. Рассматривая лирический род литературы как исторически развивающуюся целостность, мы будем уделять внимание и имплицитным и эксплицитным моментам ее осуществления, осмысливать ее как целостность, отдельные моменты которой способны уходить в глубину родового содержания, а позже вновь актуализироваться.

В *структурно-семиотическом подходе* ключевыми для нашего исследования являются работы М. Л. Гаспарова, Ж. Женетта, Б. А. Ларина, Ю. И. Левина, Ю. М. Лотмана, Е. Фарыно. Особенно продуктивными нам представляются следующие идеи: идея Е. Фарыно о роде литературы как «способе моделирования мира» [176, с. 146], идея Ю. М. Лотмана о том, что лирика обладает «выраженной моделирующей функцией» [115, с. 50], и мысль о «фасциотивной» природе лирики Ю. И. Левина [107, с. 467]. Также теоретическую базу работы составили концепции особой субъектной структуры лирических произведений и диалогической природы лирики, разработанные М. М. Бахтиным [14, с. 145–150; 15, с. 141], С. Н. Бройтманом, Б. О. Корманом [100].

В работе впервые осуществлен системный анализ лирического рода литературы как многомерной динамической целостности. Также впервые систематизирован терминологический аппарат, формировавшийся в процессе становления лирики как рода, в категориях и понятиях теории художественной целостности.

Впервые детально описан ряд фундаментальных категорий, лежащих в основе лирического рода литературы, и ряд сущностных категорий, характеризующих специфику лирических произведений. Среди родоформирующих категорий в первую очередь назовем *категорию подлинности*. В исследовании обоснована целесообразность разработки данной теоретико-литературной категории, выявлены ее главные смысловые центры и исследованы основные параметры.

Описывая те или иные стороны лирических произведений, теории литературы, отдаленные друг от друга временными и концептуальными границами, регулярно обращаются к словам «подлинный», «подлинно», «подлинность». Среди таковых назовем, например, Ш. Батте, И. Шлегеля [69, с. 306–307], Г. Гегеля [46, с. 504], В. С. Соловьева [159, с. 401], Т. И. Сильман [148 с. 27], А. В. Домашенко [66, с. 302]. Однако *подлинность* никогда не описывалась в качестве одного из ключевых понятий для определения родовой специфики лирики, ей не придавался категориальный статус. Вместе с тем само явление во всей сложности его смысла ощущается каждым теоретиком, пишущим о лирике.

В работе предложен новый подход к осмыслению категорий, выдвигаемых в качестве центральных для лирического рода в немецкой классической эстетике, и осуществляется исследование дальнейшей судьбы этих категорий и категорий, от них производных, в последующей теории литературы вплоть до современности.

Получило дальнейшее теоретическое осмысление представление о диалогической природе лирики, впервые выдвинутое М. М. Бахти-

ным и по-разному развиваемое С. Н. Бройтманом, М. М. Гиршманом и Б. О. Корманом.

Впервые описаны сущностные категории, характеризующие произведения лирического рода: *идентичность, причастность, присутствие, бытие-сознание*. Данные категории до этого не артикулировались в полной мере, хотя в светлое поле научной мысли уже попадали явления, смысл которых выражают предложенные понятия, и сами определения неоднократно фигурировали в различных работах.

Также впервые предметом исследования становится специфика эстетического завершения в лирике: поэтические «механизмы» *эстетизации реальности* и поэтического *жизнетворчества*. Данная проблематика только затрагивалась в некоторых работах (например, Ю. Н. Тынянов [172], Е. Фарыно [176]), но систематически не исследовалась.

Структуру работы обуславливают очерченные задачи. Первый раздел посвящен теоретическому обоснованию литературного рода как многомерной динамической целостности. В данном подразделе важную роль играет историографический компонент: обосновывая теоретические предпосылки понимания рода как целостности, мы обращаемся к истории этого вопроса и исследуем путь теоретической мысли к указанному пониманию категории литературного рода.

Во втором разделе «Лирический род как многомерная динамическая целостность» очерчиваются основные линии, по которым производится исследование, определяются проблемные центры и ключевые категории, актуализирующиеся в становлении лирического рода. Обращение к архаической лирике и ее теоретическому осмыслению современной наукой о литературе позволяет определить родовое «ядро» лирики, актуальное для этого рода поэзии на протяжении всей истории его становления.

В каждом из трех последующих разделов исследования рассматривается одна из родоформирующих сил лирики, которые обуславливают «динамически-энергично-энтелехийное бытие» (А. Ф. Лосев [113, с. 459]) лирического рода литературы как многомерной динамической целостности. Каждая такая «сила» обозначена в качестве фундаментальной категории, вокруг которой существуют целые комплексы исторически обусловленных вопросов и понятий. Иными словами, категории, выступающие в качестве проблемных центров исследования, рассматриваются исторически. В завершающих подразделах каждого из этих разделов производится исследование различных особенностей художественного целого лирического произведения, связанных с рассматриваемой здесь родоопределяющей категорией, анализируются конкретные стихотворения.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ РОД КАК МНОГОМЕРНАЯ ДИНАМИЧЕСКАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ

Задача данного раздела – обосновать правомерность понимания литературного рода как *многомерной динамической целостности* и сформулировать основные моменты этого понимания. Здесь и далее речь пойдет главным образом не о разделении литературы на три рода, «о котором говорил уже Платон и которое сформулировал Аристотель» [151, с. 394], и хитросплетениях судьбы этой триады в науке о литературе – о чем традиционно пишут в историографических обзорах по теме литературного рода (например, [69; 122; 175]). Речь пойдет о литературном роде вообще, о роде как теоретико-литературной категории. Вопросы о триаде (о родовой парадигме) мы будем касаться лишь по необходимости.

1.1. Два подхода к категории литературного рода в современной теории

В работе «Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века» Н. Д. Тамарченко предлагает двустороннее определение: «литературный род – категория, необходимая, с одной стороны, для обозначения *группы жанров*, обладающих сходными и при этом доминирующими структурными признаками; с другой, – для выявления основных *возможностей* словесно-художественного творчества и, следовательно, дифференциации важнейших... «метаисторических» инвариантов структуры литературного произведения» [163, с. 83]. Эти определения отражают два подхода к категории литературного рода, которые существуют в современной науке о литературе: подход «от жанра» и подход «от произведения».

1) При преимущественном соотнесении категории рода с категорией жанра на род переносятся все типические черты, свойственные жанру, род превращается в «жанр с большой буквы» или «архижанр» (термин Ж. Женетта [69, с. 326]).

2) При преимущественном соотнесении рода с отдельным произведением он мыслится в качестве таксономической категории, классификатора произведений по группам, абстрактной единицы систематики.

Между полюсами этих подходов мечется неудовлетворенная литературоведческая мысль, которая старается примирить или совместить

их. Естественно, в чистом виде означенные взгляды на литературный род практически не встречаются, можно говорить лишь о доминанте того или иного угла зрения на проблему в конкретной работе.

При преобладании подхода «от жанра» род как категория утрачивает свой аутентичный смысл и категориальную значимость. Сюда стоит отнести в первую очередь многочисленные работы о родах и жанрах англо-американского литературоведения. Исследовательница А. Ю. Большакова, описывая современные теории жанра в англо-американском литературоведении, обращает внимание на частое неразличение западными теоретиками литературы понятий «жанр» и «род» как обстоятельство, мешающее развитию теории [21, с. 130].

Такая терминологическая путаница является следствием тенденции понимания «рода» как «жанра». Здесь род мыслится как «жанр с большой буквы», то, что отличает род от жанра, становится неактуальным. В крайних случаях этого неразличения категориального смысла рода и жанра первый полностью отменяется за терминологической и смысловой ненужностью: по-разному род отрицается у Б. Кроче [163, с. 86], Э. Штайгера [167, с. 237–239], Е. Фарыно [176, с. 155–157].

Наиболее рельефно мысль о категориальном, типологическом тождестве рода и жанра выразил Ж. Женетт. По мнению литературоведа, род, будучи категорией, аналогичной жанру, не может мыслиться более обобщенным, найденным на более «теоретическом» уровне или восстановленным более «дедуктивным» методом. «Любые литературные виды... это классы, установленные эмпирическим путем, посредством наблюдения за историческими данными, либо, в крайнем случае, путем экстраполяции, исходя из тех же самых данных» [69, с. 327].

При преобладании подхода «от произведения» смысловое наполнение категории рода выхолащивается (например, [96, с. 179]). Род объявляют чуть ли не выдумкой теоретиков, абстракцией в высшей степени, далекой от естественной органики поэтического произведения. Как категория он трактуется чисто формально. Сильная сторона этого подхода в типологическом различении родовой и жанровой основы, однако, удаляя из рода «жанровое начало», исследователи, придерживающиеся этой линии, незаметно удаляют из него динамичность, органичность и все, что связывает род с живым литературным процессом.

Примером может послужить определение рода Г. фон Вилперта. Начиная говорить о роде как о «естественной форме поэзии» (Гете), теоретик подводит неожиданный итог: роды – «вспомогательные упорядочивающие схемы для классификации имеющихся произведений». Другой пример из С. Сиротвинского, определяющего род как формаль-

ную «ступень в литературной систематике» ([167, с. 230]). Как формальные классы литературные роды понимает также отечественная исследовательница Т. Т. Давыдова [61, с. 47].

Показательный пример – определение рода у Н. Д. Тамарченко: «... предмет, обозначаемый у нас словом «род», – *теоретический конструкт*. Его соотносят – в целях проверки адекватности как природе искусства, так и его истории, – с одной стороны, с «произведением как таковым»... с другой – с общими структурными признаками ряда близких друг другу жанров («род» – *абстрактно представленное единство* этих признаков или свойств)» [163, с. 83] (курсив мой. – О. М.). Обращает на себя внимание стремление ученого преодолеть разрыв подходов к категории рода при соотнесении его и с жанром, и с отдельным произведением. Однако при каждом соотнесении род мыслится в качестве *теоретической надстройки* над жанрами или произведениями, т. е. вне *органической* связи с ними.

Подходы «от жанра» и «от произведения» могут сочетаться, однако намеченный разрыв между ними и односторонность понимания категории рода при доминировании одного из подходов по-прежнему остаются непреодоленными. Дело в том, что род не жанр и не абстрактная классификационная рубрика, но и не математическая сумма двух этих моментов. «... родовая структура *многомерна*, так что необходимо осмыслить принцип взаимосвязи тех особенностей, которые характеризуют различные аспекты художественного целого» [163, с. 91].

Общее направление мысли Н. Д. Тамарченко представляется верным и продуктивным, однако при осмыслении категории литературного рода стоит учитывать не только те факторы («особенности художественного целого»), которые влияют на *родовую структуру* как инвариант, но и те глубинные категории, которые определяют смысл каждого из литературных родов, еще на доструктурном (и долитературном) уровне. Эти родоформирующие категории обуславливают род как *возможность* поэтического творения мира и его эстетического завершения человеком-творцом. В этой возможности содержится в начальном виде и способ, и форма, и варианты пути, и причина, и конечная цель. Здесь речь идет об «энтелехийности» литературного рода (А. Ф. Лосев [113, с. 122–124]). Родоопределяющие категории – это теоретически осмысленные начала, исконные формирующие силы того или иного литературного рода.

1.2. Роды поэзии в античной парадигме

Остановимся подробнее на истории вопроса о литературном роде и рассмотрим концепции названных ученых, помня о намеченной классификации подходов. Категория литературного рода – явление Нового времени. В предшествующие эпохи ее в привычном для нас виде не существовало и она теоретически не осмысливалась. Практически вся риторическая («нормативная», «эйдетическая») эпоха начиная с Античности – время господства *жанрового* сознания. «Поэтика» Аристотеля, например, практически полностью посвящена описанию двух жанров: в большей степени описанию трагедии, в меньшей – эпоса. Ни о каких категориях поэтики, стоящих над жанром либо перекрещивающихся с жанром, каковой мы мыслим сегодня категорию литературного рода, прямо и четко не говорится. Приписывание античным мыслителям Платону, Аристотелю, Горацию деления литературы на три рода является, по верному утверждению Ж. Женетта, «ретроспективной иллюзией» [69, с. 282] или «ошибочной атрибуцией» – перенесением более поздних представлений на предшествующие времена.

Подходы, при которых род понимается как «жанр с большой буквой», восходят к этой «ошибочной атрибуции», заблуждениям относительно посвященной жанрам «Поэтики» Аристотеля, в которой лишь упоминаются «способы подражания» (их-то позже и назовут родами). Когда же в немецкой классической эстетике в понимании «способов подражания» возобладает не формальная, а содержательная сторона, и на их месте возникнут роды, понимаемые как «типы художественного образа», (Н. Д. Тамарченко), то с особенной силой проявится соблазн трактовать их в духе «больших жанров» – типов завершения художественного целого.

«Ошибочная атрибуция» казалась незыблемым основанием теории еще в середине XX века. Вот типичный фрагмент на эту тему из «Теории литературы» Р. Уэллека и О. Уоррена: «Аристотель и Гораций – основоположники теории жанров. От них мы заимствовали основное разделение на роды...» [175, с. 244]. Однако и сейчас еще эта точка зрения воспроизводится в некоторых работах, например у В. Д. Сквозникова [151, с. 394] и Т. Т. Давыдовой [61, с. 48].

В чем причина такой «живучести» этой «ошибочной атрибуции»? Если для авторов нормативных поэтик (например, Буало или Батте) важно было согласовать свои теоретические взгляды с «доктриной Аристотеля» (Батте), то неужели в новейшее время научная мысль, направленная на осмысление категории рода, просто поддается этой

многовековой инерции? Очевидно, в «способах подражания» Платона и Аристотеля заложено нечто большее, чем представление о лице говорящего субъекта в поэтическом произведении.

В этой связи обратим внимание на концепцию рода Ж. Женетта. Для раскрытия смысла категории рода Ж. Женетт вводит дополнительную категорию «модальности», близкую, но не тождественную роду. Модальностями исследователь именуется аристотелевские способы подражания, переводя их из поэтического в прагматический контекст [69, с. 325]. Согласно концепции Ж. Женетта, приписываемое Платону и Аристотелю деление поэзии на три рода (см. «Государство» [137, с. 649] и «Поэтику» [5, с. 44–45]) изначально было не более чем прагматическим делением на три модальности (три вида организации произведения с точки зрения субъекта высказывания), но вследствие «ошибочной атрибуции», произошедшей на переломе эпох, модальная триада Аристотеля перестала быть чисто формальной структурой и превратилась в родовую парадигму: на прагматический модальный критерий были наложены содержательный, тематический, эстетический признаки, присущие жанру.

Категория рода, таким образом, совмещает прагматический классификационный момент (модальность) и содержательный жанровый («способ завершения целого», форма мирообраза). По мнению Ж. Женетта, «та привилегия естественности, которая законно («может существовать лишь три способа подражать действиям посредством языка») принадлежала трем модальностям – *чистому повествованию, смешанному повествованию и драматическому подражанию*, спроецировалась на жанровую или архижанровую триаду лирика/эпос/драма»: «существует и может существовать лишь три основополагающих типа отношений в поэзии» [69, с. 329–330]. В целом мы разделяем авторитетное мнение исследователя, однако возникает вопрос: действительно ли способы подражания Аристотеля («априорные литературные формы выражения» [69, с. 330]) носят только формально-технический характер? Или же кажущиеся чисто внешними моментами способы подражания изначально обладают своей содержательностью не менее глубокой, чем жанровая?

Возможно, «ошибочная атрибуция» ошибочна только в том смысле, что во времена Античности не было категории рода, и эта атрибуция не ошибочна в том отношении, что Аристотель действительно обозначил именно то, что позднее Гете назовет как «три естественных формы поэзии», три типа поэтического мировидения и «миротворчества», три универсальных типа образа. Иными словами, уже в Античности были

созданы предпосылки для выделения будущих трех родов в современном смысле, которые находятся в сложных отношениях с жанровой картиной поэзии и к жанрам (пусть даже «архи-») ни в коем случае не сводятся.

В Античности не было родовой парадигмы «лирика-эпос-драма», но было представление об «априорных литературных формах выражения», «способах подражания», структурно-смысловых моделях поэтического воссоздания мира. Еще не было категории рода, но были предпосылки для ее возникновения, что и дало основания в будущем искать истоки теории литературных родов у Платона и Аристотеля. И то, что Ж. Женетт называет «ошибочной атрибуцией», не «историческое заблуждение», а закономерность развития теоретической мысли.

По верной мысли М. Н. Эпштейна, представители немецкой классической эстетики (окончательно утвердившие в правах литературный род в качестве одной из центральных категорий теории литературы) дали родам «содержательную – спиритуалистическую, логическую и гносеологическую – интерпретацию» [199, с. 329]. Но если это только «интерпретация», значит, основное содержание уже было выражено или, по крайней мере, имплицитно заложено раньше. Те силы, которые позволяют модальностям «превратиться» в «архиганры» изначально содержатся в самих аристотелевских модальностях.

Если у Платона говорится, что «поэт все время остается самим собой и не меняется», то это следует трактовать не в духе формального «модального» подхода – в таком-то типе произведений наблюдается «говорение от первого лица», как это делает тот же Ж. Женетт. Необходимо суметь увидеть в этом предчувствие и путь развития всех дальнейших новоевропейских категорий, относимых к лирике: субъективности, подлинности, причастности и т. д. Естественно, выводить этот категориальный аппарат (родоформирующие категории) необходимо не из одной фразы, а из суммы идей, рассредоточенных по разным работам античных мыслителей, опираясь при этом и на дальнейшее развитие теоретической мысли и, главное, на саму поэзию – древнюю и современную.

Две тенденции толкования категории рода (как классификатора произведений, имеющего свои внутренние критерии, и как «архиганра», обладающего собственной «внутренней мерой»), о которых говорилось в самом начале, – заложены уже в античности, причем две эти линии соединены неразрывно. Работая с тем или иным литературным родом, следует помнить об этом первичном единстве.

1.3. Представление о родах в немецкой классической эстетике

Если подходы, при которых литературный род трактуется в качестве «жанра с большой буквы», восходят к «ошибочной атрибуции», то есть к неверно толкуемому Аристотелю, то подходы, при которых роды трактуются как формальные классы произведений, а сама категория понимается как теоретическая схема, восходят к поверхностно понимаемому Гегелю.

Напомним, что литературный род приобретает категориальный смысл лишь в последние столетия, на рубеже «больших эпох». О способах подражания Аристотеля теоретически можно говорить как о формальных типах речевой организации произведения («модальностях»). А вот для романтической поэтики и эстетики три рода уже «не просто формы, но три основных способа понимания жизни и мироздания» (М. М. Гиршман) [53, с. 433], «три естественные формы поэзии» (Гете), три «типа художественного содержания» (Т. Т. Давыдова) [61, с. 48].

О возрастающей роли родового начала в индивидуально-авторскую эпоху пишет Ю. Н. Тынянов: «Принцип, которым Пушкин руководствовался в своей критической и художественной деятельности, – это принцип рода – не столько как совокупности правил, успевших стать традицией, сколько того направления, в котором следуют этой традиции – род как главный организующий и направляющий фактор, доминирующий над всеми остальными элементами художественного произведения – и видоизменяющий их» [173, с. 45]. То, что сказано у Ю. Н. Тынянова относительно А. Пушкина, имеет прямое отношение к новейшей литературе вообще. Род становится главной категорией для понимания литературного произведения.

Н. Д. Тамарченко поясняет эту переориентацию поэтического сознания с жанра на род разложением нормативной жанровой системы и необходимостью поиска «*нового инварианта* для неканонических жанровых форм» произведений [163, с. 85]. Теоретик смотрит на представителей немецкой классической эстетики глазами «жанровоориентированного» литературоведения. Отсюда и стремление ученого видеть проблему рода в свете проблемы жанра. Однако дело не только в поиске «инварианта для неканонических жанровых форм», который происходил при смене «больших» эпох, – для немецкой эстетики род явился как *воплощенная модель целостности*, напрямую адресующей к полноте человеческого бытия, переживаемой в искусстве как образ, который может быть того или иного типа.

Наибольшую разработку теория литературных родов получила у Гегеля. Примечательно, что вся поэтика изложена им в четвертом томе его «Эстетики». Поэтика у Гегеля получает статус «раздела» эстетики, а категория рода, как принадлежащая эстетике, напрямую оказывается более актуальной, чем категория жанра, относящаяся к поэтике. «Будучи целостностью искусства, не ограниченного уже более односторонностью своего материала и вследствие этого исключительно одним особым видом внешнего исполнения, поэтическое искусство превращает различные способы художественного творчества вообще в свою особенную форму, и потому *основание для разделения поэтических видов она черпает только из общего понятия художественного изображения*» [46, с. 418] (курсив мой. – О.М.).

Наиболее распространенное представление о теории родов у Гегеля можно уместить в одну строчку: эпос – объект, лирика – субъект, драма – синтез объекта и субъекта. Зачастую на этом поверхностном представлении взгляд литературоведа и останавливается, не углубляясь ни в смысл самой категории рода у Гегеля, ни во внутренние противоречия гегелевской системы родов. В результате литературный род мыслится как классифицирующая схема, о чем мы говорили выше. Стоит обратить внимание, что Гегель не дает определение категории рода в каком-то конкретном месте: в «Эстетике» нет фрагмента – «род литературный – это...» (поэтому все пояснения смыслового наполнения категории рода у Гегеля последующей теорией литературы так или иначе являются интерпретациями).

Парадоксально, но родовое понятие, объединяющее эпос, лирику и драму, у Гегеля специально не поясняется, при этом смысл каждого из родов раскрывается изнутри: не через родовидовую дефиницию, а наоборот, – только из рассмотрения всех родов становится понятно, что такое род вообще. В тех же случаях, когда смысловое наполнение конкретного рода раскрывается через сопоставление его с другим родом, каждый раз выдвигаются новые критерии этого сопоставления, другие отношения между сопоставляемыми родами (при этом та схема взаимосвязи между родами, которую Гегель наметил во вводной части «Различия родов поэзии», иногда им игнорируется). Например, если лирика и эпос сравниваются у Гегеля через общедиалектические оппозиции «субъективное – объективное» и «внутреннее – внешнее», то драма и эпос сравниваются через категории «действия» и «события» – характеристики, относящиеся к художественному миру, сюжету и фабуле.

Обращает на себя внимание, что, рассматривая один из родов, другие два рода Гегель превращает в некие «элементы» этого рассма-

триваемого в данный момент рода. Поэтому и основания для сопоставления выдвигаются сообразно с требованиями главного (центрального) на данный момент рода, представляющего в качестве конечной полноты, целостности. Эта целостность (определенный род) *не входит как часть* в другую целостность (в единую родовую парадигму), но способна *вобрать* в себя другие целостности (другие роды), представляя их как свои элементы или моменты своего прояснения, видя их сквозь призму своих внутренних законов, своих категорий. И так «ведет себя» каждый из родов: для всякого литературного рода другие роды не более чем его собственные варианты.

По Гегелю выходит, что целостность каждого отдельно взятого рода имеет свою внутреннюю меру, которую напрямую нельзя соотнести с целостностью другого рода: нельзя механически перенести ни внутренние отношения, ни категории эстетики и поэтики, которые актуальны для одного рода литературы, на другой. Поэтому столь проблематично и противоречиво дается определение рода самого по себе. В этом один из ключевых моментов многомерности данной категории. Каждый род, так сказать, *по-своему* целостность. Может даже показаться, что взаимосвязь между отдельными родами не больше, чем взаимосвязь между отдельными видами искусства, что только на общности материала (язык, слово) и держится эта взаимосвязь родов (см. на эту тему: И. П. Смирнов [153, с. 256–257]).

Немецкому теоретику не требуется определение рода самого по себе, его попросту не может быть. Роды это отдельные целостности, не входящие в другую целостность – родовая парадигма таковой не является (отсюда вся безрезультатность усилий привязать родовую парадигму к трем временам или трем лицам и тому подобные попытки, предпринимаемые позднейшими теоретиками литературы, представить родовую парадигму как некий монолит). Можно определить «изнутри» отдельную целостность, но нельзя свести к одному определению содержательно различные целостности. Целое (категория рода вообще) в данном случае может быть определено только через части, довлеющие себе (отдельные роды).

Родовая парадигма «лирика-эпос-драма» по своей сути не является даже парадигмой: один и тот же объект не может получать различные наполнения и формы воплощения в зависимости от того, в какую ячейку парадигмы он попадет (ср. с падежной парадигмой). Произведение принадлежит определенному роду и существует в единственном варианте как целостность определенного типа – эпическая, лирическая или драматическая. Относясь к тому или иному роду, художественное

произведение не может свободно перемещаться внутри родовой парадигмы (видоизменяться в родовом отношении), не разрушая своей сущности. Например, лирическое стихотворение нельзя «преобразовать» в рассказ или пьесу, не изменив его главного смысла. В ситуации такого «преобразования» возникнет совершенно новое произведение.

Каждый литературный род представляет собой относительно автономную, однако принципиально открытую, многомерную, динамическую целостность. Всякий из родов непрерывно взаимодействует с другими родами, по-новому проблематизируется в каждом новом произведении, «раскрывается» в жанрах, подвергаясь «бомбардировке» других родовых начал, – живет активной, противоречивой жизнью, однако каждый раз восстанавливает свою идентичность, возвращается к себе как к единственной возможности в принципе.

1.4. Теории литературного рода XX века: подход «от жанра»

Гегелевское понимание категории литературного рода доминировало в теории литературы до конца XIX века. Его приметы сильны и по сей день, однако гегелевская концепция рода подверглась значительной конкретизации и переосмыслению уже в начале XX столетия. В отечественном литературоведении это произошло под воздействием «тотального» историзма «Исторической поэтики» А. Н. Веселовского [33], развивавшего идею генезиса родов из синкретического хорического действия. Здесь смысл категории рода по компоненту «историчности» сближается со смыслом категории жанра.

С другой стороны, в начале XX века, по верному наблюдению Н. Д. Тмарченко, «с мощным развитием европейского и русского формализма представления о константных структурах произведений (родах – О. М.) отошли, как тогда казалось, в область метафизики, а поэтика переориентировалась на лингвистическую реальность текста» [163, с. 86]. Род вновь уступил центральное место в изучении эстетики и поэтики словесного творчества жанру. В тех же случаях, когда роду все же уделялось внимание, смысл его как категории опять-таки сближался с жанром.

«Категория литературного рода исторически оказалась практически полностью вытеснена жанром за пределы пространства, в котором в тот момент пульсировала литературоведческая жизнь... А литературоведческая ситуация начала прошлого века требовала быть бли-

же к тексту... Да и бахтинский авторитет сказался – последователи М. М. Бахтина, как кажется, и сегодня обращаются к литературному роду скорее вынужденно – как к наследию двух ярких веков эстетических штудий», – пишет В. И. Козлов [96, с. 178].

Характерным примером может послужить работа «Категории поэтики в смене литературных эпох». В качестве центральных категорий, определяющих художественное сознание той или иной эпохи поэтики, по мнению создателей статьи, выступают категории «стиля», «жанра» и «автора»: «... в каждую эпоху складывается своя система таких категорий, с особым родом связей между ними, со специфическим содержанием, объемом, иерархией поэтологических понятий» [80, с. 4–5]. В целом авторы работы верно и перспективно для дальнейшей разработки описывают модель развития поэтики через изменчивость категориальных оснований. Однако хочется воскликнуть – «но где же литературный род?!». Можно возразить, что категория рода традиционно относится не к поэтике, а к общей эстетике. Но такова ли ситуация с родом сегодня, и разве не является категория литературного рода на данный момент категорией поэтики в той же мере, в какой и категорией общей эстетики? Полагаем, что является. Да и значение рода, скажем, для эпохи синкретизма не уступает значению жанра. Словом, о литературном роде умалчивается не вполне корректно.

Когда жанр вновь ставится в центр интересов поэтики, а род уходит на периферию, то обозначенные нами еще в начале два подхода к категории рода всецело облекаются в жанровую терминологию. Например, во «Введении в фантастическую литературу» у Ц. Тодорова примиряющее различие рода и жанра целиком происходит на «территории» жанра. Литературовед постулирует существование «исторических» и «теоретических» жанров. «Исторические» жанры, согласно мысли Ц. Тодорова, это жанры, реально существующие в истории литературы конкретных эпох. «Теоретические» – выделенные наукой на основании «исторических», инвариантные, абстрактные классифицирующие категории.

В качестве примера «исторических» жанров Ц. Тодоров приводит трагедию французского классицизма, в качестве примера «теоретических» жанров может быть представлено трехчастное деление литературы у Диомеда (вслед за Платоном). «Эта классификация основана не на сопоставлении произведений различных эпох (как в случае исторических жанров), а на абстрактной гипотезе, в которой утверждается, что... в зависимости от природы субъекта можно выделить логически исчислимое количество теоретических жанров» [167, с. 239–240].

Комментируя данный фрагмент из Ц. Тодорова, Н.Д. Тмарченко поясняет: «... французское *genre* обозначает и «жанр» и «род», так что «теоретические жанры» в данном случае вполне соответствуют русским «родам» [163, с. 87]. Мы видим, что в «жанровом» подходе Ц. Тодорова опять-таки отчетливо просматривается мысль: «род – абстрактно восстановленная схема».

В том же ключе, что и у Ц. Тодорова, рассуждения В.И. Козлова. Ученый связывает категории рода и жанра с понятием «речевой установки» и говорит об «историчности» и «внеисторичности» рассматриваемых категорий: род понимается ученым как «внеисторическая», неизменно-идеальная речевая установка, жанр – как «исторически ориентированная»: «... какой бы литературный ряд ни стоял за категорией рода, он не влияет на содержание родовой речевой установки... произведение соотносится с неким неизменным *родовым идеалом*» [96, с. 179].

Однако попытка такого принципиального различия категорий в итоге сводится к пониманию рода в качестве «архижанра»: «В некотором смысле род раскрывается в жанрах, которые являются *устойчивыми типами его вариаций*» [96, с. 179]. С учетом этого тезиса принципиальное различие речевых установок, утверждаемое ученым вначале, уже кажется неочевидным: если жанр историчен и изменчив, то каким образом род, «раскрывающийся в жанрах», может быть «внеисторичен» и «идеален»? Если говорить о «внеисторичности», идеальности категорий «эпического», «лирического» или «драматического», как характеристик соответствующих родовых начал, то в этом же отношении можно говорить и о «внеисторичности», идеальности категорий, например, «идиллического», «элегического» или «трагического», как характеристик соответствующих жанровых начал. Если же мы говорим о подвижности содержания конкретных жанров, например, «идиллия», «элегия», «трагедия», «комедия», то в той же мере можно говорить и о подвижности содержания конкретных родов в произведениях различных эпох (драма у Эсхила не то же самое, что драма у Б. Брехта).

Род и жанр динамичны оба, но динамичны по-разному: и в качественном и в скоростном отношении. Жанр изменяется быстрее, род медленнее. Жанр изменяется с каждым новым произведением. Род изменяется через подвижность отношений между родоформирующими категориями: значимость различных родоопределяющих категорий может меняться как под влиянием изменений общекультурной парадигмы, так и под влиянием перемен в более мобильных и подвижных, чем род, жанрах, в которых «род раскрывается».

Принципиальное различие рода и жанра пролегает не по критерию «историчность»/ «внеисторичность» (либо «динамичность»/ «статичность»), а по критерию «многомерность»/ «одномерность». Жанр не может *содержать* другие жанры, поглощать их, всецело вбирать в себя как возможности своего собственного воплощения, так и свои варианты. Когда в произведении сходятся несколько жанров, то они противостоят друг другу как равноправные голоса, как разные, принципиально непроницаемые миры. Для жанра в этом смысле характерна одномерность, эта одномерность высказывания в определенной ситуации. В то время как конкретный род способен вбирать в себя другие родовые и жанровые начала как модификации самораскрытия.

На динамическом и историческом характере литературных родов и самой категории рода в свое время настаивал М. Верли. Ученый указывал, что литературные роды «следует выводить не априори и понимать не как «естественные формы». Они должны толковаться соответственно их специфическому историческому характеру, т. е. на основе диалектики установленной традиции и произвольного происхождения, причем взаимоотношения между типом и индивидуальностью постоянно меняются» [31, с. 107]. Без учета этого «отдельное произведение повисло бы во внеисторическом пространстве, вернее, в историческом хаосе» [31, с. 106].

Подобным же образом к осмыслению литературного рода подходит С. Н. Бройтман. В «Исторической поэтике» он определяет категорию литературного рода с опорой на терминологию М. М. Бахтина, понимая роды как «архитектонические формы завершения» целого произведения, каждый из которых имеет свой генезис и свою эволюцию [169, с. 73]. Сохраняя представление о роде, как о «естественной форме поэзии», ученый стремится преодолеть внеисторичность этой категории. Здесь соединяются «жанровый» путь понимания рода и путь осмысления рода непосредственно через произведение. Однако в данном определении С. Н. Бройтман слишком сближает категории рода и жанра, превращая род все в тот же «архижанр». Здесь ценен акцент на *динамическом* характере рода при указании на его изначальную идеально-моделирующую функцию.

Чрезвычайно много для осмысления литературного рода дает теория Э. Штайгера. Немецкий филолог пишет, что не следует подходить к произведению с теоретической установкой, требующей однозначной родовой дефиниции последнего. В результате детального изучения произведения исследователь, по мнению Э. Штайгера, придет к мысли о соприсутствии различных родовых начал в конкретном художе-

ственном целом. Ученый считает, что «каждое подлинное поэтическое произведение уделяет место всем родовым идеям в различной степени и разными способами и что многообразие долей лежит в основе необозримого изобилия исторически становящихся видов» [167, с. 238].

Относительно идей Э. Штайгера Н. Д. Тамарченко высказывается критически: «... у Штайгера и его последователей ни род, ни жанр... не мыслятся в качестве самостоятельных структур, каждая из которых имеет особую эстетическую функцию... изучение исторически существующих (жанровых) структур или моделирование структур родовых оказываются подменены... лепкой из всегда трехсоставной, но порозному замешанной пластической массы одновременно *наджанровых* и *междюровых* конструкций» [163, с. 89].

Представляется, что у Э. Штайгера речь идет не просто об аморфной массе родовых начал, «замешанной» случайным образом. Мысль о том, что в чистом виде родовое начало не может быть всецело реализовано в произведении и что во всех случаях приходится говорить о родовой доминанте на фоне соприсутствия в произведении разных начал, возникла ровно в тот же момент, когда возникла идея деления литературы на три рода, и это закономерно. Еще Гете высказывался по этому поводу: «Элементы можно сплестать между собой самым неожиданным образом, и поэтические виды многообразны до бесконечности...» [47, с. 230].

Здесь приходится говорить о многомерности литературного рода. Присутствие других родовых начал, равно как и присутствие примет множества жанров внутри одного произведения, все же относимого к определенному роду благодаря родовой доминанте, «родовому акценту» (М. Верли), – прямое свидетельство этой многомерности. Здесь действует тот же принцип многомерной целостности рода, который мы наблюдали в гегелевской теории: родовые и жанровые начала, как относительно автономные целые, целиком умещаются и как бы «утопают» в доминирующем родовом начале. Они целиком видятся в свете главного рода и органично входят в произведение, не разрушая родовой целостности.

Эпическая драма (например, Б. Брехта) от начала и до конца остается драмой, определенный эпический компонент – только реализованная возможность драмы быть той или иной. «Голос» эпоса – даже самый сильный и отчетливый – здесь не может перекрыть, заглушить, драматической «симфонии», потому что он ее компонент, эпос здесь сам переживается как драма. «Симфония» останется драматической, однако по-особому «эпически» драматической. В эпическом как части открывается возможность драматического как целого. Здесь не простое сложение начал или «лепка» из разных начал, здесь возможность пере-

живать полноту человеческого существования во всем многообразии его форм, и все же при этом не разобщенно, а целостно, как единственно возможную в своем роде.

В лирическом, эпическом и драматическом Э. Штайгер видит три «литературоведческих названия для фундаментальных возможностей человеческого существования»: «у меня есть идея о лирическом, эпическом и драматическом. Эта идея пришла ко мне когда-либо на примере. Примером предположительно явилось определенное поэтическое произведение. Но не только это необходимо. Пользуясь выражением Гуссерля, «идеальное значение» «лирического» я могу узнать, находясь перед ландшафтом; что такое эпическое, может быть, – перед потоком беженцев; смысл слова «драматический» запечатлеет во мне, возможно, некий спор» [167, с. 237]. Эту идею Э. Штайгера по-своему толкует польский литературовед Г. Маркевич. Однако это толкование слишком упрощенно: согласно Э. Штайгеру, «лирика – эмоциональная сфера, эпика – сфера образного восприятия, драма – логическая сфера человеческого существа» [122, с. 174].

Более точно об этом рассуждает М. Верли. Ученый говорит, что роды получают в интерпретации Э. Штайгера «*антропологический смысл*» [31, с. 104], т. е. существуют за пределами литературы как общие формы человеческого бытия и сознания. В этом же ключе рассуждения С. С. Аверинцева. Исследователь говорит, что немецкий литературовед стремится «видеть в литературных родах эквиваленты «экзистенциалов» М. Хайдеггера» [1, с. 195]. Родовые начала соотносимы с началами человеческого существования: эпическое, лирическое и драматическое – бытийные формы, перенесенные в область искусства слова.

Данная мысль глубоко укоренилась в современной теории литературы. «... существует некое экзистенциальное отношение, некая «антропологическая структура» (Дюран), некая «психическая предрасположенность» (Йоллес), некая «схема воображаемого» (Морон), или, как говорят в более обыденной речи, некое «чувство» эпического, лирического и драматического...» [69, с. 328].

Однако, переходя из сферы бытия в сферу эстетической деятельности, бытийные начала утрачивают свою монолитность и начинают существовать как многомерная поэтически воссозданная структура, пронизанная сложными внутривидовыми отношениями. Эти отношения раскрываются через внутривидовые (родоформирующие) категории. В своей сущности оговоренные категории также являются категориями бытийного порядка, преломленными в свете поэтики и эстетики словесного творчества.

1.5. Теории литературного рода XX века: классификационный подход

Рассмотрим несколько теорий, где роду присваивается преимущественно классификационный смысл. Таковую интерпретацию мы зачастую находим в справочной литературе (но не только в ней).

Типичным примером служит статья М. Н. Эпштейна: «Категория рода литературного связана с принципиальным для всей эстетики разграничением изобразительного, выразительного и сценического (изобразительно-выразительного) искусств, а также с общими гносеологическими категориями субъекта и объекта (и их взаимодействия), что делает её центральной в типологии и систематике литературных феноменов...» [199, с. 329].

На первый взгляд, М. Н. Эпштейн трактует деление литературы на роды всецело в гегельянском духе. Однако предпосылки такого деления он видит не в самом «понятии художественного изображения» (Гегель): существует три «способа художественного творчества» (Гегель). Теоретик связывает деление на роды с «полиморфизмом слова как художественного средства» (возможностью поэтического слова сближаться с другими видами искусств), то есть, стремится выводить родовую парадигму исходя из реальности языка, абсолютно в духе теоретико-литературных изысканий XX века с его повышенным вниманием к «лингвистической реальности текста». Представляется, что «полиморфизм слова» (как одно из его свойств) можно считать только одной из предпосылок для простой возможности существования литературных родов, но никак не истоком и первопричиной этого разделения.

В несколько ином русле структурно-семиотические разыскания Е. Фарыно. По мнению польского теоретика, категория рода традиционно представляется «сверхжанровой» таксономической категорией. Однако на деле (в живом литературном процессе) жанры не являются производными от родов, существуя как бы независимо от трехчастного родового членения, поэтому категория рода умозрительна, это искусственная теоретическая надстройка.

Взамен этого Е. Фарыно предлагает понятия «группы жанров». Группы жанров могут быть сформированы с опорой на инвариантные признаки структурно и содержательно близких друг другу жанров, которые тяготеют к формальному объединению в классы, подобные, но не тождественные родам.

Критерием выделения «групп жанров» является однотипность неких групповых свойств, условно говоря, *родовых свойств*. Они фор-

мируются на базе отношений ряда ключевых компонентов художественного целого: речевого субъекта, мира, языка и речевого реципиента. Также в вычленении «групп жанров» необходимо учитывать специфику творческого субъекта, который регламентирует отношения между всеми названными компонентами. Видимо, имеется в виду автор-творец [176, с. 113]. Таких «групп жанров» в соответствии с точкой зрения Е. Фарыно можно выделить четыре: демонстрирующие, изобразительно-нарративные, артикулирующие, воздействующе-вовлекающие.

Характер взаимосвязи «родовых» свойств с компонентами (речевой субъект – мир – язык – речевой реципиент) можно определить как соподчинение, взаимоопределение: свойства определяют характер отношений компонентов, однако они и вытекают из этих отношений. Аналогичным образом взаимосвязаны отдельные родовые свойства со смыслом конкретного литературного рода – отношение элементов определяет целое, но характер целого отражается на всех элементах и их отношениях. То, что у Е. Фарыно названо родовыми «свойствами», лежащими в основании того или иного рода, предельно сближается с тем, что в нашей терминологии определено в качестве «родоформирующих категорий».

Идеям Е. Фарыно созвучны идеи Н. Д. Тамарченко. Исследователь также настаивает на подходе к литературному роду через осмысление структурных особенностей произведения. Однако «структурные особенности» понимаются ученым иначе, чем у польского теоретика: «... под литературным родом будем понимать одну из трех... групп произведений, которые выделяются по традиции на основе устойчивых, *повторяющихся структурных особенностей*, взаимосвязанных и характеризующих следующие аспекты художественного целого: *тематическую* сферу произведения (типические свойства хронотопа и сюжета), *его речевую структуру* (место и роль основных форм авторской речи и речи персонажей) и *границу* (в основном временную и смысловую) между миром героев и действительностью автора и читателя» [163, с. 82].

Такой структурный подход лежит на пути к пониманию явления многомерности литературного рода в следующем аспекте: отношения различных элементов структуры художественного целого произведения, относящегося к определенному роду, по-разному проявляют смысл родового начала. Отношения разных элементов структуры дают различные представления о роде, которое можно выразить через внутривидовые категории. Категории определяют отношения элементов, но в то же время и определяются этими отношениями. В каждом отдельно взятом роде своя неповторимая картина этих отношений, свои

родоформирующие категории. «Внутренняя мера» каждого из родов своя, а «параметров», «форм», смысловых воплощений ее на разных уровнях множество.

Ученый говорит о многомерности литературного рода как о возможности множественного, разноуровневого описания этой категории. Он приводит идею С. Н. Бройтмана относительно трех теорий лирики (см. [24, с. 28]) и указывает, что в каждой из теорий раскрывается новый аспект произведения в свете его родового смысла: «... если в первом случае речь шла о субъекте высказывания, во втором – его предмете («внутренний мир»), а в третьем – о границе между миром героя и действительностью автора-творца, то перед нами три основных аспекта лирического произведения» [163, с. 91].

Затем Н. Д. Тмарченко указывает на возможность аналогичным образом выводить три теории драмы и три теории эпоса. Однако эта «аналогичность» сводится лишь к тому, что трем эпохам в развитии культуры соответствует три исторически сменяющие друг друга теории каждого из родов. При этом типологического соответствия между теориями лирики, эпоса и драмы, относящихся к какой-либо одной эпохе, попросту нет. Говоря о теориях драмы, Н. Д. Тмарченко выделяет следующие: 1) теория особого эмоционального взаимодействия героя и зрителя в момент катастрофы героя (катарсиса); 2) теория драматического действия, основанного на конфликте; 3) теория драматического слова как действия. В теориях эпики ученый выделяет: 1) теорию ценностно-временной дистанции между повествователем и событиями мира героев; 2) теорию эпической ситуации и сюжета; 3) новейшую нарративную теорию [163, с. 91–92].

Несмотря на то что Н. Д. Тмарченко нащупал некоторый теоретический «нерв», ведущий к категориальному смыслу рода, к пониманию его многомерной природы, означенные определения обнажают нестройность восстановленной системы. Корреляция между теориями разных родов слишком приблизительна. Если в античной теории лирики речь идет о субъекте высказывания, то в античной теории драмы речь идет о взаимодействии героя и зрителя, а в античной теории эпоса о дистанции между миром повествователя и миром героя. Располагая теории каждой из эпох в один ряд, мы увидим, что родовые основания каждый раз будут разного порядка, т. е. они относятся к различным аспектам художественного целого, которые трудно «втиснуть» в единую смысловую парадигму, увидеть в едином ключе.

Очевидно и то, что определение рода, которое вначале дает Н. Д. Тмарченко, имеет смысл только отчасти. Выделяемые ученым

три ключевых момента для различения родов («тематическая сфера», «речевая структура», «граница миров автора и героя») – только некоторые моменты этого различения, их можно обозначить гораздо больше. А главное то, что характеристики (параметры) не позволяют выстроить единую систему родов, которые в разные эпохи будут различаться по одним и тем же параметрам. Но даже если вместо трех ключевых моментов структуры мы выделим множество этих моментов, это не даст нам возможности построения такой системы.

Здесь проясняется уязвимость историзма: роды, как автономные целостности, развиваются по своим внутренним законам, несинхронно с другими родами, и актуализироваться, занимать главное место в разных родах в одну эпоху могут разные моменты, отношения, категории. Отдельно взятый род – это всегда подвижное отношение подвижных категорий разного порядка. Динамика существования родов не линейна, а многомерна. Поэтому и изучать роды следует типологически, вычленяя принципиальные, ключевые родообразующие категории, которые пронизывают разные уровни художественного целого отдельного произведения. А уже потом рассматривать, как выделенные категории видоизменяются в разных историко-литературных условиях, какие отношения внутри структуры произведения актуализировались, какой вид приобрели – это будет свидетельствовать об изменениях в самих категориях, которые эти отношениями элементов определяют и которые этими отношениями определяются.

В свою очередь ключевые родовые категории в историческом развитии способны порождать новые категории, подчинять менее значимые моменты, образовывать своеобразные «категориальные гнезда».

Анализ структуры произведения (понимаемой максимально широко, как у Н. Д. Тмарченко), в этом отношении весьма продуктивный путь осмысления рода как категории. Однако в этой структуре важно сосредотачивать внимание не только на отдельных уровнях (тематическая сфера, речевой уровень, уровень поступка героя, уровень восприятия читателя и т. п.), но и на *отношениях* между ними. Характер поэтического слова, характеристика художественного мира, установка восприятия, отношения автора и героя, тематическая сфера, субъектная сфера – все пронизано общим родовым смыслом, существующим в родовых категориях, – все и должно стать предметом научной рефлексии для осмысления этих категорий.

Однако охватить буквально все уровни организации произведения невозможно, следовательно, стоит сосредоточиваться лишь на некоторых, а после вычленения ключевых родообразующих категорий, можно

детализировать и описывать последние через изучения других, до этого не рассмотренных, уровней произведения. Иными словами, экстраполировать внутриродовые категории на разные уровни художественного целого произведения.

Вычленение родоформирующих категорий позволяет преодолеть логическое противоречие, которое в свое время остроумно обозначил Г. Мюллер: «Дилемма каждой истории литературного жанра (это же относится и к роду. – О.М.) основана на том, что мы не можем решить, какие произведения к нему относятся, не зная, что является жанровой сущностью, а одновременно не можем также знать, что составляет эту сущность, не зная, относится ли то или иное произведение к данному жанру» [122, с. 188].

Дилемма разрешается по двум причинам. Во-первых, внутриродовые категории упираются непосредственно в структуру произведения, определяя свойства и характер отношений элементов внутри произведения, поэтому наличие этих внутриродовых категорий более конкретно ощутимо, имеет более определенное воплощение, чем лирическое, эпическое или драматическое «вообще». Во-вторых, родоформирующие категории носят историко-типологический характер, существуют как подвижные и неизменные одновременно и, таким образом, напрямую указывают на родовую принадлежность исторически существующего произведения. Родоформирующие категории заполняют смысловые пустоты между родом и произведением, которые позволяли «порочному» логическому кругу Г. Мюллера беспрерывно вращаться.

По замечанию исследователя лирического рода, «основная проблема родового подхода к лирике очевидна – перевод его эстетической базы на язык поэтики. Только так она может помочь в работе с конкретным лирическим произведением. Таким образом можно уточнить поэтологическое содержание эстетических категорий...» (В.И. Козлов [96, с. 59]). Вычленение внутриродовых категорий служит как раз таким уточнением того, как раскрывается эстетико-онтологическое родовое содержание на структурно-смысловом уровне отдельного произведения. Изначально родообразующие категории выражают именно бытийные отношения и, значит, мыслиться должны как онтологические категории, перенесенные в область поэтики и эстетики словесного творчества.

1.6. Литературный род как целостность

Рассмотрим представления о категории литературного рода М. М. Гиршмана, опираясь на разработанную им теорию художественной целостности (данная теория составляет методологическое ядро нашего исследования, а поэтому она особенно важна для обобщения фактов и идей разного порядка, рассмотренных выше).

Центральное понятие концепции ученого – понятие «целостность». М. М. Гиршман развивает его в первую очередь применительно к художественному произведению: «... понятие «художественная целостность» становится актуальным постольку, поскольку можно говорить о творческом воссоздании целостности человеческого бытия в произведении искусства. И как производное от полноты бытия понятие «целостность» является в этой логике содержательно-порождающим основанием конкретного определения целого и части...» [53, с. 46–47]. Смысловое ядро этого определения целостности – «содержательно-порождающее основание». Природа целостности энтелехийна: в целостности изначально содержится весь путь ее развития и бесконечное число возможностей этого развития, множество форм, в которые она способна переливаться на пути своего становления, и множество смыслов, которые способны в ней проступить, выразиться на этом пути. Но главное – целостность являет собой ту единственную реализовавшуюся возможность в безграничном океане потенциальных.

Ученый говорит о пути развертывания, становления определенной целостности, в качестве который может быть понят и литературный род: «Развитие это проявляется, с одной стороны, в выделении и обособлении элементов ранее существовавших художественных единств и превращении их в новое целое, а с другой – в стремлении заключить в эти новые формы старые целые, переводя их на роль составных элементов. Кажется, что не только каждая дробь хочет стать и становится единицей, но она еще и хочет превратить прежние единицы в свои собственные дроби» [53, с. 51–52].

Применим данную методологическую разработку общетеоретического характера к категории литературного рода, дав ей (разработке) свою интерпретацию. По существу, в приведенном фрагменте можно выделить два принципиально важных для осмысления литературного рода как целостности момента. Во-первых, здесь обозначен исторический принцип развития целостности, ее динамический аспект, который всецело применим к категории литературного рода как подвижной суммы родообразующих категорий, актуализирующихся в разные эпохи

развития поэтического сознания. Во-вторых, в данном определении описан принцип многомерности, выделяемый нами как один из главных для понимания рода.

В конкретной родовой общности (каковой является и каждый литературный род) изначально, как в энтелехии, заложены все возможности ее последующего становления. Родоопределяющие категории, выражающие ключевые отношения внутри конкретного литературного рода, в том или ином виде уже изначально присутствуют в лирике, в эпосе и в драме.

В первичном виде родоформирующие категории существуют синкретично как единая сумма, дающая лирическое, эпическое или драматическое в их субстанциональном воплощении (основания для различения этих категорий здесь умозрительны). Однако в процессе развития рода наиболее актуальными становятся отдельные родовые начала, другие же родоформирующие силы уходят в глубину родового содержания. В моменты существенных сдвигов в поэтическом сознании категориальный состав каждый раз переживает некоторую «встряску». Род «обновляется» и как бы начинает осмысливаться на совершенно новых основаниях, новые категории ставятся в сердцевину рода, при этом те родовые силы, которые казались определяющими раньше, начинают мыслиться как «частицы», элементы вновь актуализированных родовых начал («дробь» становится «единицей» и видит былые «единицы» в качестве своих «дробей»). «Теория» рода, которая была до «новоявленной» теории, кажется не более чем ее предтечей, несовершенным, упрощенным вариантом (моментом, частью) новой всеобъемлющей теории.

Ключевые родоформирующие категории образуют *«категориальные гнезда»*. Например, лирическая категория «субъективности» тесно связана с категориями «внутреннего», «особенного», «всеобщего», выдвигаемыми в классической эстетике. Впоследствии, в теории лирического рода XX века, появится «образ переживания» (у Л. Я. Гинзбург), затем «образ миропереживания» (С. И. Ермоленко). «Созерцательность», также связанная с категорией лирического субъекта, обозначенная В. Г. Белинским, полтора века спустя даст «медитативность» (В. Е. Хализев) и т. д.

Категориальные гнезда способны неудержимо дробиться и разрастаться – отчасти из-за страсти исследователей к приумножению понятий и категорий, но, главное, потому что внутривидовые смыслы подвижны и наличные категории бывают не в состоянии передать тех сдвигов, которые уже произошли внутри данной смысловой парадиг-

мы, выразить оттенки, которые возникли в самой поэзии. Появляется потребность в новых категориях, либо в кардинальном переосмыслении имеющихся, либо в реанимации старых, исчезнувших. Зачастую проясняются доселе скрытые родовые стороны и силы, тогда внутри ключевых родообразующих категорий могут возникнуть свои «категориальные гнезда» и ответвления.

Категориальная «перезагрузка», смена поэтической парадигмы становится фактом, когда внутриродовые сдвиги набирают некую «критическую массу». В этот момент и происходит «скачок» в поэтическом сознании. В большинстве своем подобные процессы тесно связаны с общекультурной картиной границ эпох.

Ключевых родообразующих категорий всегда несколько, и родовой смысл способен сдвигаться как внутри этих гнездовых (или парадигматических) категорий, так и между ними. Мы называем ключевые родообразующие категории парадигматическими, потому что они заключают в себе возможность тотальной интерпретации поэтических явлений в своем собственном свете. Каждая из них пронизывает все уровни художественного целого, а поэтому всякая деталь может предстать реализацией общего смысла такой категории.

Родовых начал всегда несколько, они активно взаимодействуют между собой, но при этом каждое из начал стремится выразиться в произведении как *единственное*, а другие начала (категории) представлять в качестве своих вариантов.

Благодаря подвижным отношениям подвижных категорий осуществляется каждый род как многомерная динамическая целостность. «Художественная целостность выступает не как организующий принцип, навязывающий элементам «идею порядка», а как нечто внутреннее, присущее этим элементам, точнее, присущее процессу и энергии их взаимодействия. Взаимодействие здесь оказывается первичным...», — пишет М. М. Гиршман [53, с. 50].

Согласно мнению ученого, в произведении, мыслимом в качестве «художественной целостности», происходит встреча родового, жанрового и стилевого начал. Большое значение в логике исследователя имеет введенное им понятие «родо-жанровой доминанты», понимаемой как «своеобразный смысловой «фокус» накопленной истории родо-жанрового развития и в то же время перспектива смыслообразующих возможностей, в которых встречаются род, жанр и творческая индивидуальность...» [53, с. 435–436].

В логике М. М. Гиршмана род (наряду с жанром и стилем) оказывается элементом целостности, каковой является художественное

произведение, однако элементом, который одновременно и превышает произведение, будучи сам целостностью. Как произведение по-своему всего лишь репрезентирует родовое начало, в известном смысле выступая частным воплощением бесконечного числа родовых возможностей, так и родовое начало выступает всего лишь одной из действующих сил, определяющих неповторимый облик художественного произведения; оно и есть цель, к которой устремляется творческая энергия созидающего его человека.

В исторически существующем произведении получают конкретное воплощение различные внутриродовые силы (осмысливаемые нами в качестве родообразующих категорий) в конкретике своей исторической изменчивости. С другой стороны, само появление и бытование произведения оказывает влияние на дальнейшую судьбу конкретного литературного рода, его родовый смысл (а в конечном счете, и на смысл категории рода самой по себе). Характер отношений между этими двумя целостностями (произведением и литературным родом) уже упоминаемое выше соподчинение, взаимоопределение.

Обобщая данный раздел, дадим рабочее определение категории литературного рода. Литературный род – многомерная динамическая целостность, определяющая общий эстетический смысл («направление творческой энергии первообраза») и типологию исторически существующего произведения.

О многомерности литературного рода можно говорить в следующих аспектах:

1) Родовая парадигма включает в себя три относительно автономных целостности (эпос, лирика, драма), каждая из которых имеет свою «внутреннюю меру», свои внутриродовые отношения, пронизанные внутриродовыми силами (артикулируемыми через категории), что не имеет прямого, «механического» соотношения с «внутренними мерами» других родов.

2) В произведении могут существовать различные родовые и жанровые начала, однако все многообразие этих «поэтических сил» уместается в доминирующем родовом начале. Другие родовые и жанровые проявления существуют как «голоса» внутри сложного, многоголосного произведения, которым является каждый конкретный литературный род.

3) Родовое начало пронизывает все уровни структуры художественного произведения и определяет отношения внутри художественного целого разного порядка, однако и само родовое начало определяется характером этих отношений, способных, в конечном счете, влиять

на родовое начало. Родовое начало каждого из родов существует не как цельный неделимый атом, а как подвижная сумма подвижных родообразующих категорий («родовых свойств», родоформирующих сил), в свою очередь пронизывающих все уровни художественного целого.

Динамическая составляющая рода характеризуется следующими моментами:

1) Литературный род является историко-типологической категорией, т. е. диалектически совмещает неизменный родовой идеал и некоторую подвижность, изменчивость отношений внутри этого идеала. Иными словами, идеальный характер категории рода не исключает его историческую обусловленность и присутствие в нем динамической составляющей.

2) Род менее подвижен, чем жанр, изменяющийся с каждым последующим произведением, этот жанр преломляющим. Эта «меньшая» подвижность связана с тем, что род способен к динамике благодаря подвижности *отношений* достаточно устойчивых родоформирующих категорий.

3) Динамика внутривидовых категорий, как правило, реализуется через развитие «категориальных гнезд» – появление и эволюцию категорий близких, родственных ключевым категориям. В рамках этих понятийных связок происходит конкретизация, уточнение, незначительное приращение родового смысла и постепенное оттеснение в глубину рода неактуальных смыслов (которые, однако, в любой момент могут вновь открыться, они не уходят полностью).

4) В развитии родового смысла возможны «скачки», глубокое переосмысление внутривидовых отношений между родоопределяющими категориями, происходящие вследствие накопления критической массы «постороннего» смысла в категориальных гнездах. Это происходит с развитием поэтического сознания и обычно связано со сменой культурной парадигмы.

5) Роды, как автономные целостности, развиваются по своим внутренним законам, несинхронно с другими родами, и актуализироваться, занимать главное место в разных родах в одну эпоху могут разные моменты, начала, отношения, категории, поэтому невозможно выстроить единую сетку родовой парадигмы, которая будет изменяться в одно и то же время по одним и тем же критериям.

Как видно из обозначенных тезисов, компоненты «динамичность» и «многомерность» теснейшим образом переплетены между собой и каждый по-своему соотносится с центральным понятием «целостности». «В свете художественной целостности становится доступным

для исследовательской конкретизации... 1) двуединство процессов развертывания художественной целостности в каждом значимом элементе и завершения художественного целого в созданном произведении; 2) «неготовость» составных элементов..., которые не являются заранее, а лишь становятся... художественно значимыми; 3) отсутствие заданной иерархии отношений элементов и целого» [53, с. 49].

Род имеет не только формальные типологические черты целостности, но включает в себя и глубоко содержательные моменты, присущие этой эстетико-онтологической категории. Как целостность является понятием, адресующим к полноте бытия, так и родовые начала соотносимы с бытийными началами. Род обладает «антропологическим смыслом» (М. Верли), а конкретные родообразующие категории в своей основе являются бытийными категориями. Таким образом, именно типологическая характеристика категории литературного рода как целостности является наиболее адекватной ее природе.



ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ЛИРИКИ КАК МНОГОМЕРНОЙ ДИНАМИЧЕСКОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ

Опираясь на то понимание литературного рода, к которому мы пришли в предыдущем разделе, обратимся к осмыслению специфики лирики. Очертим присущую лирике «систему координат, которая выступает как онтологическая ситуация, содержащая условия возникновения ценностного диалога, организующего мир лирического произведения» (В. И. Козлов [96, с. 9]). Попытаемся сформулировать «генетический код лирики, в разных формах воспроизводящийся на протяжении всей ее... истории» (С. Н. Бройтман [169, с. 98]).

Выражением этого «кода» в нашей работе являются родоопределяющие силы, изначально присущие целостному, энтелехийному явлению, каковым является лирический род литературы. Теоретическое осмысление родовых сил в нашей работе происходит через выявление и описание родоформирующих категорий. Сумма этих внутриродовых категорий, точнее, их подвижное, исторически изменяющееся отношение определяет смысл родовой целостности лирики в ее становлении. Очертим ключевые родоформирующие категории лирики, которые и составят проблемные центры исследования.

2.1. Историко-типологический подход к лирике

Наиболее существенных результатов в осмыслении специфики лирического рода в его становлении на сегодняшний день достигла историческая поэтика. Особенно ценными представляются работы С. Н. Бройтмана.

В статье «Лирика в историческом освещении» исследователь выделяет три исторически сменяющие друг друга «теории лирики»: «исполнительская форма и тип высказывания, при котором говорящий «не меняет своего лица»; литературный род, характеризующийся содержательно-структурным принципом «субъективности»; наконец, род литературы, отличающийся особой субъектной структурой и специфическим типом отношений автора и героя, – таковы три предложенные научные дефиниции лирики» [26, с. 435].

Возникновение теорий лирики, согласно концепции С. Н. Бройтмана, соотносится с переломными моментами в развитии мировой

культуры: первые две теории рождаются на границах «больших эпох», последняя теория возникает только в XX веке, причем ее окончательное установление еще предстоит. Теория, согласно которой «говорящий не меняет своего лица», рождается после завершения эпохи синкретизма на заре нормативной эпохи, в Античности. Теория «субъективности» лирики возникает на закате эпохи рефлексивного традиционализма, в начале становления индивидуально-авторской эпохи: данная теория обосновывается в немецкой классической эстетике. Последняя по времени теория лирики получает свое развитие после работ М. М. Бахтина, ее же наследует и продолжает и сам ученый.

Работа С. Н. Бройтмана, при всех ее достоинствах, проникнута одним существенным недостатком, напрямую связанным с методологическими предпосылками исследования. Историзм дает исследователю мощный инструмент познания, однако во многом закрывает путь к пониманию явления в *одновременности* существования его частей. Особенно ощутим данный методологический «изъясн» историзма при исследовании многомерных феноменов, каковым является и лирический род литературы. Историзм всегда нуждается в подкреплении его «нелинейным», синхроническим (в противовес диахроническому) методом, каковым является типологический подход.

С. Н. Бройтман рассматривает концепции лирики как устойчивую последовательность, в которой новый этап знаменуется отказом от предыдущего, его «заменой». Вновь восстановившаяся парадигма представлений о лирике не «вбирает» в себя предыдущую (предыдущая не уходит в глубину новой), а как бы заменяет ее собой. При этом заменяются все элементы и все смыслы парадигмы.

Об одновременности различных парадигм здесь речи быть не может. Соответственно, и отдельные теории не могут предстать в качестве взаимодополняющих частей, конкретизирующих и проясняющих другие части. Теории лирики, выделяемые С. Н. Бройтманом, оказываются в этом случае каждый раз как бы теориями различных, обособленных предметов, приходящих на смену друг другу различных «лирик», которые не дают нам целостного понимания лирического рода литературы.

Однако в финале своей работы, ощущая некоторую неполноту высказанного и сознавая этот методологический изъян, исследователь как бы «вдогонку» делает неожиданное в логике статьи обобщение: «все три описанные дефиниции составляют системное единство и нуждаются друг в друге, даже в какой-то мере содержатся одна в другой, ибо с разных точек зрения описывают исторические формы феномена» [26, с. 464]. Далее следует вытекающая из этого тезиса постанов-

ка задачи на перспективу: «... задача исследователя сегодня – избежать естественной неполноты каждой из теоретических концепций лирики и снять их противоречия исторически» [26, с. 464]. Подход к рассмотрению лирического рода как многомерной динамической целостности – попытка решения этой задачи.

Три концепции лирики, сформулированные С. Н. Бройтманом, относятся к трем разным (и при этом основным) «аспектам лирического произведения» [163, с. 91]: субъекту высказывания, предмету высказывания и границе между автором и героем.

Будучи изначально сосредоточенной (формируемой) на каком-либо одном уровне художественного целого лирического произведения (основываясь на каком-то одном моменте целого), каждая из концепций переносится на все лирическое целое, а затем прочие части видятся уже в свете этого целого. Концепция, соответственно, приобретает парадигматический смысл, «представляя» все до мельчайших элементов в свете своих смыслов. Но если каждая из «теорий лирики» в своем формировании исходит лишь из какой-то «особенной» (говоря словами Шеллинга) части целого, перенося на это целое «частный» смысл, то истинный смысл родового целого составляется из смыслов частей в сложной динамике их взаимоотношений. Постигнуть родовой смысл лирики можно только через постижение сложного взаимодействия отдельных парадигм – «теорий лирики» – в их единстве и одновременности.

Может показаться, что здесь слишком сближается то, что мы обозначили в качестве «родоформирующих категорий» лирического рода, и «теории лирики» С. Н. Бройтмана. Однако тождества здесь нет: «теории» – это исторические представления о лирическом роде, «категории» – идеальные внутриродовые «силы», облеченные в понятия, то, на что может быть направлена теоретическая рефлексия.

К тому же С. Н. Бройтман, как всякий систематизатор, в большой мере упрощает и схематизирует явления, чтобы придать им упорядоченный, формульный вид. Так что его «теории лирики» требуют детализации, а где-то – основательного пересмотра. Наконец, С. Н. Бройтман выстраивает свои теории в виде последовательности, а родоформирующие категории существуют одновременно как постоянно действующие начала в многомерной динамической целостности. Сумма внутриродовых категорий – это всегда актуальная «множественность родовых критериев» [143, с. 110] для лирики.

Ключевые внутриродовые категории принципиально отличаются от «теорий лирики» по своему понятийному наполнению. «Теории» С. Н. Бройтмана относятся к исторически существующей *мысли о лири-*

ке, а родоопределяющие категории составляют другой предмет – внутренние идеальные *начала лирической поэзии*.

Разработки С. Н. Бройтмана служат источником вопросов, которые нуждаются в разрешении. Перспективные направления изучения лирики, намеченные ученым, на новых методологических основаниях получают разработку в данном исследовании.

2.2. Сущностные категории архаической лирики

2.2.1. Древнегреческая лирика как объект теории. В итоговой части работы «Лирика в историческом освещении» С. Н. Бройтман высказывает продуктивную мысль: «... уже в античной теории присутствует то, что впоследствии могло быть интерпретировано как «субъективность» («поэт не меняет своего лица») и intersubъектность (одержимость поэта Музой), но присутствует в имплицитной форме» [26, с. 464].

Вопрос, конечно, заключается не в возможности интерпретации того или иного платоновского тезиса на новоевропейский манер, в духе гегельянства или бахтинского диалогизма. Дело даже не в том, что античная теория лирики «беременна» последующими теориями – вездесущность древнегреческой философии (в составе которой оказываются древние «эстетика» и «поэтика») общеизвестна. Речь о том, что сама древнегреческая лирика содержит в себе полную картину смыслов и представлений, характерных для лирики вообще. Ключевые родоформирующие категории лирического рода явлены в той или иной мере уже в античной лирике (либо имплицитно содержатся в ней).

С другой стороны, античная лирика представляет собой древнейшую европейскую лирику. При этом, по верному утверждению Н. П. Гринцера, «поэзия ранней Греции... становится источником тем и мотивов для последующей европейской традиции» [60, с. 13]. Мы бы сказали даже категоричнее: в древнегреческой лирике содержится все, что в будущем явится в той или иной форме в лирике европейской.

Обратимся непосредственно к античной лирике, а также к ряду авторитетных работ, в которых предприняты попытки ее теоретического осмысления, с тем чтобы выявить и сформулировать ключевые родовые категории, определяющие внутреннюю меру лирики. Главным предметом исследования здесь для нас является не *сущность древнегреческой лирики* (как оплота древнегреческой культуры), а *главные черты (сущностные категории) лирического словесного творчества*,

одной из разновидностей которого является исконная древнегреческая лирика. Архаическая лирика выступает в работе не в качестве полноценного объекта исследования, но в качестве предмета, сквозь призму рассмотрения которого можно прикоснуться к истокам *лирики в ее изначальной родовой целостности*.

Древнегреческие философы, обращавшиеся к изучению словесного творчества, практически не останавливали своего внимания на жанрах тех произведений, которые последующая теория литературы назовет лирическими. Несколько слов о дифирамбе мы находим в «Поэтике» Аристотеля, кое-какие отрывки о гимнах – в диалогах Платона (в частности, в диалогах «Государство», «Пир», «Федр», «Ион»). Так что и осмысливать столь сложное явление пришлось гораздо более поздней теоретико-литературной мысли.

Взглянем на древнегреческую лирику сквозь призму современных теоретических взглядов, имея за плечами двух с половиной тысячелетнюю историю поэтического творчества и опыта его осмысления. *Категориальный аппарат, который мы будем применять, носит новоевропейский, а не античный характер.*

Рассмотрение древнегреческой лирики, таким образом, позволит нам предварительно обозначить ключевые для лирического рода категории, развитие которых лежит в основании последующего становления лирики, увидеть эти категории в ситуации их зарождения, одномоментной проявленности и изначальной органической взаимосвязи, а также очертить основной смысл этих категорий.

Лирике в античной поэтической парадигме достается исключительное положение: во-первых, потому что о ней вообще не ведется речь в главном трактате по поэтике; во-вторых, – что более важно, – потому что вопреки тотальной ориентированности древней «теории литературы» * и самого поэтического творчества на жанр древнегреческая лирика является сразу же как *род* (во всяком случае, как «архиганр»).

Об этом пишет Н. П. Гринцер: «Одним из главных шагов, сделанных в изучении раннегреческой поэзии в последнее время, является постепенная возникшая убежденность в том, что о «лирике» можно и нужно говорить «в целом», как об определенном тематическом и стилевом единстве, делая меньший акцент на ее делении на жанры» [60, с. 34]. Лирика изначально существует как обособленный род словесного творчества, обладающий своей внутренней мерой и своей мерой

* Понятия «литература» не существовало в античной Греции, так что здесь мы употребляем его условно. Равно как и понятия «произведение» и «род литературный».

единства разножанровых начал, чего заведомо нет у эпики и драматики – они сразу же являются как реализованные в жанрах и только через жанр осмысливаемые.

В пользу того, что древнегреческая лирика явилась сразу как род, а не как множество обособленных жанров, свидетельствует изначальное смысловое сближение (практически тождество) целых групп жанров. Жанровое различие зачастую пролегалo только по критерию ситуации исполнения произведений: «Поводов для обрядовой песни было так много, что сами греки не умели последовательно их систематизировать. Песни в честь богов вообще назывались «гимнами», в честь Аполлона (но и не только в честь Аполлона) – «пеанами», в честь Диониса – «дифирамбами». Если гимн пелся во время шествия, он назывался «просодий», если он сопровождался пляской, он назывался «гипорхема» [37, с. 11].

«Ситуация поэтического высказывания» в данном случае будет иметь не только формальное значение, но относится и к смыслу этого высказывания. Однако типологически, на родовом уровне, как бы ни конкретизировался смысл «гимна» (лирического «протожанра») через ситуацию исполнения, он все же остается «песней в честь богов» (обращенной к божеству, репрезентирующей божество и являющейся «действием» божества). Однако и постоянно актуализирующаяся важность ситуации высказывания свидетельствует в пользу родовой целостности лирики. Дело в том, что ситуация высказывания, лежащая, как кажется новоевропейскому уму, за пределами художественного целого, для древнегреческой лирики – сущностный компонент самой структуры целого произведения, непосредственный момент его поэтического смысла.

2.2.2. Обоснование категории лирической подлинности. Акцентируем внимание не на том, что конкретная ситуация определенным образом преобразует смысл произведения, а на том, что само явление «ситуативности» поэтического высказывания особо значимо для лирики. Лирическое произведение, таким образом, получает свою *укорененность в бытии* (принципиально *неэстетически* переживаемом), без которой оно существовать не может.

Говоря о соотношенности текста лирического произведения с внехудожественной ситуацией, Бройтман пишет, что, даже освободившись, «автономизировавшись» от ситуации высказывания, лирика на протяжении всей своей истории будет тяготеть к этой утраченной части своей структуры: «Это найдет отражение, в частности, в традиции «надписаний», поясняющих внесловесную ситуацию лирического высказы-

вания... а Гёте скажет, что каждое стихотворение – это стихотворение на случай» [169, с. 94].

«Окказиональность» (отношение к «случаю») древнегреческой лирики носила тотальный характер. Об этом в своей работе говорит М. Л. Гаспаров: «... когда гражданин женился, на свадьбе пели «гимней», когда гражданин умирал, на похоронах пели «френ»..., на пирушке пелись хвалебные песни, «энкомии», в честь гостеприимного хозяина, или застольные песни «сколии»...» [37, с. 11]. В честь победы спортсмена на соревнованиях слагался «эпиникий». Эта черта архаической лирики проявилась сразу же и в своем пределе. Говоря об одном стихотворении Алкмана, исследователь резюмирует: «Перед нами – «поэзия на случай» в самом чистом своем виде: гимн, который мог быть спет только один раз» [37, с. 16]:

Состязаться с соперницами;
Нет у нас змеек,
Чеканенных из золота;
Нет лидийских повязок
Для девушек с томными очами;
Нет таких кос, как есть у Нано,
Нет Ареты, которая – как богиня,
Нет Силакиды... [37, с. 15–16]

Ситуация высказывания – этот атрибут укоренности в бытии – не ограничивалась тем, что служила *поводом* к воздвижению гимна. Для древнегреческой лирики условия произнесения гимна, окружающая обстановка и сопутствующие детали имели принципиальное конструктивное значение: все, что окружало текст и персону самого поэта, являлось важным и входило в целостный смысл конкретного гимна или оды. По этому поводу В. И. Козлов говорит о ситуации лирического высказывания как об *онтологической причине* художественного целого в лирике [96, с. 107].

О. М. Фрейденберг объясняет эту черту архаической лирики ее тесным родством с ритуалом, культом, мифотворческим действием. Она указывает, что о ситуации исполнения лирических произведений можно говорить как о некоем «понятийном варианте культа»: «То, что в религии культ, то в мусической традиции быт... Пирь, где выступают лирические певцы, религиозные процессии, праздники, характер состязательности, особые одежды, венки, особая поэтическая утварь, атрибуты певцов – цветы украшения, особая обувь, кифара» [184, с. 107–108].

С. Н. Бройтман связывает ситуацию высказывания, которая изначально носила не художественный, а магически-сакральный характер, с тем, что в будущем составит *тему* лирического произведения, а затем указывает на прямую соотнесенность лирической темы с воспеваемым божеством, субъектом речи и субъектом восприятия: «... то, что, на первый взгляд, кажется темами греческой лирики – губительный и очищающий Эрос, огонь, вихрь, увядание и расцвет флоры – не что иное, как бывшие субъекты-адресаты поэзии, сначала непосредственно совпадающие с автором, а потом ставшие лирическими масками-персонажами...» [169, с. 94]. Таким образом, ситуация высказывания, формирующая тему лирического произведения, напрямую соотносится с божеством, которое через это произведение проявляется в бытии, существует как атрибут или форма этого божества.

Каноническая структура древнейшего гимна, протожанра для всех последующих лирических жанров, была следующей: «призывательная» часть (здесь происходило именование божества и его развернутое описание); «повествовательная» часть (здесь излагался миф или несколько мифов о божестве, которое призвано в актуальное бытие); «просительная» часть (молитва о помощи или словесное «действие» божества). Позже, уже в творчестве Симонида, в хоровую лирику войдет моральная тематика: «... моралистический элемент стал четвертым в составе хорической оды и отлично скрепил в ней исконные три – религиозный, повествовательный, личный» [37, с. 20]. Вначале все части структуры лирического высказывания носят скорее мифологически ориентированную функцию, чем функцию эстетическую. Исконное назначение такого произведения – установление мифологически переживаемого бытия (через участие в нем бога), действие на подлинное бытие. Даже моральный компонент, вошедший в лирику в последнюю очередь, «прижился» благодаря своему неэстетическому характеру.

Слово поэта сближается со словом оракула, выговаривающего будущее, его природа в первую очередь бытийна и только потом эстетична. Подтверждением этому служит и бытийный статус стихотворца. Сам поэт подобен божеству и обладает собственной мифологической биографией. В статье О. М. Фрейденберг «Происхождение греческой лирики» приводится длинный перечень мифоподобных сюжетов, связанных с каноническими греческими поэтами, их жизнью и смертью: «Мифы о богах и героях становятся биографиями поэтов; культовые темы оказываются темами лириков и их страстями, их переживаниями, историями их жизни» [184, с. 108–109] (также см.: М. Л. Гаспаров [37, с. 14]; Гегель [46, с. 512]).

Лирическому произведению изначально присуще посягательство на внеэстетическую сферу, реальное бытие – поэтому и оказывается образ поэта «спаянным» с образом мифологического героя или бога. Вначале эта укорененность в бытии, этот «перехлест» в область подлинной действительности носит мифологический характер, однако впоследствии, с рождением истории, характер мифотворчества существенно видоизменяется и в лирическое целое начинает входить исторический, социальный образ поэта. Н. П. Гринцер пишет, что «маска» поэта подразумевает скорее не чисто литературную функцию, но определенную социальную роль, которую он исполняет и которая может включать в себя и реальные черты исторической личности» [60, с. 18]. Такая «форма поэта» также существует как необходимый элемент структуры эстетического целого в лирике и переживается как миф, но миф исторический, а поэтому выходящий из области «идеального» в область реального.

Лирика изначально есть форма подлинного бытия, а только потом форма эстетически переживаемого бытия, но эта подлинность особого характера, так сказать, не «житейская правда» и не жизненная реальность, «реальность поступка» (М. М. Бахтин). «Локализованная на границе двух глобальных моделей мира, мифологической и художественно-понятийной, лирика воплотила в себе эту пограничность и оказалась открытой в большое время...», – пишет С. Н. Бройтман [169, с. 99]. Интенция подлинности существует в лирическом произведении от начала до конца, равно как и эстетическое измерение, т. е. не происходит «растворения» одного начала в другом, каждое из начал существует как непроницаемый необходимый элемент лирического целого. Только композиция из этих элементов (их отношение) образует саму возможность лирического высказывания.

Подлинная реальность изначально особым образом входит в лирическое произведение, она не получает окончательного эстетического «переплавления». Подлинность существует в лирическом целом как основополагающая установка творчества и восприятия этого творчества, сотворчества. Даже в новейшее время, когда эстетика окончательно обособится от посягательств со стороны любых других областей бытия и знания, это начало подлинности будет актуально, из-за чего структура и смысл лирического целого всегда будет проблематизироваться, получать специфическое родовое наполнение.

Смысл категории лирической подлинности во многом раскрывается через телеологическую природу архаичных лирических произведений, заключающуюся в утверждении нового события в бытии через его поэтическое воссоздание. «Если событие не нашло своего поэта,

оно забывается, т. е. перестает существовать...» [39, с. 42]. В этом отношении наиболее подходящим объектом для исследования являются эпиникии Пиндара [39, с. 43–44].

В статье, посвященной Пиндару, М. Л. Гаспаров обращает внимание на фундаментальное различие подходов к бытию в эпосе и в лирическом творчестве. В эпосе бытие воспринимается как завершенное в себе целое, на которое творец смотрит «издали», поэтому любое новое событие легко находит свое место в этой готовой и ясной картине бытия, принципиально не меняя самой картины. В лирической поэзии все обстоит иначе. Во-первых, взгляд лирика значительно приближен к бытию, поэтому он не в состоянии охватить его как целое извне. Во-вторых, каждое новое события бытия представляется «преобразующим всю структуру этого целого» [39, с. 31]. Событие, так сказать, *тревожит* поэта заложенной в нем возможностью изменять бытие, каково оно есть.

Поэт выступает «стражем», «охранителем» бытия. Смысл этого «охранения» бытия заключается не в том, чтобы уберечь его неизменность и неподвижность, а в том, чтобы при всей изменчивости сохранить подлинность этого бытия, его законосообразность. «Лирический поэт видел в представшем ему событии торжество такого-то начала и всем пафосом своего искусства доказывал закономерность этого торжества, а следующее событие оборачивалось торжеством противоположного начала, и поэт с той же убежденностью и тем же пафосом доказывал и его закономерность» [39, с. 44]. Поэтому в лирике Пиндара и наличествует «атмосфера тревожной ответственности». Задача поэта, сместившись «с точки зрения «изблизии» на точку «издали», охватить взглядом мировое целое в более широкой перспективе и найти в этой перспективе место для нового события» [39, с. 31], увидеть новое событие как выражение привычных бытийных сил, отношения которых могут быть подвижны, но основания которых неизменны.

В каждом эпиникии происходит «причисление нового события к лику прежних»: «Утвердить новое событие, включив его в систему мирового уклада, – это значило: выявить в прошлом такой ряд событий, продолжением которого оказывается новое событие. При этом «прошлое» для Пиндара – конечно, прошлое мифологическое...» [39, с. 33]. Причем, чем большее количество мифов сопутствует новому событию, тем более укорененным в бытии оно оказывается, тем органичнее его связь с бытием, тем оно подлиннее. Целью поэта является, однако, не своеобразное «оправдание» частного события, а утверждение самого по себе бытия, в котором имело место данное событие.

Слово поэта-лирика в той же мере укоренено в бытии, в какой в бытии оказывается укорененным новое событие. Признание за неким явлением бытийности, *возведение* его в статус главного события, вокруг которого как бы группируется, структурируется обновленное бытие, происходит одновременно с *воздвижением* гимна или оды. Условно говоря, в лирическом произведении существуют два главных события, соединенные в творческом акте: утверждение бытия и устройство мира лирического произведения (*выговаривание* бытия). Выговаривание и есть утверждение бытия, которое до этого было иным, то есть в некотором смысле обновленное бытие оказывается впервые явленным в поэтическом слове. Эта нераздельность становления бытия, его поэтического творения и его постижения войдет в лирику как ее внутренняя мера, выражаемая через категорию подлинности.

В этом же ключе говорит о «Восьмой Немейской оде» Пиндара А. В. Домашенко: «Победа Ферона Акрагантского вызывает к жизни гимн, но гимн, конечно, не отблеск победы. Только в гимне вполне раскрывается *подлинный* ее смысл, благодаря чему и жизнь вполне раскрывается как... праздничное сопричастие богов и людей, и, таким образом, становится явленной, зримой ее (жизни) *подлинная* сущность» [66, с. 303] (курсив мой. – О. М.).

В свою очередь Н. П. Гринцер отмечает, что у Пиндара «слава субъекта и объекта творчества окончательно смыкаются» [60, с. 32]. В «Первой пифийской оде», где уже в самом зачине мы видим одно из наиболее ярких восхвалений поэтической лиры вообще, мы читаем:

О золотая лира! Общий удел Аполлона и муз
В темных, словно фиалка, кудрях
Ты основа песни, и радости ты почин!
Знакам, данным тобой, послушны певцы,
Лишь только запевам, ведущим хор,
Дашь начало звонкой дрожью...
*Доблесть людей – от воли богов. Лишь от них
Мудры мы и они нам дают
Мощь, и силу рук, и искусство речей...* [4, с. 95–97].

Подлинность мира и подлинность поэтического слова у Пиндара приистекают из одного источника и существуют в единстве.

Еще одна важная сторона подлинности как фундаментальной категории лирического рода открывается благодаря диалогам Платона «Государство», «Ион», «Федр». Как показывает Ж. Женетт, Платон исключает лирическое творчество из той парадигмы, которую можно

обозначить как миметическое или подражательное искусство. Древнегреческое лирическое творчество, увиденное глазами Платона, носит немиметический (другие аналогичные понятия, *неизобразительный, неподражательный, выразительный*) характер [69].

Основываясь на иных методологических принципах, к аналогичному выводу приходит А. В. Домашенко. Ученый доказывает тот факт, что словесное творчество изначально делится у Платона не на три, а на две большие группы: миметическое (куда входят трагедия и эпос) и маническое (соотносимое с лирикой – гимны и оды). К манической поэзии относится та, где «поэт не меняет своего лица» (в варианте А. В. Домашенко – «прямое сказывание»). «*Прямое сказывание*», будучи поэзией, не является ни подражанием, ни искусством» [62, с. 40].

В более поздней работе исследователь конкретизирует взаимосвязь «поэтического сказывания» с прорицанием, откровением смыслов становящегося бытия, которое посылает поэту Муза. Комментируя фрагмент из Пиндара (стих: Прорицай, Муза, я же буду толкователем... [65, с. 33]), ученый отмечает: «Поэтическое сказывание коренится в пред-сказанном... Оно есть развертывание имплицитного смысла, заключенного в пред-сказанном, и остается истинно поэтическим до тех пор, пока держится этой путеводной нити. Оставаясь истинно поэтическим, оно остается пророческим» [65, с. 33–34].

Примечательно, что Платон явно «отдает предпочтение» поэзии манической и с недоверием относится к миметическому искусству. Об этом свидетельствует то, что он изгоняет из своего идеального государства поэтов, творящих в рамках миметической парадигмы, и оставляет творцов гимнов и од: «... в наше государство поэзия принимается лишь постольку, поскольку это гимны богам и хвала добродетельным людям» [137, с. 636].

При этом Платон говорит, что Гомер и Гесиод «составили для людей лживые сказания» [137, с. 628] (в том же духе: Гесиод сочинитель «величайшей лжи» [137, с. 629], а Гомер «безрассудно заблуждается» [137, с. 631]). С другой стороны, поэзия маническая заслуживает у Платона наивысших похвал. В подтверждение приведем знаменитый фрагмент из «Иона», где устами Сократа Платон высказывается о немиметическом творчестве: «... поэт – существо легкое, крылатое и священное... И вот поэты творят... не с помощью искусства, а по божественному определению... ради того бог и отнимает у них рассудок и делает их своими слугами, божественными вещателями и пророками, чтобы мы, слушая их, знали, что не они, лишённые рассудка, говорят столь драгоценные слова, а говорит сам бог и через них подает нам

свой голос» [137, с. 187–188]. Похвалу поэтическому «неистовству» и «манической поэзии» находим также в «Федре» [137, с. 514].

Наиболее существенное наблюдение над идеями Платона относительно манической (неподражательной, подлинной) поэзии состоит в том, что изначально она является вынесенной «за скобки» общей миметически ориентированной поэтики. И если у Платона суждения о подражательной и неподражательной поэзии соседствуют, то для следующего античного «теоретика литературы» Аристотеля неподражательной поэзии уже нет места в его «Поэтике», а мимесис становится универсальным принципом поэтического творчества. Две парадигмы поэтического творчества: миметическое искусство и поэзия, ориентированная на *подлинность* (где подлинность есть внутренняя установка), изначально не тождественны и базируются на различных основаниях.

2.2.3. Обоснование категории лирической диалогичности. О диалогических отношениях, свойственных архаической лирике, в теории литературы сказано немало. Значительно меньше изучено, как эта диалогическая природа раскрывается во всей последующей лирике, так что нам предстоит сделать некоторое обобщение и конкретизацию в аспекте темы данной работы.

Свидетельство тому, что в древнегреческих гимнах не один субъект речи, а, как минимум, двое (поэт и Муза), мы находим уже в диалогах Платона. Вот часто цитируемый фрагмент из «Федра», где мыслитель говорит о манической поэзии, которая соотносима с лирикой: «Третий вид одержимости и неистовства – от Муз, он... заставляет выражать вакхический восторг в песнопениях и других видах творчества... Кто же без неистовства, посланного Музами, подходит к порогу творчества в уверенности, что он благодаря одному лишь искусству станет изрядным поэтом, тот еще далек от совершенства...» [137, с. 514].

Характер отношения поэта и Музы Платон определяет как «одержимость»: «... один поэт зависит от одной музы другой – от другой. Мы обозначаем это словом «одержим», ведь муза держит его» («Ион» [137, с. 190]). В другом месте философ говорит об одержимости поэта богом: «поэты – толкователи воли богов, одержимые каждый тем богом, который им владеет» [137, с. 188]. Для примера напомним широко известный зачин гимна, обращенного к Зевсу, Терпандра (пер. В. Иванова):

Зевс, ты – всех дел верх!
Зевс, ты – всех дел вождь!
Ты будь сих слов царь:
Ты правь наш гимн, Зевс! [4, с. 35]

Другой пример из Архилоха:

Я – служитель царя Эниалия, мощного бога.

Так же и сладостный дар муз хорошо мне знаком [4, с. 119].

О дионисийской природе поэзии этого лирика (таковой, в основе которой лежит *одержимость* богом Дионисом) в трактате «Рождение трагедии из духа музыки» высказывается Ницше: «Архилох, сжигаемый страстью, любящий и ненавидящий человек, лишь видение того гения, который теперь уже не Архилох, но гений мира и символически выражает изначальную скорбь в подобии человека-Архилоха...» [134, с. 75]. У Ницше подчеркивается принципиальное *онтологическое различие* природы человека-поэта и бога, которым он одержим. И это различие определяет возможность взаимообращения разных начал в едином акте творчества.

По мнению О. М. Фрейденберг, «лирический автор представляется формой бога. В божестве кристаллизовано представление об уже отделенном от человека мире; но человек, уже отодвинутый от божества, все же продолжает в известных бессознательных актах переживать себя, как одну из его разновидностей» [184, с. 106]. Нам представляется более верной та часть этого суждения, где О. М. Фрейденберг говорит о *различии* поэта и бога («отдельном от человека мире»), о несовпадении этих субъектов при особенном характере их взаимосвязи («автор – форма бога»).

Эту мысль исследовательницы уточняет формулировка С. Н. Бройтмана. Ученый толкует смысл «одержимости» (в его варианте «одержания») поэта музой как их «синкретическое и неразвито-напряженное отношение» [26, с. 423]. Здесь нет буквального тождества поэта и вдохновляющего его начала, но голос поэта, сама форма его бытия как творящего субъекта необходима божеству для «выговаривания» некоего смысла, который как-то иначе артикулирован быть не может. Таким образом, голос поэта – «второй голос» в лирическом произведении.

Однако поэт не просто проводник, «медиум», «инструмент» в руках божества, он *сотворец*, причастный божественному началу. Архаический лирик сотворец не в том смысле, что он осуществляет индивидуальный творческий акт (или «самовыражается»), а в том, что он, получивший божественный творческий дар от Муз, является необходимым элементом целостности, в которой поэзия «переливается» из мира богов в мир людей. Поэт существует как часть целостности, позволяющей божеству вполне осуществиться, поскольку божество нуждается не в «проводнике», а в автономном сознании, способном к диалогу,

причем сознании принципиально иного, чем божество, бытийного плана, сознании смертного, но такого смертного, который способен постичь и бессмертие («приобщиться» к нему).

Комментируя «Иона», на эту же тему высказывается А. В. Домашенко: «Поэт потому и является существом не только священным, но еще и легким, и крылатым, что способен и приобщиться к Музам, и принести назад, людям, весть, которую он получил, будучи одержимым Музами» [62, с. 41]. Это возвращение «назад», к людям, к своей сущности (идентичности), которая хоть и подобна божественной, но все же отличается от нее, для лирического произведения станет одной из генеральных тем – непосредственно выраженных или подспудно присутствующих – вообще в любом лирическом стихотворении. Только через диалог субъектов различного онтологического плана: смертного человека и бессмертного божества – может состояться поэтическое высказывание во всей полноте его смысла, когда человек оказывается причастным миру богов и божественное начало вполне воплощается и раскрывает себя миру конечного.

Божество входит в лирическое целое не просто как вдохновляющее начало, источник одержимости (повод и действующая причина этого высказывания). Бог является в лирическом целом и как непосредственно присутствующий *субъект-адресат* лирического высказывания – тот, *кому* поется гимн (*цель*), и как *тема* высказывания в ее словесном воплощении, *словесно-образном выражении (форма)*.

Вначале несколько тезисов о форме. Мир, вошедший в поэтическое целое, выступает формой божества, словесно-пластической возможностью его репрезентации, «опредмечивания». Говоря о диалогической природе архаической лирики, этого вопроса касается С. Н. Бройтман: «Вторым субъектом, героем, первоначально был бог-дух, являющийся и одушевленной природой... И входил он в песню *не только как голос, но и как образ-тема, ставший лирическим персонажем*» [169, с. 95]. Поэтически воссоздаваемый в древнем гимне словесно-образный мир есть само божество, которое воплощается здесь и сейчас в словесно-пластической форме.

Исследователь указывает на судьбоносный для всей последующей лирики характер этой черты архаической лирической поэзии: «В ней природа (тема) не объективируется в качестве героя («другого»)... а рождается как второй субъект, находящийся с автором в синкретических отношениях параллелизма» [169, с. 94]. Таким образом, межсубъектные отношения в лирике сохраняются не только в моменте предпосылок лирического высказывания («одержимость» как причина выска-

звания), но и на уровне структуры «внутреннего мира» (Д. С. Лихачев [109]) лирического произведения. Отношения субъекта высказывания к высказываемому миру носят диалогический характер. В Новое время субъект-субъектный характер будет лежать в основе отношений автора и героя в лирическом целом. «Платой же за сохранение субъектности оказался надолго сохранившийся в лирике синкретизм автора и героя, во многом определивший внутреннюю меру ее» [26, с. 436].

Диалогические отношения в новейшей лирике будут устанавливаться между творящим сознанием и творимым в поэтическом произведении бытием (миром). В результате для лирического произведения станет актуальным понятие «*бытие-сознание*» – форма существования лирического субъекта и структура художественного мира лирического произведения.

Проясним диалогические основания ранней лирики в свете вопроса о том, *кому поется гимн*. У этого вопроса две стороны. Во-первых – экзистенциальная: как мы уже сказали, архаическое лирическое высказывание обращено к божеству (бог – субъект-адресат); во-вторых – техническая: можно говорить о конкретном субъекте восприятия поэзии – зрителе-слушателе. Будучи обращенной к божеству, лирическая песня имеет и вполне реального, «телесного», слушателя. Таким образом, помимо отношения «поэт – Муза (бог)», существует отношение «поэт – слушатель», а также отношение «слушатель – бог».

Если в ситуации синкретического тождества все субъекты указанных отношений были равны и являлись «формами бога», то в ситуации разложения первичного тождества эти отношения усложняются. С разложением синкретизма субъекты-участники хореического действия все более начинают переживать изначальную идентичность как напряженный диалог. Слушатель с самого начала был неотделимой частью хора, воздвигающего гимн, но и позже, отделившись от хора, при восприятии лирической поэзии он стремится встать на точку зрения участника хора. Воспринимающий субъект лирической поэзии структурно тяготеет к позиции соучастника и сотворца, где каждый поющий воспринимает себя как «единое множество» и переживает себя как форму актуального присутствия божества.

Примечательно, как толкует «художественную рецепцию» (пользуясь новоевропейской терминологией) Платон. В «Ионе» мы находим его рассуждение о «гераклейском камне»: «... зритель – последнее из звеньев, которые... получают одно от другого силу под воздействием гераклейского камня. Среднее звено – это ты, рапсод и актер, первое – сам поэт, а бог через вас всех влечет душу человека, куда захочет, сообщая

одному силу через другого» [137, с. 190]. Платон говорит о цепи типологически тождественных отношений. Эти отношения одновременно и поэтического и бытийного характера. Цепь выглядит так: бог – поэт, поэт – рапсод, рапсод – зритель. В ситуации, когда песнопения хора становятся предметом «немного любования» (приобщения зрителя-слушателя *извне*), хор оказывается таким же промежуточным звеном, как и рапсод.

Однако не только через поэта и рапсода, по принципу «проводника», зрителю-слушателю оказывается доступна божественная «сила»: каждый участник этой диалогически существующей целостности (в том числе и «последнее звено» – зритель) одновременно оказывается связанным с божеством и напрямую.

Здесь мы наблюдаем дополнительность линейности и дискретности, которая характерна для целостности. Соединяясь между собой, элементы в каждое мгновение существования данной целостности связаны и с ее смысловым и энергетическим ядром. Бог (или Муза) в раннегреческой лирике является таким «ядром», «точкой совпадения» поэта, рапсода и зрителя. «Точкой совпадения» не в том смысле, что все участники оказываются отождествлены в нем, а в том, что открытое сознание каждого из субъектов вступает в диалог с одним и тем же бытийным началом. Это бытийное начало, которое принципиально невозможно уместить в каком-либо одном сознании, оказывается способным выразиться через диалог субъектов, отношение сознаний.

О. М. Фрейденберг так описывает характер отношения субъектов в хоровом воздвижении гимна: «Эти стихи, оказывается, поет и пляшет то самое лицо, которое их складывает: автор. Но этот автор странный: он не один, их множество... этот автор состоит из определенного числа лиц, имеющих один и тот же возраст и определенный пол. В стихах, которые поет и пляшет этот множественный автор, он называет себя единичным и говорит о себе не «мы», а «я»; но то, что он рассказывает, относится не к нему самому, а к богу» [185, с. 41]. Именно этому всеобщему действию оказывается причастен зритель-слушатель, присутствующий при воздвижении гимна или оды.

Из этого проистекает и особая «осведомленность» того, кто воспринимает лирическое произведение. Изначально эта «осведомленность» (даже *всезнание*) дана в лирическом целом как факт: если воспринимающий гимн субъект является «формой бога», то ему заведомо доступна полнота мифологического знания соответствующего божества. «Активное соучастие слушателя – важнейший элемент лирической структуры: эпический поэт как бы предполагал, что слушатель знает только то, что ему сейчас сообщается, лирический поэт предпо-

лагает, что слушатель уже знает и многое другое и что достаточно мимолетного намека, чтобы в сознании слушателя встали все мифологические ассоциации, необходимые поэту» [39, с. 37].

В последующие эпохи это всезнание зрителя-соучастника переплотноется из данности в высокие требования к читателю лирики, требование его широкой эрудированности в области самой поэзии (ср. идею «провиденциального» читателя у О. Мандельштама [120]). Лирический читатель должен обладать богатым эстетико-поэтическим опытом, ведь конкретный лирический текст всегда требует от воспринимающего учета культурного и поэтического фонда, которым обладает автор. Требование способности читателя к диалогу на высоком духовно-культурном уровне восходит именно к этому всеведению древнего хора и представлению о «цепи», идущей от гераклеийского камня, у Платона.

К этому наблюдению над диалогической природой лирики примыкает и мысль Н. П. Гринцера о главной «внутренней установке» для произведений лирического рода: «... постоянное стремление соотносить себя с традицией» [60, с. 35]. Эта лирическая особенность адресует к тому «механизму» «укоренения» нового духовного опыта в мифологически переживаемом бытии. Она может быть истолкована и как вечно длящийся *диалог* становящегося мира с мифом.

Диалогическая природа, присущая древнейшей лирике, и в современной поэзии определяет глубинные уровни структуры и смысла лирического целого. О преемственности новейшей лирики по отношению к ее древнейшим формам рассуждает В. И. Козлов: «Можно говорить о том, что лирика в своем историческом развитии сохранила все свои основные черты. Опыт, передаваемый ею, на первых этапах фактически инсценировался. Тогда как лирика литературная, с которой мы имеем дело последние несколько веков, вложила этот опыт в абсолютный минимум средств. В этом свете само поэтическое сознание предстает как *средство передачи онтологического опыта хора*» [96, с. 95].

Лирический субъект новейшей лирики соотносим с хором архаической лирики, поэтому его (субъекта) структура по-своему повторяет структуру хорового действия, поэтическое сознание лирического субъекта по сути хоровое. Об этом же по-своему говорит М. М. Бахтин: «Авторитет автора есть авторитет хора. Лирическая одержимость в основе своей – *хоровая*» [14, с. 148]. Диалогическая природа, явленная в архаической лирике, определяет облик всей последующей лирической поэзии. Диалогичность пронизывает все уровни лирического произведения: определяет его целостный смысл, субъектно-образную структуру, рецептивную специфику, отношения традиции и новаторского автор-

ского начала – словом, все особенности поэтического творчества в этом роде литературы.

2.2.4. Предпосылки лирической субъективности. Подлинность и диалогичность – ярко выраженные начала архаической лирики. Лирическая субъективность получает наибольшее раскрытие гораздо позже, в индивидуально-авторскую эпоху, когда на свет является автономная личность со своим *внутренним миром*. Теоретическое обоснование этой категории и ряда категорий с ней связанных происходит только в немецкой классической эстетике. С опорой на А. Н. Веселовского об этом пишет С. Н. Бройтман: «Субъективность... разовьется в результате долгой исторической эволюции... в эпоху личного творчества...» [169, с. 92]. По мнению ученого, «все то, что принято считать существенными свойствами лирики: субъективность, индивидуально-творческая природа, интериоризованность и направленность на внутренний мир субъекта, – не сопровождало этот род литературы с момента его зарождения и не связано с его генезисом» [169, с. 92].

А. Н. Веселовский обращает внимание на то, что изначально «субъективность» носила коллективный характер. Поэт выражал смыслы, зародившиеся внутри социальной общности, и эмоции, свойственные группе, типологически сближаясь с корифеем хора: «Личный поэт, лирик или эпик, всегда групповой...» [33, с. 215].

Той субъективности, о которой говорит Гегель, не могло быть в архаической лирике – тип поэтического сознания здесь принципиально иной. Это, впрочем, не мешало немецкому мыслителю находить в древнегреческой лирике приметы субъективности, например, у Пиндара [46, с. 499–500, 511–512]. А поэзия Сапфо прямо именуется у Гегеля «воспламененными жаром страсти излияниями» [46, с. 531]. В свою очередь Шеллинг в «Философии искусства» говорит, что «воспевание» «наиболее индивидуальных» моментов свойственно поэзии Алкмана и Анакреонта [195, с. 349]. Данные примеры, конечно, свидетельствуют о произвольном толковании древней поэзии на новоевропейский лад.

Нужно сказать, что тенденция к толкованию лирики как поэзии чувства (из чего потом неминуемо вырастут субъективные «излияния» Гегеля) сказывается уже в поздней Античности. Например, Дионисий Галикарнасский писал о Симониде: «В сострадании он превосходит даже Пиндара: тот поражает великолепием, этот обращается к чувствам» [37, с. 21]. И это притом, что и Симонид и Пиндар – ярчайшие представители хоровой, а не монодической лирики.

Те начала, которые в будущем определяют понимание лирики в качестве субъективного рода литературы, здесь лишь имплицитно за-

ложены, они не получают активного развития. Поэтическое сознание, укорененное в бытии, живет по иным законам, и еще нет автономной личности, с которой субъективность связана. «Лирический певец поет о себе, но это «себя» очень специфично. Личных эмоций он почти не знает... Наличие «я»-мотива еще не говорит о переживаниях самого поющего. В то же время лирический автор уже поет не о богах и героях, а о человеке, о себе», – пишет О.М. Фрейденберг [184, с. 109]. Вот пример из Сапфо:

Богу равным кажется мне по счастью
Человек, который так близко-близко
Пред тобой сидит, твой звучащий нежно
Слушает голос
И прелестный смех. У меня при этом
Перестало сразу бы сердце биться:
Лишь тебя увижу, уж я не в силах
Вымолвить слова... [4, с. 56].

Здесь можно говорить лишь о предпосылках будущей субъективности и связанных с ней категорий. К тому же субъективность, какой она явится в немецкой классической эстетике, во многом будет развиваться как производная от *подлинности*: субъективно – значит подлинно (не вымышленно, а реально, ср. с полемикой Батё и Шлегеля о вымышленных и подлинных чувствах в поэзии [69, с. 305–307]). А, например, связанная с лирической субъективностью «*всеобщность*» во многом наследует представление о хоровом начале в лирике, т. е. соотносится с *диалогичностью*: «Всеобщность»... выделенная в Новое время, – лишь следствие генетически заложенного онтологического совпадения с хором» [96, с. 95].

Однако субъективность и связанные с ней категории ни в коем случае не являются чистыми производными от подлинности и диалогичности. Во-первых, у субъективности есть свои исконные основания, что мы покажем далее. Во-вторых, те моменты субъективности и родственных с ней категорий, которые генетически связаны с подлинностью или диалогичностью, настолько разошлись со смысловыми ядрами этих категорий, что «переродились» в самостоятельную смысловую парадигму, в свете которой может видеться лирический род литературы. В современной лирике субъективность как родовая черта существует наравне с подлинностью и диалогичностью. Примечательно, что оживление внимания к диалогической природе лирики происходит на «постсубъективистских» основаниях. Вновь явившаяся теория ли-

рики как диалогического рода вырастает во многом на базе понимания лирики как субъективного рода. Все это дает основания полагать, что субъективность имеет такие же древние истоки, как подлинность и диалогичность.

Ведь множественное сознание хора в древней лирике все же переживается автором или исполнителями как «свое» сознание, да и выражается в древних гимнах зачастую через форму первого лица единственного числа (например, М. Л. Гаспаров говорит о поэзии Пиндара: «я» поэта и «я» хора в его песнях часто неотличимы» [39, с. 44]). Еще нет автономной личности, но уже есть ее формальные «литературные» показатели. Одним словом, уже в античной лирике присутствует ряд моментов, напрямую связанных с будущей субъективностью, на которые необходимо обратить внимание.

Отметим тот факт, что архаическая лирика была не всецело хоровой. Наряду с хоровой лирикой, присутствовала лирика сольная или монодическая (Алкей, Сапфо, Анакреонт, Алкман). Говоря о значительном интересе новоевропейского читателя к монодической лирике и малом интересе к хоровой, М. Л. Гаспаров поясняет: «Монодическая лирика была голосом личности и позволяла читателю нового времени обольщаться иллюзией, что он слышит и понимает самого Анакреонта или саму Сапфо» [37, с. 10]. Соответственно, и темы монодической лирики связаны с отдельной личностью: любовь, страсть, вино, природа, размышления о смысле жизни, ее быстротечности, – темы, близкие новоевропейской лирике. В качестве примера приведем несколько строк из Алкея:

Мнится: все бы нам пить да пить!
Сладко в голову бьет вино, –
А там – хоть плач! –
Тяжким облаком ляжет хмель,
В сердце – чад, на душе тоска.
Себя коришь,
Сожалеешь невесть о чем,
И веселый не весел зов:
«Ну, пей же! Пей!» [4, с. 52].

Примечательно и то, что первые жанры древнегреческой лирики – это сольные номы (они же и завершают историю ранней греческой поэзии): «История лирики, начавшаяся сольными номами Терпандра, заканчивается сольными номами Тимофея» [37, с. 26]. По свидетельству М. Л. Гаспарова, на закате классической греческой поэзии Тимофей

вводил в сольные нумы хоровые партии, а другой поэт Филоксен, работавший в жанре дифирамба (хоровая лирика), вводил в дифирамб соль-ные партии, чем «смущал современников» [37, с. 26]. Это «смущение» (неоправданное ожидание) указывает на то, что у монодической и хоровой лирики были несколько различные установки восприятия, которые здесь смешивались.

Лирика монодическая, говоря на новоевропейский манер, «камерная», что напрямую связано с сольным характером ее исполнения. Она носит не причастно-вовлекающий характер, в смысле вовлечения через апелляцию к изначальной причастности во всеобщее хоровое действо (как в хоровой лирике). Она более созерцательна, в большей степени рассчитана на *отклик* другого сознания через *узнавание* «всеобщих» бытийных состояний, присущих каждому человеку форм активного переживания бытия. Сопричастность воспринимающего лирическому «произведению» здесь – не хоровое всеобщее *тождество*, а *повторение-переживание* созерцающей, воспринимающей индивидуальностью того, что поэтически выражено-пережито другой индивидуальностью, несмотря на то что выраженное носит всеобщий характер.

Отсюда и кажущаяся близость монодической лирики новоевропейскому сознанию, отсюда и возможность для Гегеля и Шеллинга перетолковывать античных поэтов в согласии со своими философско-эстетическими взглядами.

Присоединим к сказанному тезис относительно категории авторства, тесно связанной с субъективностью. Авторство, зарождающееся на заре риторической эпохи, впервые находит свое выражение именно в лирической поэзии. «Лирика сразу показывает нам автора, которого в эпосе мы не видим, и какого автора! – говорящего о себе самом, о своих собственных переживаниях. Нужно прочувствовать, как это необычайно для древней литературы... Она не имеет, кроме автора, никакого персонажа, который производил бы какие-то действия, говорил, чувствовал», – пишет О. М. Фрейденберг [184, с. 104]. Индивидуальное начало, каким потенциально обладает категория авторства, выбирает для своего явления в мир именно лирику, в ней находит свой оплот и свое первоначальное обиталище.

Этот тезис верно конкретизирует Н. П. Гринцер: «Я» архаической лирики – это не только и не столько пробуждение «индивидуальности», сколько пробуждение «литературной индивидуальности», осознание «авторства», иными словами, новация, но новация прежде всего «литературная» [60, с. 35]. Именно в лирике, а не в каком-то ином роде литературы готовится будущая тотальная экспансия автора в словесном

творчестве, и субъективность, как неотъемлемый атрибут авторства *, вызывает уже в недрах исконной лирики.

Мы говорим о субъективности не как о «самовыражении» автора, которое совершенно не свойственно древнегреческой поэзии, да и поэзии вообще. По верному суждению Ницше, «субъект, волящий и преследующий свои эгоистические цели индивид, мыслим только как противник искусства, а не его источник» [134, с. 75]. Речь идет о предпосылках индивидуально-творческого подхода к лирической поэзии, которая для античного грека (да и для представителей немецкой классической эстетики) переживается в первую очередь как форма всеобщего. Субъективность мыслится здесь как актуальная форма личной причастности переживаемому и одновременно поэтически творимому бытию.

Подведем итоги. Наибольших успехов в изучении лирики современная теория литературы добилась благодаря исторической поэтике. Однако исторический метод недостаточен для изучения многомерного динамического явления, каковым является лирический род литературы. Он нуждается в подкреплении методом типологическим. Объединив два этих метода в один и направляя его на предмет нашего исследования – лирический род как многомерную динамическую целостность, – мы приходим к мысли, что внутривидовые категории *изначально* присутствуют в лирической поэзии, обнаруживают себя в ее древнейших формах.

На протяжении последующего становления лирического рода категории будут развиваться, видоизменяться, уходить в глубину родового содержания или, наоборот, служить в качестве родовых «определителей». Данные категории существуют не как последовательность исторически сменяющихся оснований, а как всегда актуальное присутствие родовых начал в лирическом целом.

Для выделения родообразующих категорий мы обратились к классической архаической лирике – древнегреческой лирической поэзии. Обращение к ней позволяет увидеть эти категории в ситуации их зарождения, одномоментной проявленности и изначальной органической взаимосвязи (в древнегреческой лирике содержится все, что в будущем явится в той или иной форме в лирике европейской).

В результате обращения к ранней греческой поэзии мы выделили три ключевые родоопределяющие категории, пронизывающие все уровни родовой целостности лирики и распространяющиеся на все сто-

* См. на эту тему статью украинского исследователя А. В. Горбаня «Авторська суб'єктивність як структурна модель художнього тексту» [58].

роны художественного целого отдельного лирического произведения. Такowymi категориями являются: *подлинность*, *диалогичность* и *субъективность*.

Подлинность составляет особую укорененность лирического произведения в неэстетически переживаемом бытии (отсюда его «оказиональный» характер). Изначально лирическое слово носит мифотворческий, а также магически-сакральный характер, следы чего остаются в лирике навсегда. Мир, «входящий» в архаическое лирическое произведение, не становится автономным от подлинного мира, а существует в диалоге поэтически-воссозданного и подлинно-реального. Это отражается на структуре лирического целого, установке восприятия лирического произведения, его смысле. Лирическое высказывание стремится выйти за собственные пределы (посягает на внеэстетическую сферу) в реальное бытие и только таким образом вполне существует как специфическое художественное.

Лирический поэт выступает своеобразным охранителем бытия. Его слово (лирическое высказывание) изначально сближается по онтологии со словом оракула, предрекающего будущее. Это слово укореняет новое в наличном бытии, обновляет бытие. Событие лирического высказывания открывает бытию путь к постоянному подтверждению его законосообразности, незыблемости его оснований.

О *диалогичности* лирики можно говорить уже потому, что в лирическом произведении не один субъект речи, а, как минимум, двое (поэт и Муза). *Диалогическая природа лирики* коренится в самих предпосылках лирического высказывания. Эти предпосылки связаны с «выговариванием» божеством бытийных смыслов, которое осуществляется как напряженный диалог сознаний, выражаемый понятием «одержимости».

Поэт в архаической лирике подобен медиуму. Только через диалог субъектов различного онтологического плана – смертного человека и бессмертного божества – может состояться поэтическое высказывание во всей полноте смысла, когда человек оказывается причастным миру богов и получает бессмертие, и божественное начало вполне воплощается и раскрывает себя миру конечного. Это основное отношение, предельно четко артикулированное в раннегреческой лирике, будет в том или ином виде актуализироваться на протяжении всего становления лирики как литературного рода, составляя один из основных его «кодов».

Диалогическая природа лирики проявляется не только на уровне *причины* высказывания и характере, той *энергии* общения онтологически различных субъектов, которая организует мир лирического про-

изведения. Диалогичность распространяется и на *форму*: тема и внутренний мир лирического целого проникнуты диалогическим началом. Отношения субъекта высказывания к высказываемому миру носят диалогический характер. В будущем субъект-субъектный характер будет лежать в основе отношений автора и героя.

Диалог распространяется и на *цель* лирического высказывания – адресата (идеального и фактического). Это определит особую диалогическую установку восприятия лирического произведения, специфический творческий характер сопричастности зрителя-слушателя в лирике. В будущем диалогическая хоровая установка отразится также и на структуре лирического субъекта, а значит, и на художественном мире лирического произведения, толкуемом как *бытие-сознание*.

Что касается категории лирической *субъективности*, то в античной лирике обнаруживаются лишь предпосылки для будущего возникновения данной родоопределяющей категории и категорий, с ней связанных. Эти предпосылки проявляются в первую очередь в монодической лирике. Она в большей степени рассчитана на *отклик* другого сознания через *узнавание* «всеобщих» бытийных состояний, форм активного переживания мифологически трактуемого бытия. Сопричастность воспринимающего лирическому «произведению» здесь – не хоровое всеобщее *тождество*, а *повторение-переживание* созерцающей, воспринимающей индивидуальностью того, что поэтически выражено-пережито другой индивидуальностью, несмотря на то что выраженное носит всеобщий характер.

В лирике происходит пробуждение «литературной индивидуальности» (Н. П. Гринцер). Индивидуальное начало, каким потенциально обладает категория авторства в своей сущности, выбирает для своего явления в мир сущего именно лирику, так сказать, находит в ней свое первое обиталище.

Выявленные родоопределяющие категории проникают одна другую, образуя целостность, каковой является лирический род литературы. Дальнейшее изучение выделенных категорий: во-первых, исследование их исторической теоретико-литературной «судьбы», во-вторых, исследование их воплощения в структуре и смысле конкретного художественного целого (на материале современной поэзии), – производится в дальнейших разделах исследования.



ПОДЛИННОСТЬ КАК ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ КАТЕГОРИЯ ЛИРИЧЕСКОГО РОДА ЛИТЕРАТУРЫ

3.1. Встреча лирической подлинности и миметической поэтики

Выше мы указывали, что у Аристотеля происходит исключение лирической поэзии из состава «Поэтики». Теоретический труд античного автора всецело посвящен миметическому искусству (эпосу и трагедии), а поэзия «неизобразительная», «неподражательная», т. е. лирическая, «выносится за скобки» трактата по поэзии.

Тенденция принципиального размежевания двух типов словесного творчества, двух поэтических парадигм (выразительной, ориентированной на подлинность, и изобразительной, миметической), обозначенная еще у Платона, перерастает у следующего за ним теоретика в «проповедь» одного (миметического) типа и объявление его универсальным [69, с. 296]. Мимесис видится единственным принципом поэтического творчества, а лирические жанры надолго исчезают из поля зрения теоретико-литературной мысли.

Эту судьбоносную для лирической поэзии ситуацию детально разбирает Ж. Женетт [69]. Вначале литературовед указывает, что представление, согласно которому у Аристотеля присутствует деление поэзии на три рода (эпос, лирику и драму), является «ошибочной атрибуцией». Это представление получило распространение благодаря аббату Батте, который отождествил дифирамб, упоминаемый Аристотелем, с лирическим родом. Затем Ж. Женетт обращает внимание, что дифирамб, каким его застают Платон и Аристотель, проблематично соотносить с лирикой. По мнению ученого, это уже не древний гимн богу Дионису, а «повествовательная поэма», *чистое повествование* от первого лица. «Да и фрагмент, который приводит Батте, – единственное место во всей «Поэтике», какое ему удалось найти, чтобы заручиться поддержкой Аристотеля...» [69, с. 286]. Иными словами, даже если считать дифирамб жанром лирическим (судить об этом трудно, т. к. корпус дифирамбических текстов практически не сохранился), о нем все равно почти ничего не сказано в «Поэтике», т. е. фактически он исключен из нее.

Ж. Женетт разъясняет, что, говоря в «Государстве» о трех «родах поэзии» [137, с. 649], Платон имеет в виду только миметическую («изобразительную» или «повествовательную») поэзию. Такой поэзии существует три разновидности: субъективированное повествование (дифирамб), объективированное повествование (трагедия) и смешанное (эпопея). Вся «не-изобразительная» поэзия, т. е. та поэзия, которая является лирической, принципиально исключается, потому что именно «репрезентация, изображение событий как раз и являются у Платона определяющей особенностью поэзии... Платон, безусловно, знаком с лирической поэзией, однако здесь он отказывает ей в праве на существование, выдвигая заведомо ограничительное определение поэзии в целом» [69, с. 287].

Можно возразить Ж. Женетту, что о другом типе поэзии (выразительной) Платон также неоднократно говорит, например, в «Федре» или «Ионе». Однако в этом фрагменте из «Государства», который, очевидно, возьмет на вооружение Аристотель, речь действительно, идет только о миметической поэзии.

Автор «Поэтики» повторит намеченный Платоном в «Государстве» путь определения поэзии в качестве подражания с той лишь разницей, что вместо трехчастного деления поэзии реально будет говорить о ее двухчастном делении: на эпос и трагедию, дифирамб уже замалчивается. Ж. Женетт говорит, что Аристотель чувствует за собой право пренебречь дифирамбом как жанром, ушедшим в прошлое («жанром-фантомом») и существующим для античного мыслителя уже только как чистая теоретическая возможность, несмотря на то что подход Аристотеля к литературе носит преимущественно эмпирический характер.

Также можно предположить, что исключение дифирамба из «Поэтики» является следствием его изначальной неизобразительной природы и его действительной соотнесенностью с лирической поэзией. Следовательно, исключение его из состава «Поэтики» – необходимая «очистительная» мера, позволяющая не допускать в миметическую поэзию (теперь единственную легитимную) «инородных», с точки зрения Аристотеля, образований. Так или иначе, на месте триады Платона формируется аристотелевская пара, а рядом с этой парой пустая клетка, в которой раньше было *чистое* повествование от первого лица. Что касается универсального принципа поэзии, то в этом качестве окончательно и бесповоротно на многие столетия утверждается мимесис. В результате в теории словесного творчества образовалось два осязаемых теоретических изъяна: с одной стороны, в «системе поэзии» была обозначена пустая клетка, которая должна быть заполнена жанрами,

где «поэт не меняет своего лица»; с другой стороны, неподражательная поэзия во всем изобилии оказалась вне «системы поэзии».

Вполне естественно, что лирическая поэзия устремляется в эту пустую клетку в системе подражания: ее «прописка» здесь обозначала одномоментное решение обоих вопросов. Однако же речь идет о двух принципиально различных свойствах человеческого творчества, двух самостоятельных, несводимых друг к другу порождающих принципах поэзии. Поэтому механически внедрить лирическую поэзию (в основании которой установка на подлинность, на выражение) в систему мимесиса (с установкой на подражание, вымысел, изображение), которую с такими усилиями обосновывали крупнейшие древние философы, было не так просто (см. об этом [69, с. 297–302; 122, с. 170]).

По верной мысли Ж. Женетта, теоретически существовало два способа решения проблемы: либо, «не отменяя классического догмата о «мимесисе», но несколько расширив его, попытаться доказать, что данный тип высказывания (лирическое высказывание. – О. М.) по своему тоже является «подражанием»; либо, «порвав с догмой, провозгласить, что неизобразительный способ выражения обладает равным поэтическим достоинством с изобразительным» [69, с. 300].

Но включение в некоторую систему принципиально «чужеродного» элемента на правах равноправного члена всегда коренным образом отражается на этой системе, ведет ее к обновлению и перестройке, а в конечном счете, – к смене собственных оснований. С другой стороны, новые элементы, вписываемые в некую уже сложившуюся систему, в значительной степени подвергаются переосмыслению и редукции многих не уместяющихся в этой системе смысловых и структурных конкретизаций этого элемента. Такое включение – это всегда «революция», но всегда и компромисс. Включение лирической поэзии в миметическую парадигму кардинально отразится, с одной стороны, на внутренней мере лирического рода и на существенных моментах лирического целого, а с другой стороны, на общем смысле «системы поэзии» и понимании поэтического как такового.

Два пути решения проблемы включения лирики в единую парадигму словесного творчества выразились в теоретических конструкциях, предложенных аббатом Батте и Шлегелем. Противоположные способы решения проблемы «лирика и мимесис» в их трактовках оказались взаимодополнительными. В своей работе «Изящные искусства, сведенные к одному общему принципу» (1780) французский эстетик помещает и главу «О лирической поэзии». Здесь Батте пишет, что «псалмы Давида или оды Пиндара и Горация – это один лишь «огонь, чувство,

упоение... песнь, одушевленная радостью, восхищением, благодарностью... клик, выплеск сердца, где природа – все, а искусство – ничто» [69, с. 302]. Представляется, что Батте квалифицирует лирическую поэзию в качестве выразительной (неизобразительной) и что эстетик признает за ней статус *поэзии*.

Однако вслед за этим теоретик поясняет, что *чистой* выразительности поэзия не знает в принципе, кроме священных песнопений, где говорит не поэт, а Бог: у поэтов нет ничего, «кроме природного их гения, кроме воображения... Пускай пережили они чувство радости – здесь есть от чего петь, но лишь куплет-другой, не больше. Если же песнь нужна подлиннее, то именно искусству подобает скроить для нее новые чувства, *похожие* на первоначальные» [69, с. 302] (курсив мой. – О. М.). В логике Батте это обозначает, что содержание лирического высказывания хоть и имеет своим истоком подлинность, однако содержит в себе и подражательный компонент: чувства лирика отчасти подлинны, отчасти подражательны.

Батте расширяет идею подражания: аристотелевское «подражание действию» становится у него «подражанием вообще» (в частности, подражанием чувствам). Лирика в свете этого подпадает под общий принцип мимесиса. Однако и отступление от догматов Аристотеля здесь несомненно: «подражание действию» – конкретный, эмпирический принцип (практическое регуляторное правило) поэтики, а подражание вообще – размытая общеэстетическая установка. С другой стороны, чтобы вместить лирику в миметическую парадигму, Батте понадобилось перейти «от простой *возможности* выражать вымышленные чувства к вымышленности как *сущности* выражаемых чувств» [69, с. 303]. Ввиду осязаемости теоретических «натяжек» классицисту требовалось найти у Аристотеля подкрепляющие моменты своей очевидно недогматической идеи. В дополнительной главе «О том, что доктрина сия согласна с доктриною Аристотеля» Батте указывает, что уже у античного философа деление поэзии было трехчастным, а упомянутый автором «Поэтики» дифирамб – это пример лирического жанра, в конечно счете, лирика как таковая. Соответственно, мысль о принадлежности лирики миметическому искусству – уточнение тезиса, высказанного в классической поэтике.

Окончательное переосмысление миметического принципа происходит на немецкой почве. Шлегель, переводчик «Изящных искусств...» Батте на немецкий язык, комментируя главу «О лирической поэзии», отмечает, что «в бесконечном множестве случаев поэт воспекает скорее реальные свои чувства, нежели чувства-подражания» [69, с. 306]. На что

Батте определенно говорит, что чувства могут быть подлинными, но могут быть – и это главное – и вымышленными, подражательными.

Для Батте достаточно, чтобы чувства в лирике чисто теоретически *могли быть вымышленными*, и тогда для хитроумного аббата аристотелевский принцип подражания в целом остается нерушимым. Для Шлегеля в свою очередь достаточно, чтобы чувства лирика *могли быть подлинными*, и в этом случае поэзия неподражательная, выразительная отвоевывает равные права с поэзией миметической. «Рушится целое поэтическое учение – а с ним и целая поэтика», – резюмирует Ж. Женетт [69, с. 306–307]. Совмещение двух порождающих принципов поэзии в границах одного литературного рода будет иметь далеко идущие последствия для литературной теории лирического рода и для самого поэтического творчества. Это требует специального теоретического осмысления.

3.2. Явление двойной дискурсивности в лирике

Обратим внимание на тот факт, что поэтическая теория мимесиса не провозглашается немецкими эстетиками исчерпавшей себя (исторически устаревшей) либо ошибочной. Становится понятным и общепризнанным, что она не дает всех ответов на те вопросы, которые ставит перед теоретиком словесное творчество. Однако на многие вопросы, касающиеся поэтики, отвечает именно теория подражания, например, о природе художественного образа, художественного мира. Миметический принцип во многом перерождается и переосмысливается, но не сходит тотчас с исторической арены и, главное, из «памяти» самой поэзии.

Однако помещение лирики в сердцевину вновь образовавшейся – на месте миметической – поэтики столь же ощутимо произвело перемены в самом лирическом роде, как и во всей поэтике. Лирическая поэзия не просто стала признаваться равноправной с поэзией подражательной, она стала образцовой формой поэзии вообще. Это засвидетельствовано еще Рихтером, о чем читаем у В. Г. Белинского: «Лирика есть жизнь и душа всякой поэзии; лирика есть поэзия по преимуществу, есть поэзия поэзии» [18, с. 299]. Эта же мысль звучит у современных теоретиков (см., например, А. В. Домашенко [63, с. 156] и Ж. Женетт [69, с. 322–323]).

Взаимодействие мимесиса с немиметической поэзией оказывается «тяжелым ударом» по его основаниям. Теоретикам, еще недавно все-

цело доказывавшим правомерность неподражательного принципа лирической поэзии, теперь приходится напоминать о самой возможности творить подражая и обосновывать автономию сферы художественного творчества.

Над этим обоснованием эстетика вынуждена работать весь XIX век и даже в XX веке. Для Гегеля и Шеллинга данная проблема решается на общефилософском уровне. У Гегеля установка на подлинность выражается через представление о «душевных излияниях», которые могут быть поэзией только в сфере абсолютного духа, т.е. в соотношении с «всеобщим». Шеллинг, говоря о лирике, указывает, что данный род литературы представляет собой «подлинное изображение общего в особенном» [195, с. 346].

Но если немецкая классическая эстетика в вопросах лирики сосредоточена на проблемах субъективности, внутреннего мира, отношений особенного и всеобщего (т.е. временно забывает вопрос о подлинном и миметическом), то эстетике, которая наследует немецкую классику, приходится вплотную заниматься данным вопросом.

Для примера укажем на статью А. А. Григорьева «О правде и искренности в искусстве (по поводу одного эстетического вопроса)» (1856) [59], где мыслитель рассматривает проблему, может ли поэт изобразить такие духовные состояния, которые не свойственны ему самому как человеку (это вопрос и об автономии искусства и о возможности подражания как основы поэтического творчества). Решение данной проблемы вызывает серьезные затруднения.

Другой пример из В. С. Соловьева, чье теоретическое построение восходит к немецкой классической эстетике, однако содержит совершенно другие акценты: «Чтобы воспроизвести свои душевные состояния в стихотворении, поэт должен не просто пережить их, а пережить их именно в качестве лирического поэта. А если так, то ему вовсе не нужно ограничиваться случайностями своей личной жизни...» [159, с. 400]. Пережить душевные состояния в качестве поэта обозначает у Соловьева – пережить их эстетически, объективировать их, то есть пересоздать по законам искусства. Философ вынужден напоминать, что область эстетического автономна, несмотря на экспансию «прямого выражения» в поэзии.

Еще и сегодня теоретики литературы, обращающиеся к лирической поэзии, вынуждены оберегать территорию искусства от посягательств со стороны других сфер действительности. В статье «Лирический род литературы» В. Д. Сквозников напоминает: «В поэзии всякий воссоздаваемый языком данного искусства предмет объективируется независимо

от литературного рода, и мера участия субъективности творческого сознания, личного начала родом не определяется» [151, с. 397]. В данном случае литературовед противостоит не вульгарному толкованию лирической субъективности, а принципиальному посягательству на специфику искусства как такового, которая в лирике оказывается наиболее уязвимой. Здесь же укажем выражение современного лирика О. Чухонцева: «... поэзия вещь объективная, как математика» [192].

В процессе исторического становления сама лирическая поэзия как родовая общность значительно переосмыслилась под давлением со стороны миметического принципа. Эти перемены нашли свое выражение в смысле и в структуре художественного целого лирического произведения. Меняется не только представление о сущности поэзии вообще, но и понимание лирики как *чисто выразительного* способа творчества. Например, немецкий теоретик Г. Вилперт пишет, что лежащее в основании стихотворения «одухотворенное переживание мира может быть испытано самим автором или усвоено из чужого опыта и *разыграно* в собственном Я» [167, с. 300] (курсив мой. – О.М.). С другой стороны, например, А.Б. Есин утверждает, что художественный мир лирического произведения – это «психологический мир», поэтому все в этом мире призвано *выражать*, а не *изображать* – так что «изобразительные детали» следует считать «псевдоизобразительными» [68, с. 214]

В лирическом произведении теперь каждый раз происходит встреча двух порождающих принципов поэзии: подлинности лирического слова и миметического принципа словесного творчества. Здесь начинается чувствоваться присутствие двух разнокачественных оснований, ощущается напряженное противостояние двух несводимых одна к другой моделей поэтического творения, по-своему переживаемое в каждом отдельном акте творчества. Отношения *изображения* мира и *явления* мира в лирической поэзии приобретают проблемный характер.

Для того чтобы указать на конкретные моменты в лирике, где это напряженное отношение двух порождающих принципов поэзии находит свое выражение, коротко проясним *сущность миметического принципа*.

Аристотелевский мимесис реализуется через два понятия, кажущиеся противоположными по своему значению, однако используемые автором «Поэтики» в качестве синонимичных: *вымысел* и *подражание*. Подражание, каков бы ни был его предмет, есть некоторое *повторение* – пусть и творческое воссоздание или пересоздание – того, что уже существует. Вымысел же, наоборот, предполагает *прибавление* к существующему чего-то, что еще не было явлено как сущее.

По Аристотелю же, поэтический *вымысел* как раз и представляет собой *подражание* тому, что могло бы быть «по вероятности или необходимости» [5, с. 64]. При этом реально существующее также попадает в разряд того, что могло бы быть. То, что существует, само по себе не значимо для подражательной поэзии. Значимо и важно только *то, что могло бы быть*: реально существующее также может быть значимо только как *то, что могло бы быть*.

При этом главный упор делается не на правдоподобности вымышленного – результате подражания, а на особенном онтологическом статусе того, чему подражают – *предмете подражания*. Ключом к пониманию природы миметической поэзии является именно «*предмет подражания*» – *не явленное, но сущее*.

Точно характеризует специфику миметической поэзии А.Ф. Лосев: «Необходимо должен наличествовать некоторый прообраз, чтобы получить подражание и удовольствие от подражания. Этот прообраз относится к *нейтрально-бытийной области* и в дальнейшем вырастает в динамически-энергично-энтелехийное бытие» [113, с. 459] (курсив мой. – О.М.). «Динамически-энергично-энтелехийным бытием» ученый называет художественное произведение. Художественный образ мира, создаваемого в произведении в таком миметическом ключе, всегда соотносим с этим прообразом – не явленным, но сущим: его нет в бытии, но он как-то существует. Согласно мнению исследователя, художественное произведение, построенное по миметическому принципу, является *укорененным в этой «нейтрально-бытийной области»*, из нее исходит и «разрастается».

Художественный образ мира в произведении всегда неравен идеальному прообразу, но всегда в достаточной мере с ним соотносим, так что может вызвать его узнавание. В этом смысл изобразительности – передать приметы прообраза. В акте этого узнавания-сопоставления актуализируется граница «нейтрально-бытийной области» и бытия. На этой границе существует область эстетического.

«Нейтрально-бытийная область» является принадлежностью поэтического сознания, которое воплощается в языковых формах. Таким образом, языковое поэтическое сознание выступает «телом» существования «нейтрально-бытийной области» и прообраза, к ней относящегося. Язык представляется не только проводником, призванным переводить прообраз из нейтрально-бытийной области в ситуацию явленности, но и единственной духовно-материальной реальностью, где может осуществиться миметически понимаемое художественное произведение.

Язык здесь призван не *выражать* (или *являть*) реальность, на него не сводимую, а наоборот, вбирать реальность в себя, превращая ее в свою форму. Язык существует как единственный материал и форма реальности, которая целиком в нем воплощается, и задача языка – *присваивать* себе эту реальность.

Из этого проистекает важный момент: реальное бытие, ценное для миметического искусства как своеобразная разновидность «нейтрально-бытийной области», также входит в язык и растворяется в нем, утрачивает свой конкретно-предметный и самостоятельно-бытийный характер, переходя в качество языкового.

Совершенно иные основания у поэзии, внутренней мерой которой является подлинность. Во-первых, она является *укорененной в подлинном бытии*, ни о какой «нейтрально-бытийной области» здесь речь принципиально не идет. Относительно этого типа поэзии стоит говорить не об *изображении* мира, а о *явлении* мира. Изначально слово выразительной поэзии стремится явить бытие, как оно есть, и сама природа этого слова бытийственна. Слово выразительной поэзии стремится перерасти языковую природу, обратиться в вещь и плоть, стать состоянием реального бытия. Область эстетического в этом типе творчества – граница поэтического слова и явленного бытия.

Встреча двух порождающих принципов поэтического творчества отразилась на всех уровнях художественного целого лирического произведения. «Архитектоника мира лирического произведения» (В. И. Козлов [96]) становится ориентированной в двух системах поэтического «миротворчества». В художественном мире лирического произведения появляется своеобразная двойная система координат: ориентация целого на миметический принцип и изначальная установка на лирическую подлинность.

Это находит свое выражение в явлении *двойной дискурсивности*, которая становится неотъемлемым атрибутом художественного мира лирического произведения. Мир лирического произведения, наследуя исконную для лирики укоренность в подлинном бытии, стремится сохранить свой онтологический статус подлинного – это *бытийные* основания «лирического мира» (О. Ю. Пыпенко [136]). При этом миметическое начало определяет тяготение мира лирического произведения к «нейтрально-бытийной области» – здесь сосредотачивается смысл художественного мира как изображенного, творчески воссозданного. В первом случае мир в лирике переживается как подлинное бытие, во втором – как подражательный художественный образ, изображенное бытие.

Однако эти два начала не «разрывают» лирическое произведение, а в каждом отдельном творческом акте *взаимообращаются* и составляют неповторимую целостную композицию. Различие этих начал образует «уровни» диалогически существующего мира лирического произведения в его родовой специфике.

В этой ситуации «диалогической взаимообращенности» (М. М. Гиршман [97, с. 179]) означенные начала преобразуют свой первоначальный облик и содержание. Следует говорить о специфическом преломлении миметического принципа в лирике и об особой художественно-эстетической лирической подлинности, в которую «переплавилась» в свете миметического начала изначальная бытийная подлинность. В отношениях этих двух принципиально различающихся поэтических установок по-новому выразился родовой смысл лирики.

3.3. Структура лирического субъекта в свете двойной дискурсивности

Двойная дискурсивность реализуется в специфической двойственной структуре лирического субъекта. Он существует как диалогическое отношение автора и героя лирического произведения. Герой переживает свое (сотворенное автором) бытие в качестве подлинного, но сам видится изображенным. С другой стороны, автор видит сотворенное в лирическом произведении бытие как изображенное (как художественный образ), но сам существует как некоторый мифологизированный субъект, укорененный в подлинном внеэстетическом бытии. Автор не обращается в «бестелесную» функцию, идеальную точку эстетического завершения, но существует как *«живое сердце» вымышленного мира* в лирике.

Лирический субъект существует как бы «вдвойне»: как творящий и как сотворенный, как укорененный в «нейтрально-бытийной области» и как укорененный в бытии. Автор и герой в лирике открыты навстречу друг другу, поэтому в лирическом произведении оказывается возможным смещение планов эстетического видения мира и переживания мира как подлинного.

Лирическое произведение оказывается разомкнутым в подлинную реальность, особым образом связано с ней, и характер этой взаимосвязи совершенно не такой, как в тех родах словесного искусства, которые изначально были миметическими. Подлинная реальность в лирике не «пересоздается» по законам подражания, как это происходит в эпи-

ческом или драматическом произведении, а как бы *присоединяется* к художественному миру.

Отсюда возможная в лирике «интерпретация» реальной действительности как порождения творческого акта. Впервые это обозначено у Шеллинга и Гегеля: в лирике «сам человек в его субъективной внутренней жизни становится художественным произведением» [46, с. 501]. В XX веке это подхвачено Л. Я. Гинзбург, которая указывала, что в романтической поэзии «реальная жизнь, биография человека начинает рассматриваться... как художественная форма» [49, с. 146]. На самом же деле связь лирической поэзии и подлинной реальности, воплотившаяся в фигуре лирического субъекта, носит, так сказать, *однонаправленный* характер. Поэзия вбирает в себя реальность, создает мифоподобный поэтизированный образ автора-героя-поэта-человека. Это именно мифопоэтический образ, но не фигура реального «житейского» человека.

В этом отношении показательно рассуждение В. С. Соловьева об А. Фете: «Поэту как таковому принадлежит только то, что проистекает из его вдохновения; его достоинство и слава так же мало помрачаются неудачно *придуман*ными стихотворениями, как и тем обстоятельством, что он плохо шьет сапоги или слабо играет в шахматы» [159, с. 423]. Лирическая поэзия не меньше, чем любая другая поэзия, все же остается автономной, непроницаемой для жизни идеальной областью. Лирическая подлинность в этом ключе понимается как свойство художественного мира лирического произведения, существующего по *своим особенным законам*, но не как перенесение характеристик и законов реальной жизни на поэзию.

Л. Я. Гинзбург говорит о *двупланности героя* в лирике и о двойственной установке его восприятия читателем: восприятие в качестве художественного образа и в качестве особого постулируемого в реальной жизни двойника. «Притом этот лирический двойник, эта живая личность поэта отнюдь *не является эмпирической, биографической личностью, взятой во всей противоречивой полноте и хаотичности своих проявлений*» [49, с. 148] (курсив мой. – О. М.). Подобным образом рассуждает и Т. И. Сильман: «лирический герой» предстает как «духовный облик, отделившийся от конкретной эмпирической действительности и в то же время достаточно определенный для того, чтобы нести на себе груз глубинной интроспекции» [148, с. 42], т. е. существовать как «полновесный» человек.

Термин «лирический герой» применяется исследовательницами в широком значении и приближается к тому, что сейчас принято назы-

вать «лирическим субъектом» – диалогическим и «нерасчлененно-напряженным» отношением автора и героя, которое образует целостного субъекта. Герой же для современного литературоведения – это субъект, существующий в сотворенном автором мире и воспринимающий этот мир в качестве подлинного, такого, где ему жить и умирать. Герой существует в сотворенной реальности, как в реальности поступка. Непосредственно герой лишен эстетического видения.

У Л. Я. Гинзбург «лирический герой» понят в таком значении, какое ему придал Ю. Н. Тынянов в известной статье об А. Блоке: «... его уже окружает легенда, и не только теперь – она окружала его с самого начала, казалось даже, что она предшествовала самой поэзии Блока, что его поэзия только развила и дополнила постулируемый образ. В этот образ персонифицируется все искусство Блока; когда говорят о его поэзии, почти всегда невольно за поэзию подставляют человеческое *лицо* – и все полюбили лицо, а не искусство» [172, с. 118–119].

У исследователя как раз подчеркивается особая мифопоэтическая природа лирического субъекта (в его терминологии «героя»), его укорененность за пределами эстетической сферы, в подлинном бытии. Однако это подлинное бытие в свою очередь оказывается также некоторой идеальной сферой, мифопоэтической областью, соединяющей мир поэзии, мир истории, биографии (тоже по-особому идеальные) и мир поступка. Два дискурса – эстетико-поэтический и внеэстетический, бытийный – сходятся здесь в *едином пространстве поэзии, но только в нем, а не в жизни как таковой*: в этом смысл *однаправленности* во взаимосвязи поэзии и подлинной реальности, о которой говорилось выше.

Мысль о двойственной природе лирического субъекта и о формировании особого поэтического мифа, объединяющего два дискурса (художественно-поэтический и подлинно-бытийный), основательно укоренилась в современном отечественном и западно-европейском литературоведении. Подобные идеи находим у С. Н. Бройтмана [26, с. 441], Ю. Кляйнера [26, с. 430], Г. Маркевича [122, с. 172], В. Е. Хализева [189, с. 139].

Мифопоэтическая биография лирика и укорененность лирического «я» во внеэстетической сфере – явление древнее. В новейшее время интерес к этому началу лирической поэзии начинает по-новому интенсивно оживать в постромантической лирике (у М. Лермонтова и Ф. Тютчева). Здесь не столько существенна мифопоэтическая биография, сколько общее позиционирование поэта как некоего полубога в древнейшем смысле. У Лермонтова это выливается в его «демонический лик» (Л. Я. Гинзбург), воссоздаваемый *суммой* ключевых произведе-

дений, а те стихотворения, которые на этот миф «не работают», как бы отдаляются от фигуры поэта. У Ф. Тютчева каждое значительное стихотворение мыслится не менее чем художественным пророчеством, откровением, явленным в состоянии «бессильного ясновидения» [53, с. 492], во всяком случае интонационно и жанрово к этому тяготеет.

В поэзии первой половины XX века вновь оживает потребность в мифопоэтических биографиях, само время, эпоха этому способствует. У таких биографий есть серьезные исторические основания. Подобные феномены мы наблюдаем у А. Ахматовой, А. Блока, С. Есенина, О. Мандельштама. Во второй половине и в конце XX века тяготение к мифопоэтической стороне творчества ослабевает. Биография есть у И. Бродского (причем и его лирический герой – в тыняновском смысле – легко узнаваем), но биографии (мифологического образа, укоренного за пределами эстетического) нет у О. Чухонцева и А. Кушнера.

Козлов связывает этот факт с изменениями в жанровом сознании лирической поэзии и с «диктатурой» читателя. «Поэтов стало так много, что индивидуальные контексты... перестали кого бы то ни было интересовать... В поэзию лезут со всеми пожитками, которые в одно стихотворение не помещаются. А в условную хрестоматию по современной поэзии больше одного-двух не берут» [95, с. 147].

Источник этой «не свойственной» для поэзии тенденции заключается, конечно, не в том, что стихотворцев стало слишком много (то, что Козлов определил как «многоязычие») и не в «агрессивном» читателе. Дело заключается во внутренней динамике (логике развития) самого лирического жанра. Мифопоэтическая составляющая не может исключиться из лирики. Но очевидно, что в пределе данный компонент стремится реализоваться *внутри* стихотворения. Только когда целый человек и его миф, связанный с целым бытием, вполне воплощается в пределах одного (как бы единственного) стихотворения, только тогда оно и оказывается «хорошим». А в стихотворениях слабых «все пожитки» не умещаются, и их приходится *по частям* «раскидывать» по всему творчеству.

3.4. Слово и мир в лирике в свете двойной дискурсивности

Двойственный характер обнаруживает и лирическое слово. Порой оно тяготеет к полюсу подлинности, что выражается в его стремлении перерасти свою языковую природу и явиться как слово-вещь,

слово-плоть, слово-действие, слово-бытие – вернуть себе первозаданный характер. Либо это выражается в стремлении лирического слова выйти за пределы художественного дискурса в область реальной действительности и особым образом на нее влиять.

Если лирическое слово оказывается преимущественно ориентированным в миметической системе координат, то предметный мир художественного целого и существование лирического героя стремятся отказаться от своей «телесности», «предметности», «бытийности» и выразиться как художественный язык, «раствориться» в языке. С другой стороны, лирическое слово стремится вобрать внутрь себя реальную действительность, «увидеть» ее как свое продолжение.

Продуктивными для дальнейшей разработки представляются структурно-семиотические разыскания, связанные с проблемой лирической подлинности и двойной дискурсивностью в лирике. Мы имеем в виду идеи, высказанные в работах Б. А. Ларина [105], Ю. И. Левина [106; 107], Ю. М. Лотмана [114; 115], Е. Фарыно [176; 177]. Интересы ученых, ориентирующихся на структурно-семиотическую методологию, сосредотачиваются вокруг проблем лирического высказывания и вокруг вопросов, связанных со структурой художественного мира лирического произведения, причем эти два направления тесно соотносятся между собой.

Наиболее последовательно и системно о специфической природе лирического слова рассуждает Е. Фарыно. Прежде всего польский литературовед связывает понятие лирического рода с двумя «группами жанров»: артикулирующими и воздействующе-вовлекающими. Подавляющее большинство лирических текстов, согласно Фарыно, должно быть помещено в группу артикулирующих жанров – их объединяет «выраженный речевой субъект» [176, с. 114] и особая «постигающая», «интерпретирующая» или «артикулирующая» установка высказывания.

Основной смысл своей «теории лирики» ученый излагает следующим образом: «В пределе артикулирующие (лирические) жанры стремятся к следующему: а) к устранению всякой дистанции между миром и говорящим субъектом; б) к устранению дистанции между говорящим субъектом и слушателем или читателем; в) к устранению дистанции между миром и языком... Предел артикулирующих жанров – субъект, превращенный в речевой поток» [176, с. 145].

Все «установки», определяющие специфику лирических жанров, связаны с субъектом высказывания и – главное – с особенностями самого высказывания. В лирическом высказывании преодолевается определенная «дистанция» или, используя семиотическую терминологию,

определенная семантическая граница, другими словами – «семиотический рубеж» [176, с. 148].

Рассмотрим пристальнее ситуацию преодоления границы между лирическим миром и лирическим словом. Согласно точке зрения Е. Фарыно, граница языка и мира преодолевается в трех случаях: «языком становится мир; язык становится миром; наблюдается разлад между миром и языком, все усилия говорящего направлены на их согласование...» [176, с. 145]. Ученый настаивает на том, что в лирическом высказывании субъект «овладевает миром» через слово. Граница между миром героя и языком, выражающим этот мир, становится размытой, так что слово и мир оказываются единым недифференцированным пространством, где осуществляется художественное целое. Эта граница слова и мира существует как область эстетического. Поэтому главный (эстетический) смысл лирического высказывания сосредотачивается в самом процессе артикуляции – актуальном преодолении границы слова и мира, акте созидания области эстетического.

Эстетическое всегда динамично и существует как процесс его созидания. Соответственно, «демонстрация процесса артикуляции» как способ лирического творчества – это процесс явления эстетического с учетом родовой специфики лирики. Лирическое целое строится по принципу полного «сохранения» «процесса артикуляции». Данное «сохранение» является здесь «основным художественным материалом и основным носителем смысла данного текста» [176, с. 146]. Явления слова, становящегося миром, и мира, существующего как поэтический язык, именуются у Е. Фарыно «способами моделирования мира» [176, с. 146].

Преодоление семиотического рубежа слова и мира в лирической поэзии примиряет два различных принципа поэтического творчества: установку на подлинность и миметический принцип. С одной стороны, слово становится формой подлинного бытия, преодолевая свой словесно-языковой статус, а с другой стороны, явленный мир существует как форма эстетического переживания, всецело реализованный в поэтическом языке. Лирический субъект оказывается причастным двум уровням существования: 1) подлинному миру, не знающему языка, где есть лишь бытие и где слово существует как предмет, явленный, а не изображенный; 2) словесно-сотворенному миру, где единственная реальность – это реальность языка, события происходят только в ней и мыслятся как воссозданные в языке.

По мнению Е. Фарыно, главные поэтические события происходят в пространстве языка: «Основной семиотический рубеж в артикулирующих жанрах локализуется не между «я» и «миром», не между «я»

и «читателем», а между *располагаемыми и требующимися языковыми средствами...* Артикулирующие жанры – постоянная борьба за наиболее адекватные средства общения, постоянная борьба с косностью располагаемого готового языка...» [176, с. 148] (курсив мой. – О. М.).

Представляется, что конфликт выражаемого с наличными средствами выражения – это внутренний конфликт, служащий порождающей моделью для всего миметического творчества, переосмысленного под давлением со стороны выразительной поэзии. С тех пор как прямое выражение стало легитимным способом поэтического творчества, в каждом отдельном акте творчества мимесис как принцип творчества стремится быть преодоленным (поверяется другим принципом – установкой на прямое выражение). Мимесис стремится перерасти свой статус «подражания посредством языка» (Аристотель) и явиться как поэзия, не уступающая в подлинности поэзии выразительной. Язык стремится осуществиться в новом качестве – как впервые явленный и прямо именуемый вновь явившуюся, впервые понятую реальность. Мимесису «тесно» в собственных рамках, и он становится таковым, что каждый раз в акте поэтического творчества его требуется превзойти как принцип – и в этом заключается его смысл.

Каждая такая «победа» есть не что иное, как очередная репрезентация переосмысленного миметического принципа. Только так теперь миметическое творчество и может быть поэзией (ср. понимание мимесиса у Э. Ауэрбаха [9]).

Но это лишь одна сторона, присущая лирическому произведению, та сторона, которую она получает в ситуации погружения в миметическую парадигму. Нужно сказать, что Е. Фарыно несколько недооценивает ту составляющую лирики, которая изначально ей присуща, – укорененность во внеэстетической сфере. Ее ученый связывает с той группой жанров, которые обозначает как «воздействующе-вовлекающие» (хотя на связь внехудожественной реальности и художественного мира литературовед указывает и при описании артикулирующих жанров).

3.5. Лирическое высказывание и внеэстетическая реальность

Опишем характер укорененности лирического слова во внеэстетической реальности, с которой оно было связано изначально, но уже *в новых условиях* – как частный момент двойной дискурсивности в лирике. Лирическая укорененность во внеэстетической сфере тесно соот-

носится с фигурой читателя-слушателя лирики и с особым коммуникативным статусом лирического высказывания.

Е. Фарыно приводит тезис об отсутствии у артикулирующих жанров адресата (реципиента) вне текста: «Артикуляция протекает как бы самопроизвольно, без предназначения для постороннего свидетеля...» [176, с. 148]. Однако имеется в виду не буквальное отсутствие реципиента в лирике, а его особое положение – включение внешнего реципиента во внутреннюю структуру целого: «... артикулирующим жанрам свойственно навязывать воспринимающему субъекту роль соучастника интимности... Воспроизводя такое высказывание, реципиент вынужден следовать за всей речедетальностью говорящего, присваивать ее себе на всех уровнях и этим самым как бы идентифицироваться с говорящим, подключиться к тому же трансу, в котором пребывает и говорящий» [176, с. 148] (ср. у Ю.И. Левина понятие *фиктивной коммуникативности* [107, с. 468]). Согласно Е. Фарыно, дистанция между лирическим субъектом и слушателем преодолевается за счет *нивелирования внешней ценностной позиции воспринимающего* и утверждения единственности и «всеобщности» позиции субъекта высказывания.

Однако нам это представляется не вполне верным. С одной стороны, слушателю отводится ничтожно малая роль «соучастника», следующего за словом субъекта. Но с другой стороны, он как другой субъект, существующий за пределами эстетического дискурса, укорененный в подлинном бытии, есть существо другого онтологического плана – необходимый элемент лирического целого. Позиция внеэстетически существующего другого, субъекта-адресата, «вписана» в структуру лирического целого, но чтобы эта позиция (имплицитно заложенная в тексте) наполнилась конкретным содержанием, «ожил» и «заговорила», необходим *реальный* другой, *живой человек*.

Это различие форм бытия (эстетического и укорененного в подлинной реальности) лирического «я» и подразумеваемого другого принципиально важно, поэтому второй субъект в лирике всегда бытийно противоположен «я». В лирическом произведении именно реальный другой может осознать и *интерпретировать* художественно воссозданного лирического субъекта как живого автора, то есть вернуть лирике ушедшие в глубину родового содержания изначальные немиметические установки, измерение подлинности.

Внеэстетически существующий «другой» в лирике дает возможность художественно воссозданному лирическому «я» осуществиться в двух бытийных плоскостях: эстетической и подлинной реальности.

Но нужно понимать, что эта подлинная реальность – это уже не реальность поступка, а особая идеализированная реальность, сходная с реальностью мифа, *вечно длящееся продолжение художественного целого лирики за пределами раз и навсегда данного текста.*

Субъект, укорененный во внеэстетической области, не является «случайным». Его присутствие в структуре художественного целого строго регламентировано самой этой структурой. Необходимость субъекта с иным неэстетическим сознанием, место и даже смысловые пределы такого субъекта заданы самой художественной структурой, и все же этот «живой» субъект никогда этой структурой «исчерпан» быть не может, потому что находится с другой стороны границы «искусство-реальность». Особенностью структуры лирического произведения оказывается эта заранее очерченная, предварительно заданная необходимость включения «неготового» компонента – сознания, укорененного в подлинном бытии.

Актуализация границы «искусство-реальность» в лирике является ценностным моментом, простирающимся в акте творчества, более того – единственно верным свидетельством художественной подлинности лирического произведения, его бытийной и поэтической состоятельности.

Напомним, что Е. Фарыно связывает лирику помимо артикулирующих жанров с жанрами воздействующее-вовлекающими. Отличительной чертой этих жанров является установка на разрушение границы искусства и жизненной реальности. «Эти жанры стремятся не только завладеть вниманием реципиента, но и повлиять на его поведение... они активизируются тогда, когда расшатывается граница между сферой искусства и сферой практической, когда литература отказывается от своей литературности и как высшую ценность постулирует реальность» [176, с. 148–149].

«Вину» за разрушение границы искусства и реальности литературоведы вменяют то автору, то читателю. Типичным примером «вины автора» может служить рассуждение Г.И. Лубянской: «Любое лирическое излияние... предполагает в конечном счете стремление лирика преобразовать жизнь посредством преобразования сознания читателей» [116, с. 15–16].

На «вине читателя» настаивают представители структурно-семиотического литературоведения. Указывая на то, что в лирике устанавливается особый контакт между реальным читателем и имплицитным автором, Ю.И. Левин отмечает возможный предел этого контакта: «Вырожденный случай» этого явления – стремление к контакту и с реальным автором; отсюда общераспространенный интерес к личности

поэта, его биографии, его любовным романам... видимо, этот интерес не случаен и связан с самой сущностью лирики» [107, с. 466].

В другом месте своей работы о коммуникативном статусе лирического слова исследователь говорит о феномене «девичьего чтения»: «Автокоммуникативный акт, сопутствующий созданию стихотворения (разговор поэта с собой), как бы проецируется в акт восприятия стихотворения, делая этот акт разговором читателя с собой» [107, с. 466]. Читатель не замечает эстетической природы лирического высказывания и толкует его психологически, а затем и автопсихологически (также на эту тему см. у Ю. М. Лотмана [114, с. 59–61]).

Наивное чтение или «стремление поэта» преобразовать жизнь, казалось бы, стоит вообще выносить за рамки эстетики и поэтики, классифицируя эти явления как «расхожие заблуждения». Однако в отношении лирической поэзии эти явления в том или ином виде носят систематический, регулярный характер. Их, как это отмечают и сами ученые-семиотики, следует «связывать с самой сущностью лирики», такова ее рецептивно-эстетическая природа.

Элементы наивно-психологического чтения, автокоммуникативность, не просто распространенное недоразумение, проистекающее от необразованности отдельных читателей (неумения правильно подходить к поэтическому тексту) или бездарности отдельных поэтов (неумения отличить поэтическое искусство от «душевного излияния»), которые надо искоренять. В самой структуре эстетического восприятия лирической поэзии эти явления содержатся как необходимые элементы (но лишь элементы!), позволяющие лирическим произведениям осуществиться в полноте своего смысла в их родовой специфике.

Еще одной рецептивной особенностью лирического произведения, восходящей к вопросу об отношении лирического высказывания и внеэстетической реальности, является выраженная *фасцинативная функция* (функция «внушения», имеющего своей целью введение реципиента в некое гипнотическое состояние) лирического слова. По мнению Ю. И. Левина, лирика относится к высоко *фасцинативным* видам искусства [107, с. 467], как, например, музыка.

Здесь же укажем на понятие, близкое лирической фасцинативности, которое приводит Э. Я. Фесенко, – понятие лирической суггестивности. «... *суггестивность* – способность «внушать», интенсивно передавать эмоциональное состояние... Суггестивная поэтическая речь подключена к эмоциональной сфере читателя», – пишет литературовед [182, с. 290]. Например, у М. Ю. Лермонтова:

Есть речи – значенье
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно.

Эти свойства лирического высказывания устремлены на то, чтобы вовлечь субъекта, принадлежащего иной бытийной сфере, внутрь собственного мира, «заставить» его сознание переживать бытие по законам, которые задает данное художественное произведение.

С указанной коммуникативной особенностью лирического высказывания Ю. И. Левин связывает также характерную черту («е внешне-го функционирования... потребность в многократном перечитывании и запоминании наизусть» [107, с. 466–467]). Здесь лирическое высказывание сближается с магическим заклинанием, в котором особая интонация и особый канонический, сакральный порядок слов, которые нуждаются в точном воспроизведении. Слово здесь предельно плотно, вещно, так что оно не может быть заменено другим слово, т. е. пересказано.

Речь несет в себе определенную направленную энергию, которая может быть явлена только в этих словах и с этой интонацией, поэтому и слова, и интонация неизменны в данном тексте, даны раз и навсегда. Магическое действие на реальность возможно только в такой строгой, ритуальной форме речевого действия, и в лирической поэзии с ее моделирующей функцией слово в поэтическом высказывании всегда находится на своем единственном месте – иначе будет нарушена его подлинная поэтическая действенность, его органика.

Таково родовое позиционирование лирики – поэзии, устанавливающей вместе с эстетическими внеэстетические законы своего существования (явления, функционирования, восприятия) в качестве своей внутренней меры. В этом отношении лирика оказывается исключительным родом словесного творчества.

3.6. О понятии «основного эмоционального тона» в лирике

В свете размышлений о взаимосвязи лирического высказывания и внеэстетической действительности обратимся к одному понятию, введенному в литературоведческий обиход еще в XIX веке В. Г. Белинским и подхваченному теорией литературы в XX веке – к понятию *основного эмоционального тона* в лирической поэзии. Нам представляется, что в данной категории по-своему выразился смысл отношения между

поэтико-эстетическими свойствами лирического слова и внехудожественной реальностью: «Подобно тому, как в отдельном лирическом стихотворении есть единство настроения, за которым стоит известная мысль, так в совокупности лирических стихотворений поэта есть более высокое, «сквозное» единство эмоционального тона, за которым стоит известное мирозерцание. Эмоциональный тон образует посредующее звено между мировоззрением поэта и настроением, выраженным в стихотворении», – пишет Б. О. Корман [100, с. 54].

Эмоциональный тон в теории В. Г. Белинского *, которую развивает Б. О. Корман, осмысливается как «мировоззрение, ставшее эмоцией» [100, с. 55]. Мировоззрение здесь относится к вполне реальной (внехудожественной) личности поэта, эмоции же понимаются как эмоции эстетического порядка. Например, основной эмоциональный тон поэзии А. С. Пушкина осмысливается как светлая элегическая грусть, а тон поэзии Е. А. Баратынского как элегическая скорбь. Принципиально, что, определяя основной эмоциональный тон поэзии того или иного поэта, В. Г. Белинский, а вслед за ним Б. О. Корман используют помимо прочего и жанровый компонент – *элегическое*. Этот компонент свидетельствует именно о поэтико-эстетическом характере эмоции, вошедшей в мировоззрение, о том, что эмоция приобретает литературно-художественное измерение.

Лирические эмоции и весь эмоциональный тон изначально коренятся в подлинной жизни и зарождаются в душе вполне определенного живого человека с конкретным мировоззрением, мироотношением и свойственным только ему мирозерцанием. Однако в лирическом произведении эти эмоции, так сказать, отвлекаются от пестрого хаоса житейской прозы и объективируются в качестве эстетических.

В статье «О лирике как разновидности художественной речи» на эту тему высказывается Б. А. Ларин «Неотъемлемые эмоции восприятия лирики – не те, которые могут индуцироваться, то есть могут возникать как аналогичные ее тематике, – не воспоминания любви, грусти и т. д., а возбуждаемые ею переживания в области эстетики языка. [...] Лирические стихотворения по большей части не связаны с вне-

* Собственно, еще Шеллинг в «Философии искусства» указывает на то, что «в лирике, как и во всяком музыкальном сочинении, преобладает только один тон, одно основное чувство» [195, с. 346]. И у Гегеля есть мысль, что в лирическом стихотворении всегда есть «настроение – радостное или печальное, бодрое или вялое, – проходящее сквозь все целое» [46, с. 497]. Однако именно у Белинского это понятие осмысливается как категория поэтики, связанная и с идейно-художественным уровнем произведения и с непосредственным свойством художественной формы, лирического слова, т. е. как особое лирическое формосодержательное свойство.

эстетическими эмоциями, то есть не вызывают никаких иных, кроме эмоций поэтической речи» [105, с. 60–61].

Эмоциональный тон во многом определяет общий характер лирического высказывания. Через это понятие, как ни через одно другое проступает органическая взаимосвязь внеэстетической реальности с поэтико-эстетическим смыслом лирического целого, которую мы определяем в качестве категории лирической подлинности. Осмысление эмоционального тона отдельного стихотворения или всей поэзии того или иного автора, таким образом, ведет напрямую к пониманию смысла конкретного лирического творчества в его родовой специфике. Говоря о принципах анализа лирического произведения, А. Б. Есин настаивает на первостепенном значении эмоционального тона (исследователь использует другие наименования): «Имея дело с лирическим стихотворением, важно прежде всего осмыслить его пафос, уловить и определить ведущий эмоциональный настрой» [68, с. 219]. Ученый отмечает, что осознание «эмоционального настроения» лирического произведения помогает увидеть в его свете все художественные детали.

Здесь стоит упомянуть мысль К. И. Чуковского, высказанную в одной из его статей о лирике Н. А. Некрасова: «Ритм всякого великого лирика есть проявление его основного душевного склада, его темперамента». В этом же ключе говорит относительно поэтической интонации поэт А. С. Кушнер. Рассуждая об «открытости» и «искренности» поэта, Кушнер указывает, что дело не столько в темах, характерных для лирической поэзии, сколько в неповторимой интонации: «нет ничего более интимного, чем интонация» *.

Однако необходимо различать понятия основного эмоционального тона с понятиями интонации и звуковой организации лирического произведения, хотя все эти явления и связаны между собой, что требует отдельного обстоятельного разговора.

Отдельно нужно рассматривать особенности авторской декламации, как явления смешанного, куда входит и представление об основном эмоциональном тоне, и интонация, и более-менее случайно откуда-то усвоенная или «созданная» манера чтения поэтами своих произведений. Иными словами, вместе с сущностными моментами поэзии в авторской манере чтения могут присутствовать более-менее случайные компоненты. Так в статье «Эстетические предпосылки теории декламации» (1927), характеризуя манеру чтения Анны Ахма-

* Чуковский К. И. Кнута иссеченная муза // Чуковский К. И. Сочинения: В 2 т. – Т. 2. – М.: Правда, 1990, с. 123. Кушнер А. С. Стихи для меня – образ жизни... // Вопросы литературы. – 1997. – №3.

товой еще в 20-е годы XX ст., С. Г. Бернштейн, определял ее (манеру) как «стиль скорбного воспоминания». При этом он отмечал, что такой стиль, так же как и «насыщенный ораторский пафос Есенина, театрально-трагический пафос Мандельштама... надо признать особенностями декламации этих поэтов в гораздо большей степени, чем свойствами их поэзии».

3.7. Эстетическое завершение в лирике: анализы стихотворений

Эстетическое завершение в лирике представляет собой выраженную творческую активность автора-творца, направленную на создаваемый в произведении мир. Лирический мир представляет собой сложно организованную реальность, где границы субъекта и мира, субъекта и слова, слова и мира преодолеваются. Эстетическое завершение в лирике предстает как *путь* оформления целостного смысла художественного произведения в его родовой специфике. В лирике важен не конечный результат (ср., например, катарсис в драме), а весь «процесс артикуляции». Этот процесс являет смысл в самом себе, поэтому эстетическое завершение существует как неотъемлемый атрибут художественного целого, присутствующий в нем от начала до конца произведения, но выявляющийся в полноте только через *все* произведение как целостность.

«Процесс артикуляции» предстает моделированием художественного мира и созданием области эстетического, которая для лирики существует на границах субъекта речи и мира, субъекта речи и слова, слова и мира.

Лирический субъект, мир и слово существуют как явления двойственно организованные, осуществляющиеся в двух дискурсах: ориентированном на подлинность и осуществляющемся в свете образотворческих или миметических установок. Благодаря этому и оказывается возможным преодоление указанных границ субъекта, слова и мира. С одной стороны, миметически понятые мир и субъект стремятся осуществиться в качестве элементов поэтического высказывания (языка в эстетической функции) и утрачивают свою предметно-телесную бытийную определенность. С другой стороны, слово, ориентированное на подлинность, устремляется к тому, чтобы перерасти свой условно-языковой статус и осуществиться как слово-вещь, слово-действие, *слово-бытие*, т. е. приобрести телесно-предметную бытийную определенность.

В свете этого главным отношением, основной актуализирующей границей, областью смыслопорождения в лирическом произведении является граница двух этих дискурсов. Смысл эстетического завершения для лирики – это моделирование пограничной области, не сводимой ни на подлинность, ни на подражание.

Актуализация этой границы происходит на всех уровнях произведения: на уровне по-особому организованного *лирического субъекта*, представляющего как диалог автора и героя; на уровне мира лирического произведения, представляющего как некая синкретическая форма *бытия-сознания*; на уровне поэтического слова.

Две эти возможности построения художественного мира в лирике соответствуют двум моделям эстетического завершения: *поэтическому житнетворчеству* и *лирической эстетизации реальности*.

Принципиально значимыми оказываются исходная ситуация поэтического произведения и общее направление творческой энергии автора-творца. Если художественная реальность «разрастается» из ситуации, которую можно условно назвать художественным текстом, и эта реальность стремится перерasti свою условно-художественную природу и явиться как подлинное бытие, при этом все творческие усилия автора-творца направлены именно на это, то перед нами модель эстетического завершения, которую мы обозначили как *поэтическое (лирическое) житнетворчество*. Примером может послужить стихотворение В. Соколова:

Как я хочу, чтоб строчки эти
Забыли, что они слова,
А стали небо, крыши, ветер,
Сырых бульваров дерева.
Чтоб из распахнутой страницы,
Как из раскрытого окна,
Раздался свет, запели птицы,
Дохнула жизни глубина.

В случае *лирической эстетизации реальности* исходная ситуация подлинного бытия преобразуется в процессе артикуляции в эстетически переживаемую реальность: сквозь явления реальной действительности (действительности поступка героя) вдруг проступают приметы сотворенности, художественности, эстетического отношения к событиям. Либо герой вдруг начинает мыслить свою жизнь как произведение, либо реальность поступка переосмысливается как художественная метафора. Предметная действительность в этой ситуации способна обращаться в поэтический язык. В качестве примера приведем двустишие Л. Костенко:

І неповторність кожної хвилини
Шукає шлях від болю до перлини.

В стихотворении указано направление (одно из возможных) поэтического творчества – неповторимость каждой минуты подлинной жизни с ее переживанием душевных болей стремится «переплавиться» в жемчужину поэзии: реальная боль ищет путь поэтического выражения и становится несомненной положительной ценностью, но ценностью другого, эстетического, порядка.

Вычленение этих общих моделей во многом носит условный характер: в художественных текстах в чистом виде они проявляются редко. Чаще можно говорить о доминировании той или иной тенденции в сочетании с другой. Иногда в лирическом произведении совершается неожиданный поворот к противоположной модели или наличествует противоборство двух «механизмов» моделирования художественного мира, эстетического завершения в лирике.

Множество примеров этому находим в поэзии Д. Самойлова («Я сделал вновь поэзию игрой...», «Зачем за жалкие слова...», «Черновики»). Существование «я» в этих стихотворениях зачастую осмысливается эстетически. Например, в «Черновиках» жизнь предстает как черновик поэта:

Души моей небрежный черновик,
Невыполненных замыслов наброски,
Незавершенных чувств моих язык,
Угаснувших волнений отголоски...

Но в тоже время и само поэтическое творчество (эстетическая деятельность) видится как ответственный «жизненный» выбор, т. е. поступок:

Зачем за жалкие слова,
Я отдал все без колебанья:
И золотые острова,
И вольность молодости ранней...

Примером соединения двух принципов эстетического завершения в лирике могут служить строки из стихотворения В. Соколова «Несбыточная сирень»:

И смешался на одно мгновенье
Шелест листьев с шелестом страниц.

Можно ли сказать определенно, в этих строках поэтический смысл развивается в направлении от искусства к жизненному миру или в на-

правлении эстетического видения подлинной реальности? Может быть, само поэтическое жизнетворчество – частный момент эстетизации реальности в лирике, и наоборот, чувство красоты – необходимая составляющая жизни.

Рассмотрим выделенные «механизмы» эстетического завершения в лирике более детально на материале поэзии В. Соколова и Л. Костенко, в чьем творчестве данные родовые черты лирики проявились рельефно и разнопланово.

3.7.1. «Поэтическое жизнетворчество» в лирике. Рассмотрим, каким образом в лирике возможно движение от поэтического слова к подлинному миру. Для начала обратимся к приведенному выше стихотворению В. Соколова «Как я хочу, чтоб строчки эти...» (1948).

В этом стихотворении движение поэтического смысла осуществляется от «полюса» «строчки», «слова», обозначенного в начале стихотворения, к «полюсу» «жизни глубина», окончательно проясняющемуся в финале. Предельно отчетливо в произведении предстает противопоставление ряда образов, связанных с поэзией, искусством, ряду образов, которые можно объединить общим понятием «жизненный мир». Причем образы жизненного мира значительно преобладают над образами, связанными с поэтическим творчеством. К первому ряду относятся «строчки», «слова»; ряд конкретно-чувственных, «жизненных» образов составляют «небо», «крыши», «ветер», «сырые бульвары», «раскрытое окно».

В стихотворении артикулируется преодоление условности, знаковости поэтического языка. Используя своеобразную *заклинательную* формулу «как я хочу...», субъект речи стремится перевести явления словесно-образного характера в ситуацию непосредственной конкретно-чувственной *явленности*: когда происходит *называние* «неба», «крыш» и т. д., то в *бытии-сознании* лирического субъекта они являются не как слова, а как явления бытия. Поэтическое «заклинание» действует по принципу превращения: «забыли» – «стали». В заклинании слово изначально не является элементом знаковой системы языка или коммуникативной единицей, оно осуществляется как действие. Соответственно, и события стихотворения переносятся из сферы вымысла в сферу «жизнетворчества» – художественный смысл произведения стремится осуществиться не как словесно-эстетический, но как подлинно-бытийный.

Обратим внимание, какая рецептивная система воспринимает те или иные образы «жизненного мира», как разворачивается *явление-восприятие* мира на чувственном уровне. Вначале действует зрительная

система, причем взгляд воспринимающего в первой половине стихотворения движется сверху вниз: «небо» – «крыши» – «ветер» – «сырые бульвары». Вслед за зрительными образами, практически параллельно с ними, возникают кинестетические «ветер», «сырые бульвары». Отдельные способы явления-восприятия мира постепенно складываются в целостную картину *присутствия* внутри «жизненного мира». Обособленные рецепции сгущаются в композицию, которая охватывает все стороны восприятия мира. Скажем, «раскрытое окно» нельзя соотносить только с визуальным эффектом – это комплекс ощущений. Примечательно, что зрительное восприятие во второй половине стихотворения движется вверх: «страница» – «окно» – «птицы».

Условность поэтического языка в стихотворении преодолевается дважды. В первый раз через заклинание, являющее слово как реальность, – вбирающее ее в себя. Второй раз, когда из этой реальности слова-бытия – «распахнутой страницы» – проглядывает подлинный мир (отсюда движение взгляда от страницы за окно). Образ «распахнутой страницы» связан с творчески воссозданным миром, однако он сам по себе чувственно-конкретен, предметен – но из этой уже вполне предметной реальности выходит еще один мир, так сказать, *реальнейший*, подлинный. «Раздался свет» знаменует явление этого мира («свет» здесь мыслится не только как «свечение», «сияние», но и как мир – «белый свет»). Словесная сторона мира окончательно «теряется из виду», заменяясь чувственно-конкретной реальностью. «Запели птицы» привносит в эту реальность и звуковую сторону.

Финальная строка стихотворения несет в себе эстетическое завершение стихотворения. «Дохнула жизни глубина» являет не только саму жизненную реальность, но и неотделимые от жизни понимание и переживание ее как исполненной смысла («глубины»). Эта «жизненная реальность» становится естественной формой существования лирического субъекта: в последней строке субъект как бы присваивает себе эту жизнь, соединяется с ней и с ее смыслом.

Финал этого стихотворения В. Соколова соотносится с тютчевским «Здесь жизнь заговорила вновь» («Я встретил Вас, и все было...»). Языком поэзии начинает говорить сама жизнь, иными словами, не жизнь поэтически моделируется в произведении, но само произведение есть *выговаривание* смысла, содержащегося в жизни, смысла, к которому человек как творец произведения оказывается причастен, и источник этого *выговаривания* лежит за пределами произведения, в самом бытии. В свете сказанного «поэтическое житнетворчество» представляется не просто поэтическим воссозданием жизни в лириче-

ском целом, но таким ее воссозданием, где существование и его смысл соединяются в фигуре поэтически сотворенного «живого» человека, – каковым предстает лирический субъект.

Специфическая родовая черта лирического слова, благодаря которой к нему в ряде случаев может быть применимо понятие *поэтического заклинания*, проявляется в стихотворении В. Соколова «Пластинка должна быть хрипящей...» (1967).

А. Архангельский пишет об этом стихотворении: «Вот состояние жизни на грани ее завершения, позволяющее поэту, говоря о самом рядовом, говорить о вечности... Соколова интересует не сегодняшнее, прошедшее или грядущее в их привычной определенности, но именно подвижный уровень уходящего с чертами будущего» [8, с. 58]. В стихотворении поэтически смоделировано такое состояние бытия, которое можно характеризовать как *неизбежность будущего*. В свете этой неизбежности настоящее предстает у края неминуемой гибели: «Как будто в предчувствии мига, Что все это канет во мгле».

Подчеркнем, что это еще не сама гибель настоящего, а лишь предощущение – пойманное мгновение уходящего в небытие настоящего. Мир предстает здесь в динамике и полноте своих жизненных сил, проявленных на фоне надвигающегося будущего, которое навсегда займет место настоящего. Это особое состояние бытия моделируется на языковом (в частности синтаксическом) уровне благодаря многократному повторению формы долженствования: «Пластинка *должна* быть хрипящей... *Должен* быть сад... *Должны* быть большие сирени... *Должны* доноситься гудки... И чья-то настольная книга *Должна* трепетать на земле...».

Это многократное повторение является своеобразным поэтическим заклинанием, которое вводит воссоздаваемый мир в описанное выше состояние. Субъект речи как бы «заставляет» поэтически творимый в момент *выговаривания* мир существовать по определенным законам – в данном случае по законам предчувствия грядущего небытия, приводящего наличное бытие к максимальной «оживленности». Созидаемый мир оказывается несвободным, условия его существования диктуются субъектом речи, поэтому «предчувствие мига» переживается и субъектом, и каждой частицей мира, который «канет во мгле», а «инструментом», благодаря которому мир ввергается в это состояние, выступает слово, существующее здесь как поэтическое заклинание.

Особый *статус лирического слова* выразительно проявляется в стихотворении Л. Костенко «Вечірне сонце, дякую за день...» («Неповторність»). Значимым является жанровое своеобразие этого

стихотворения: перед нами некая языческая молитва-благодарение вечернему солнцу. Молитва является не эстетически ориентированным высказыванием, а подлинным выражением духа. Однако здесь молитва переосмысливается как художественный жанр. При этом жанровые установки, присущие благодарственной молитве, не уходят из художественного целого.

Благодарение в данном стихотворении одновременно является и поэтическим *сотворением* того, за что благодарит героиня: название феноменов мира, за которые субъект речи благодарит солнце, является одновременно и их художественным воссозданием, так что творческая активность «солнца» и активность субъекта высказывания здесь нераздельны. Субъект высказывания адресует свои слова вечернему солнцу, но сам через слово воссоздает мир, который ему явило это солнце. Это *сотворение-благодарение* (поэтическое *выговаривание* через благодарение) распространяется на предметный мир, который освещает солнце («ліса», «волошка в житі золотому»), на время («день», «завтра», «вчора»), на саму героиню, а также на область этически понимаемого существования:

Вечірнє сонце, дякую...
За те, що можу, і за те, що мушу.
Вечірнє сонце, дякую за всіх,
котрі нічим не осквернили душу.

Все благое существует здесь *благодаря* солнцу, к которому обращена молитва. Это благо, проистекающее от солнца, распространяется и на область творчества: субъект речи благодарит его за то, что завтрашний день ждет своих вдохновений. В финале жанр данного лирического высказывания прямо определяется как молитва:

Вечірнє сонце, дякую за день,
За цю потребу слова, як молитви.

Итогом медитации оказывается благодарение за саму потребность в этой медитации. Потребность поэтического высказывания в данном случае определяется самим адресатом высказывания, вечерним солнцем, который при этом является и темой, и внутренним миром лирического произведения. Слово лирического субъекта оказывается обусловленным внешнеэстетически существующим «вечерним солнцем», которое здесь осуществляется подобно языческому божеству в древних гимнах. Своим существованием лирический субъект обязан этому божеству. Но при этом само внешнеэстетическое существование божества оказыва-

ется возможным только через поэтическое слово, как художественная реальность, *выговоренная* субъектом.

Обратимся к проблеме *авторского позиционирования* в лирике.

Стихотворение «Я выросла у садах...» («Проміння землі») Л. Костенко во многом переключается с рассмотренными стихотворениями В. Соколова. Все образы этого произведения поэтессы апеллируют к конкретно-чувственному восприятию: образы воздействуют на разные рецептивные системы читателя, формируя целостное *ощущение присутствия внутри* воссоздаваемых картин жизни:

Я выросла у садах,
де груші достигали теплі,
і курявою лист пропах,
і соковиті пахли стебла...

Композиционно стихотворение представляет собой четырехкратно повторяющуюся формулу «Я выросла...» с дальнейшим указанием на место: «у садах», «у полях», «у лісах», «на Дніпрі». Итоговая строфа несет в себе обобщение предыдущего опыта. В каждой из картин переданы характерные черты предметного мира данного пространства, причем образы всякий раз даны разного масштаба и с различных точек зрения: некоторые явления видятся имплицитным субъектом восприятия издалека («сонця схід») или снизу вверх («сосни рожевіли станом», «височіють кручі»), с некоторыми объектами он находится предельно близко («курявою лист пропах», «важко падала роса»). Это разномасштабное и разноперспективное видение дает две возможности. С одной стороны, реальность ощущается в полноте и разноплановости ее проявлений и точек зрения на нее. С другой стороны, подобное видение позволяет лирическому субъекту быть растворенным в мире, где он находится одновременно во всех точках пространства и соотносится с каждым из топосов (сады, поля, леса, Днепр) и со всякой мелкой деталью этих топосов. Так устраняется дистанция между миром и субъектом.

Здесь явлено не просто восприятие окружающего мира, а изначальная *«растворенность»* человека в этом мире. Каждая из четырех картин представляет собой не *воспоминание* о детстве лирической героини, а *артикуляцию* «вырастания» человека («я») из мира окружающей природы. Характерно, что в последней ситуации вместе с природным окружением в кругозоре субъекта оказываются люди («рибалки – люд небалакучий»). К тому же последняя картина обладает наибольшей конкретностью: на смену неопределенных «садов», «полей» и «лесов» приходит Днепр. Внутри пейзажа все более определенно «вызревает» фигура *кон-*

кретного человека. Ощущения природы постепенно «сгущаются», конкретизируются, оформляются *в присутствии человека*. Это присутствие становится все более *выраженным*. Четырехкратное воспроизведение «жизнетворческой» модели «я выростала...» достигает предела нарастания и оформляется в пятой строфе в фигуру уже «выросшей» лирической героини, рефлектирующей относительно своего становления:

І барви тих далеких літ –
куди б не ділася тепер я,
що б не писала, – як відсвіт,
лежать на білому папері.

«Впечатления бытия» (А. Пушкин), из которых выростала героиня, теперь видятся ею дистанцированно. Однако именно они составляют исток и главный смысл ее творчества: «що б не писала, – як відсвіт...». «Відсвіт» обозначает «отблеск», поэтическое творчество для героини, таким образом, мыслится как отблеск бытия, из которого вырывает человек («я»). Но это не только «отблеск»: обращает на себя внимание внутренняя форма слова «відсвіт», где присутствует «світ» («мир»). «Відсвіт» – то, что идет *от подлинного мира*, но и сам подлинный мир, теперь явленный на бумаге, проступающий через поэзию.

Аналогичным образом организовано другое стихотворение ранней Л. Костенко «На все є час – на голубі тумани...» («Вітрила»). Мир в стихотворении моделируется через четырехкратное повторение формулы «На все є час» с последующей конкретизацией того, на что именно есть время: «на голубі тумани», «на вчинків простоту», «на милу недосвідченість», «переконання у власній правоті», «на любов». Итогом стихотворения становится строка-воззвание к собственной поэтически смоделированной жизни: «Життя, прийми тепер мене!». Финал знаменует переход от возможности того или иного существования к ситуации избрания единственного пути и приятия жизни в ее единственности: отвлеченно-философское размышление преобразуется в жизненный *выбор* лирического «я». Здесь слово субъекта, обращаясь на него самого, меняет статус поэтического высказывания на статус поэтически воссозданного жизненного выбора.

Стихотворение «Я вистростала у садах...» представляет собой автобиографический манифест творчества Л. Костенко, где поэтесса позиционирует свое творчество как поэзию, укорененную в подлинной реальности. Это позиционирование для нее составной элемент поэтического смысла, творимого в произведениях, неотъемлемое условие восприятия ее поэзии.

В одном из наиболее известных стихотворений поэтессы «Ти знов прийшла, моя печальна музо» («Неповторність»), есть строка: «Я вибирала долю, а не вірші» – прямое подтверждение заявленной еще в начале творческого пути установки на подлинность лирического слова, его жизнетворческую природу.

Примечательно, что на заседании круглого стола, посвященном поэзии Л. Костенко, которое состоялось в 2005 году, сама поэтесса, подразумевая стихотворение «Ти знов прийшла, моя печальна музо», говорила: «Господи, я вибирала вірші! Хоч би вони мене вибирали, хоч трішки... » [138, с. 98]. То, что в стихотворении (для лирической героини) было выбором судьбы, в жизни (для реальной поэтессы) оказывается выбором поэзии. Здесь пролегает граница искусства и жизни, актуальная для поэзии Л. Костенко. Поэзия и жизнь переживаются как две стороны одного человеческого выбора, который лишь внешне предстает в виде «или-или», а на самом деле оказывается одним ответственным поступком человека-поэта. Через этот поступок, в данном случае артикулированный как стихотворение, обращенное к Музе, «драма существования» переживается в качестве выбора пути поэта.

Подобное же позиционирование характерно и для ранней поэзии В. Соколова, для которого, по словам поэта А. Передреева, свойственен особый «лирический жест» – некое властное продолжение жизни в стихах» [22, с. 3]. Обратим внимание: поэт говорит о продолжении жизни в стихах, а не стихов в жизни.

Необходимо учитывать, что лирическое слово всегда содержит в себе этическую составляющую, произносится не только в свете идеала красоты, но и в свете идеала добра, которые в своих глубинах сходятся. В качестве примера приведем фрагмент из стихотворения В. Соколова «Нет школ никаких, только совесть...» (1974), где поэт утверждает, что источник поэзии содержится в самой жизни и ее моральном начале, а не в идеальной области «чистого» искусства:

Нет школ никаких, только совесть,
Да кем-то завещанный дар,
Да жизнь, как любимая повесть,
В которой то холод, то жар...

Через моральную тематику проступает авторское позиционирование подлинности поэзии и поэзии как жизнетворчества, моделируется мифопоэтическая установка. Поэтическое жизнетворчество в лирике является родовым принципом, преобразующим смысл целого отдельного стихотворения. В его свете лирическое слово становится бытием,

художественный мир произведения меняет свой статус, становясь своеобразным поэтически мифом, автор толкует свое творчество как единственную возможность подлинного бытия для него – словом, поэзия устремляется из области условно-художественного в область подлинно-реального.

3.7.2. Лирическая эстетизация реальности представляет собой обратный по отношению к поэтическому жизнетворчеству способ построения мирообраза в лирическом целом. Данный «механизм» эстетического завершения обнаруживает себя через ситуацию *вовлечения жизненного мира в эстетический контекст*, явления эстетического взгляда на подлинное бытие.

В стихотворении Л. Костенко «Ті журавлі, і їх прощальні сурми...» («Неповторність») эстетизация реальности оформляется через ряд метафорических образов, где метафора строится на соединении музыкального и природного начал:

Ті журавлі, і їх прощальні сурми...
Тих відлітань сюїта голуба...
Натягне дощ свої осінні струни,
торкне ті струни пальчиком верба.
Сумна арфістко – рученьки вербові! –
по самі плечі вкутана в туман.
Зіграй мені мелодію любові,
ту, без котрої холодно словам.
Зіграй мені осінній плач калини.
Зіграй усе, що я тебе прошу.
Я не скрипковий ключ, а журавлиний
тобі над полем в небі напишу.

Стихотворение переполнено многочисленными олицетворениями – мир природы предстает в сознании лирического субъекта одновременно и миром музыкантов, оркестром, играющим симфонию, которая оказывается созвучной его внутреннему миру. Прощальные горны журавлей, играющих сюиту, струны дождя, на которых играет арфистка-верба, воссоздают для лирической героини «мелодію любові», «без котрої холодно словам». Входя в сознание лирического субъекта, мир приобретает черты произведения искусства, при этом само искусство («слова») становится подлинно поэтическим только благодаря этому миру: мелодию любви в поэтическое слово вдыхает именно воспринятый мир. *Бытие-сознание* в данном стихотворении всецело проникнуто эстетическим видением.

Финал стихотворения ознаменован важным семантическим сдвигом. Когда воспринятый субъектом речи мир «все сыграет», то *откликом* на это со стороны субъекта будет не искусство, а феномен подлинного мира. Ответом на мелодию, сыгранную осенним пейзажем, будет журавлиный ключ, «написанный» героиней в небе. Здесь мы наблюдаем своеобразную двойную (или обратную) метафоризацию. Вначале журавли видятся лирической героине музыкантами, играющими на горнах, они обращаются в «мелодию», но уже в финале скрипичный ключ, который может написать героиня, оборачивается журавлиным ключом. Метафора через обратную метафоризацию возвращает образу его непосредственность – журавли вновь становятся журавлями, но теперь уже принадлежащими поэтическому сознанию, сотворенными именно в этом произведении журавлями.

Важно, что этот журавлиный ключ будет именно *написан* героиней, иными словами, поэтически сотворен в мире, который уже всецело присвоен ее поэтическому сознанию, который вошел в это сознание как «мелодия любви». Только внутри этого эстетически существующего мира скрипичный ключ может быть осознан как предметный феномен жизненного мира, как журавлиный ключ, т. к. это явление принадлежит не бытию как таковому, а лирическому бытию-сознанию, где доминирует эстетическое видение.

В стихотворении «Художник» («На солнечной стороне») В. Соколова поэтически воссоздана ситуация *эстетического присвоения реальности в лирике*.

В этом произведении сосуществуют два мира: мир, где «художник работает в парке», и мир создаваемой им картины – мир эстетического бытия живописца. Художнику необходимо воплотить реальный мир в своем творении: не просто передать парк на холсте, а как бы пересоздать его в своем творении, «взять кистью», чтобы после «отдать ее всем» преображенным в свете эстетического идеала, понятым как частицу целого бытия. В стихотворении передано некое эстетическое тайнодействие – поиск возможности эстетического выражения бытия.

Он видит, как цвет переменчив.
И сменит он множество мест.
И листьев останется меньше,
И мальчикам он надоест.
И ветра холодная ласка
Проймет его душу до дна.
А все-то какая-то краска,
Ничтожная краска одна.

Поиск этого «переменчивого цвета» сопряжен с воздействием реального мира на самого художника. Он как носитель эстетического видения «срастается» с подлинным миром, содержащим ту самую искомую краску, чтобы после «взять» ее из самого себя. Это «срастание» художника и мира и есть, по сути, тот самый поиск верной краски, одновременное вхождение мира в эстетический контекст и движение эстетически существующего художника навстречу жизненному миру. Поиск подлинности оборачивается окончательным вовлечением этой подлинности в эстетический контекст, что четко артикулировано в финале стихотворения. Здесь поэтически воссоздается та краска, которую все время ищет художник:

Какая захватит однажды,
И будет маячить в глазах,
И рот тебе стягивать жаждой,
И ночью держать на ногах.
И мучить, сияя на листьях,
И звать, не считаясь ни с чем.
Пока не возьмешь ее кистью,
Пока не отдашь ее всем!

Краска оказывается повсюду разлитой в реальном мире художника. Способ его существования изменяется таким образом, что граница двух миров растворяется, и краску, наконец, можно «взять». Жизненный мир всецело погружается в эстетическое видение, приобретает эстетический характер картины, где «разлита» заветная краска. И художник уже готов «отдать» присвоенную реальность, пересозданную по законам красоты – понятую и преображенную.

Эстетизация реальности в лирике проявляется как особый эстетический взгляд на действительность, зачастую неожиданный для самого созерцателя – это *состояние мгновенного постижения смысла*, выходящего за пределы жизненной реальности, но явленного лирическому герою именно через жизненную ситуацию.

Эта сторона лирической эстетизации реальности раскрывается в стихотворении Л. Костенко «Буває мить якогось потрясіння...» («Неповторність»):

Буває мить якогось потрясіння:
побачиш світ, як вперше у житті.
Звичайна хмара, сіра і осіння,
пропише раптом барви золоті.
Стоїш, як стогін, під склепінням казки.

Душа прозіє всесвітом очей.
Кричить гілля. З облич спадають маски.
Зі всього світить суть усіх речей.
І до віків блаженка приналежність
переростає в сяйво голубе.
Прямим проломом пам'яті в безмежність
уже аж звідти згадуєш себе.

В мгновение *прозрения* мир как бы впервые является лирической героине, причем «суть всех вещей» изначально открывается поэтическому сознанию в эстетическом свете («хмара» *«пропеше* раптом барви золоті»; «Стоїш, як стогін, під склепінням казки»). Однако нельзя утверждать, что источник эстетизации реальности содержится внутри созерцающего субъекта – в самих «вещах», как бы впервые увиденных, открывается эстетическая сущность, к которой обращается взгляд лирического субъекта. Созерцатель фактически растворяется в таком образом явленном мире, и сам мир «говорит» с ним на языке поэзии: «кричить гілля...».

Существование лирического субъекта преобразуется в форму *причастности*, внутреннего духовного родства впервые явленному, эстетически переживаемому миру. Субъект как таковой полностью устранен и только из идеального мира «віків», бесконечности, *вспоминает* о своем индивидуальном, смертном существовании. Иными словами, сама жизнь в контексте данного стихотворения предстает неким *воспоминанием* этого идеального, эстетизированного субъекта.

Возвращение эстетически воспринимающего бытие субъекта к себе, погруженному в жизненную определенность, знаменует эстетическое завершение стихотворения. Жизнь предстает всецело увиденной глазами эстетически существующего субъекта. Двойственность существования лирического субъекта окончательно оформляется. Носитель речи, начинавший говорить как человек в мгновение «потрясения», окончательно преобразуется в эстетизированного субъекта, который причастен вечности.

Подобное мгновение эстетического взгляда на жизнь, трансформирующее ее смысл, присутствует в стихотворении Л. Костенко «В дні прожиті печально і просто...» («Вітрила») – произведении, являющем собой образец интимной лирики поэтессы. В стихотворении ожидание любви воплощается для лирической героини в образ «чудесного гостя», который должен прийти, но не приходит:

Коротала я дні в жалю,
і в недобру для серця пору
я сказала комусь: – Люблю...

я не мріяла вже про тебе,
щоби цим не образить тебе...

Идеал любви остается неосуществленным, но он не покидает лирическую героиню, остается затаенным в глубине души, иногда проступая в актуальное бытие:

А буває – спинюсь на місці,
простягаю руки без слів,
ніби жду чудесної вісті
з невідомих нікому країв...

Жизнь, осознанная в свете идеала, приобретает смысл, типологически сходный со смыслом произведения искусства. В данном стихотворении идеальное начало несостоявшейся любви властвует над жизненной реальностью лирической героини, придавая ее существованию некий эстетизированный драматизм:

Є для серця така покута –
забувати скоріше зло,
аніж те, що мусило бути
і чого в житті не було.

«Покута» (епитимья), о которой говорится в финале стихотворения, всецело переводит жизнь героини в план соотносительности с идеалом, который героиня теперь должна всегда иметь в виду. Жизни приписывается не свойственное ей исполнение идеала, причем это не нравственный императив, а некоторое онтологическое состояние идеальной любви, неявленное в жизни героини. Идеал, осмысленный как то, что должно было быть, но чего нет в бытии, обладает особым статусом. Его нет в бытии, но он как-то существует, причем определяет смысл существования лирического «я». Жизнь в свете идеала приобретает эстетический смысл.

«Ожидание любви», привносящее в жизнь героя идеальное эстетическое измерение, мы видим и в стихотворении В. Соколова «В дни, когда рано темнеет...» (1968). Здесь лирический герой прямо сближает любовь и поэтическое вдохновение:

Ждал я тебя как прихода
Лучшего из вдохновений...

Миг постижения смысла лирическим героем соединяется в произведении с некоторым творческим усилием автора, и реальность поступка в это мгновение становится для героя миром, существующим

по законам красоты. Любовь же как наиболее интенсивное проявление жизненных сил героя совпадает с наибольшей творческой активностью автора, потому это чувство в лирическом стихотворении всегда преобразует существование героя в свете эстетического идеала.

Как было показано, лирическая эстетизация реальности проявляется как свойственный лирическому произведению способ построения мирообраза. Эстетическое видение вмещается в реальность жизненного мира героя, преобразуя смысл этого мира в свете эстетического идеала. Эстетическое стремится стать доминирующим ценностным центром в стихотворении, *присвоить* себе жизненный мир, «увидеть» его как структурный компонент эстетического.

Эстетический взгляд на бытие, воссозданное в лирическом произведении, принадлежит автору, однако он вполне реализуется в миг постижения лирическим героем существенного бытийного смысла в жизненной реальности. Таким образом, автор и герой *взаимобращаются* в момент эстетического завершения, а эстетический и жизненный планы *совмещаются*, что и провоцирует ситуацию эстетизации реальности в лирике. Поэтический язык, в частности метафора, тяготеет к тому, чтобы выступать как полноценный план существования субъекта в лирическом целом, где реальность поступка и эстетический взгляд на него совмещены в едином смысловом целом.

Подведем итоги раздела. Подлинность – древнейшая родовая категория лирики. Изначально лирическое слово «имеет не условно-поэтическую, а субстанциональную модальность» [26, с. 454], однако в процессе исторического развития лирика оказывается включенной в миметическую парадигму поэзии. Происходит встреча двух различных принципов поэтического творчества в рамках единой целостной общности, каковой является лирический род литературы.

Встреча миметического принципа поэзии и лирической подлинности приводит к переосмыслению и преобразованию оснований лирической поэзии. Лирическая подлинность в Новое время понимается уже не как бытийная, а как поэтическая, определяющая ряд структурных и смысловых установок в произведении. В лирическом произведении теперь каждый раз начинает чувствоваться напряженное противостояние двух несводимых одна к другой моделей поэтического воссоздания мира, по-своему переживаемое в каждом отдельном акте творчества. Отношения *изображения* мира и *явления* мира в лирике приобретают проблемный характер.

Это находит свое выражение в явлении *двойной дискурсивности*. Мир лирического произведения, наследуя исконную укорененность

в подлинном бытии, стремится сохранить свой онтологический статус подлинного бытия. При этом миметическое начало определяет тяготение мира лирического произведения к «нейтрально-бытийной области» – здесь сосредотачивается смысл художественного мира как творчески воссозданного. В первом случае мир в лирике переживается как подлинное бытие, во втором – как подражательный художественный образ.

Однако эти два начала не «разрывают» лирическое произведение, а в каждом отдельном творческом акте *взаимобращаются* и образуют «уровни» диалогически существующего мира лирического произведения в его родовой специфике.

Двойная дискурсивность реализуется в специфической двойственной структуре лирического субъекта. Субъект существует как бы вдвойне: как творящий и как сотворенный, как укорененный в «нейтрально-бытийной области» и как укорененный в бытии. Автор и герой в лирике открыты навстречу друг другу, поэтому в лирическом произведении оказывается возможным смещение планов эстетического видения мира и переживания мира как подлинного.

Двойственно и лирическое слово. Порой оно тяготеет к полюсу подлинности, что выражается в его стремлении перерастить свою словесную (языковую) природу и явиться как слово-вещь, слово-плоть, слово-бытие – вернуть себе первоначальный характер. Либо это выражается в стремлении лирического слова выходить за пределы художественного дискурса в область реальной действительности и особым образом влиять на нее. Если же лирическое слово оказывается преимущественно ориентированным в миметической системе координат, то предметный мир художественного целого и существование лирического героя стремятся отказаться от своей «телесности», «предметности», «бытийности» и выразиться как язык в эстетической функции, раствориться в языке. Лирическое слово стремится вобрать в себя реальную действительность, «увидеть» ее как свое продолжение.

Двойной дискурсивностью определяются две модели построения художественного мироздания, два «механизма» эстетического завершения в лирике: *поэтическое житнетворчество* и *лирическая эстетизация реальности*. Каждый способ проявляется как доминантное начало в лирическом произведении.

Поэтическое житнетворчество реализуется на различных уровнях художественного целого: на уровне общего смысла лирического произведения, идейно-художественной стороны произведения, особенностей структуры художественного мира, характере лирического слова,

установки восприятия лирического текста, *поэтическом позиционировании* автора. Лирическое слово стремится преодолеть свой языковой статус и явиться как жизненный мир. Жизненное начало выступает одним из ценностных центров в лирическом целом, причем эта ценность принципиально не может быть поглощена эстетическим началом. Жизненный мир противостоит миру искусства, и через напряженный диалог двух начал лирическое произведение осуществляется в смысловой полноте именно как лирическое.

При эстетизации реальности в лирике эстетическое видение вмешивается в реальность жизненного мира героя, преобразуя смысл этого мира в свете эстетического идеала. Эстетическое стремится стать доминирующим ценностным центром в стихотворении, переосмыслить жизненный мир как структурный компонент эстетического. Эстетический взгляд на бытие, воссозданное в лирическом произведении, принадлежит автору, однако он вполне реализуется в миг постижения лирическим героем некоего важного бытийного смысла в жизненной реальности. Автор и герой *взаимобращаются* в момент эстетического завершения, а два плана существования лирического субъекта (эстетический и жизненный) *совмещаются*, что и определяет эстетический взгляд на бытие в лирике.

Поэтический язык тяготеет к тому, чтобы выступать как полноценный план существования субъекта в лирическом целом, т. е. воплощаться в качестве особого эстетического измерения существования, где реальность поступка и эстетический взгляд на него совмещены в едином смысловом целом.



СУБЪЕКТИВНОСТЬ КАК ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ КАТЕГОРИЯ ЛИРИЧЕСКОГО РОДА ЛИТЕРАТУРЫ

Говоря о предпосылках лирической субъективности, мы обращали внимание, что в полноте данная парадигма реализуется только в Новое время, вместе с рождением автономной личности на рубеже XVIII – XIX вв., «когда каждый индивид признает за собой право на своеобразный взгляд на вещи и на особый склад чувства» [46, с. 504], а осмысливается она в теоретических построениях представителей немецкой классической эстетики.

Наиболее полное теоретическое воплощение лирическая субъективность и производные от нее понятия получили в «Эстетике» Гегеля [46]. Обратимся к работе немецкого мыслителя с тем, чтобы выявить проблемные узлы парадигмы лирической субъективности, «развязывание» которых определяет пути движения теоретической мысли, направленной на лирику, на столетия вперед.

4.1. Лирический субъект и внутренний мир

Лирический субъект и его *внутренний мир* занимают у Гегеля центральное место в толковании лирического рода литературы: и на уровне родового смысла лирики, и на уровне типической структурной модели отдельного лирического произведения. «От объективности предмета дух нисходит внутрь самого себя, созерцает собственное сознание и удовлетворяет потребность в том, чтобы вместо внешней реальности вещи представить ее присутствие и действительность в *субъективной* душе, в опыте сердца и в рефлексии представления, а тем самым представить содержание и деятельность самой *внутренней* жизни» [46, с. 492].

Главное условие лирической субъективности заключается во вхождении внешнего мира во внутренний контекст лирического субъекта, в присваивании «реального содержания» «поэтической индивидуальностью». Гегель настаивает на том, что вовлечение «наличного мира» внутрь субъекта возможно через переживание этого мира субъектом в качестве «своего» [46, с. 499], «в своей внутренней стихии» [46, с. 514]. Немецкий философ указывает, что не внешний предмет овладевает внутренним миром и «царит в нем как единственно определяющая

сила», а наоборот, субъективность лирического поэта овладевает предметом, «внутренне перерабатывает его, высказывает в нем... себя» [46, с. 522].

Тотальное значение внутреннего мира лирического субъекта распространяется по Гегелю и на читателя лирики: лирический субъект «дарует своему внутреннему миру слова», «духовный смысл» которых передается тому, кто воспринимает лирическую поэзию. Субъект стремится «пробудить и сохранить у слушателя тот же смысл и дух, то же состояние души и такое же направление рефлексии» [46, с. 510], что явились у него в момент творчества.

Адекватное восприятие лирической поэзии определяется эстетиком как «поэтическое сопереживание». Интерпретирующий Гегеля В. Г. Белинский, говоря о «созерцании» и «ощущении», которое «возбуждает в читателе лирическое стихотворение», подчеркивает принципиальную непереводаемость явленного в стихотворении смысла в какую-либо иную форму, кроме наличной формы произведения. Это определяет особую «точность» субъективной поэзии и требование особой деликатности и тонкости (в смысле, культуры чтения) читателя. Стихотворение «нельзя ни пересказать, ни растолковать, но только можно дать почувствовать, и то не иначе, как прочтя его так, как оно вышло из-под пера поэта» [18, с. 300], т. е. прочувствовав «эстетические эмоции» лирика как «свои».

У Гегеля подчеркивается особенный бытийный статус лирического субъекта, его характер и его состояние в момент творчества: «...целое... опирается на субъект. Однако поэтому сам индивид должен явиться поэтичным в самом себе... должен предстать как сам по себе завершённый внутренний мир...» [46, с. 496]. Субъект, будучи созерцателем и творцом формы, одновременно с этим является, по Гегелю, и единственным содержанием лирического произведения. Эта реальность как единственная оказывается в своем роде *совершенной*, а ее созерцание – это уже эстетическая деятельность, творчество согласно с внутренними законами лирики.

Лирический субъект зачастую предстает у немецкого мыслителя нерасчлененно: уровень эстетической активности автора-творца, реальность поэта и горизонт существования лирического героя (мир жизненных переживаний и поступков героя) предстают у автора «Эстетики» в качестве непротивопоставленных моментов единого смыслового целого. Гегель ясно видит противоречия, содержащиеся внутри центральной фигуры его теоретического построения – лирического субъекта – однако же не стремится решить их на уровне поэтики, но стремится

всякий раз снять противоречия через общефилософский контекст. Эстетическая состоятельность лирического произведения, как и любого другого, определяется причастностью субъекта к сфере абсолютного духа.

Все противоречивые моменты в фигуре лирического субъекта следует поверять через отношение к «ядерной» категории всей философско-эстетической системы мыслителя – представлении об абсолютном духе, – минуя любые частные моменты. Так из области «подлинной лирики» устраняется «всякая случайность настроения» [46, с. 493], «зависимость и произвол прозаических обстоятельств» [46, с. 496], «случайное повседневное высказывание» [46, с. 504], «частное», лишенное всеобщей значимости, и оставляется только истинное «высказывание внутреннего духа» [46, с. 507], «художественное выражение поэтической души» [46, с. 504].

На уровне же поэтики, в отношении структурно-смыслового уровня организации отдельного лирического целого, немецкий мыслитель использует такие понятия, как «лирическое единство» [46, с. 500] и «субъективная целостность» [46, с. 514]. Общий смысл этих понятий заключается в особом «нерасчлененно-напряженном» единстве направленной на предмет эстетической активности субъекта (созерцающего эстетического сознания) и переживания бытия в качестве «чувствующей натуры». Эстетически ориентированное сознание и мир переживания героя (бытие героя) мыслятся теоретиком в нерасторжимом целостном отношении, выступающем смысловым ядром для лирического произведения. Важно, что «дух «освобождается» (оказывается причастным сфере абсолютного) «не *от* чувства, а *внутри* самого чувства», эстетическое созерцание происходит изнутри, что определяет невозможность полного обособления планов *созерцания* и *переживания*.

Относительно «субъективной целостности» теоретик замечает следующее: «... чтобы явиться связующим средоточием лирического произведения, субъект, с одной стороны, должен дойти до конкретной *определенности* настроения или ситуации, а с другой стороны, должен *слиться* с этим своим обособлением, как с самим собою, чтобы начать чувствовать и представлять в нем самого *себя*» [46, с. 514]. «*Определенность* настроения или ситуации» соотносима с бытийным уровнем существования лирического субъекта в качестве лирического героя; «*слияние*» с обособлением, т.е. чувствование себя со стороны, как «другого», – это уровень эстетического созерцания, эстетической активности сознания лирического субъекта. В своей же целостности лирический субъект формируется именно как отношение двух уровней, а по сути – двух планов: бытия и сознания.

4.2. Лирическое бытие-сознание и соотносимые с ним категории

Понятие, характеризующее специфическую структуру художественного мира лирического произведения, выражающее «размытость» границы между миром вещей и созерцающим этот мир субъективным сознанием, является лирическое *бытие-сознание*. Гегельянское построение предвосхищает выдвижение этого понятия: в самом основании категории бытия-сознания лежит представление о «субъективной целостности». Однако выдвигаемая нами категория более уместна при анализе произведения, ее значение конкретизировано по сравнению с представлением о «субъективной целостности», относящейся более ко всему лирическому роду, чем к поэтике отдельного стихотворения.

К описанию данной структурно-смысловой особенности художественного мира лирического произведения обращаются теоретики, которые пережили гегелевское влияние. Терминологический аппарат и пути рассуждения могут быть различными, но итоговое представление, к которому стремится литературоведческая мысль, более-менее соотносимо с предложенным нами понятием, которое способно раскрываться с разных сторон.

Особым путем к представлению о бытии-сознании как структурно-смысловом принципе организации лирического мира идет Э. Штайгер. Немецкий теоретик критикует утвердившееся гегелевское представление о лирике как субъективном роде литературы, однако невольно развивает идеи своего соотечественника. Литературовед сравнивает структуры художественного мира в лирике и эпосе, и выводит непротивопоставленность внешнего и внутреннего в лирике: «Внутри» и «снаружи», «субъективно» и «объективно» в лирической поэзии вообще не отделены друг от друга» [167, с. 308]. Продолжая мысль Э. Штайгера, можно сказать, что в лирике есть лишь целостное бытие-сознание, в котором соединяются внутренняя жизнь субъекта и события ее вызывающие и ею вызываемые.

С этой идеей Э. Штайгера перекликаются рассуждения В. Е. Хализева, настаивающего на том, что лирика «не замыкается в сфере внутренней жизни», но оказывается «художественным освоением не только сознания, но и бытия» [189, с. 134], на которых сосредоточен человек в стихотворении. В понятие «бытие» литературовед вкладывает значение – *внешний, предметно-событийный мир*.

Л. Я. Гинзбург стремится описывать структуру художественного мира лирики через категории времени и пространства, более подходя-

щие для поэзии, которая имеет миметические (в смысле *подражания событиям*, протекающим во времени и пространстве) корни. Исследовательница говорит, что в лирике время и пространство содержатся внутри сознания поэта, и заключает, что в лирической поэзии «событие как бы продолжает бесконечно совершаться в условном бесконечно затянувшемся настоящем. Лирическим же пространством является авторское сознание... Оно вмещает лирическое событие» [48, с. 97]. Мир, с его протяженностью и темпоральностью, существует как переживаемый поэтическим сознанием, но от этого не перестает быть *целым миром*. Развивая мысль Л. Я. Гинзбург, можно сказать, что лирический субъект, будучи единственной реальностью лирического произведения, существует как *событие встречи* миропереживания и эстетически направленного на него сознания, как ситуация *бытия-сознания*. Такое толкование лирического события, определяет понимание *лирического сюжета** как *развертывания* или *становления бытия-сознания* в стихотворении. «Именно категория лирического сюжета претендует на то, чтобы выражать художественный мир лирического произведения не только в его целостности, но и проследивать становление этой целостности...», – пишет В. И. Козлов [96, с. 134].

Лирический сюжет – это лирическое бытие-сознание в его динамике. Направление развития сюжета – это последовательное поэтическое моделирование такого отношения бытия и сознания, через которое может художественно выразиться смысл всего «мироздания» и смысл присутствия в мироздании сознающего его человека. Развитие сюжета – это всегда *нарастание* смысла, его все большее прояснение, переходящее в эстетическое завершение лирического мира.

Созвучную мысль находим у Н. Д. Тamarченко, который подобно Л. Я. Гинзбург подходит к лирике с категориальным аппаратом, ориентированным на эпос. Исследователь указывает, что в лирическом произведении «*преодолевается граница* между изображаемым временем и пространством... и пространством-временем самого высказывания», поэтому «сюжет – не ряд событий, а процесс «рождения» единственного события» совпадения этих уровней. Сюжет – путь к совмещению планов, пользуясь терминами нарратологии, «события рассказывания» и «события, о котором рассказывается» [168, с. 353]. В понятиях же,

* Сюжетность лирики сегодня уже не вызывает сомнения, равно как и то, что в лирической поэзии «сюжет» не то же самое, что «сюжет» в эпосе и драме. Об этом подробно, рассматривая историю вопроса, пишет отечественная исследовательница Т. В. Полежаева (статья «Сюжет у лирици» [139]). Также см.: Е. Невзглядова [133]; И. Беспечный [17, с. 222].

адекватных лирике, сюжет мыслится путем к совмещению эстетически ориентированного созерцания (соотносимого с «рассказыванием») и переживания лирическим «я» мира как реальности (соотносимого с событиями жизненного мира героев в эпосе).

Существенным достижением теории лирического рода, ориентированной на парадигму субъективности, следует считать выдвигание понятий «образ переживания» (В. Д. Сквозников [151, с. 406]) и «образ миропереживания» (С. И. Ермоленко [67, с. 32]), тесно соотносимых с предлагаемым нами понятием бытия-сознания. «Образ переживания» – сложно организованное целое. В его структуру входит 1) объект внешнего или внутреннего мира, 2) переживающий субъект, который либо присваивает внешний мир, либо артикулирует внутренний, 3) эстетически ориентированный взгляд на переживание, то, что делает его «образом». Описанные элементы «образа переживания» представлены в нем как целостное отношение. В образе переживания мир и субъект представлены как целое, обретающее свое завершение через эстетическую активность созерцателя. Переживающее и эстетически созерцающее сознание нетождественны, но вместе они образуют целостного лирического субъекта как человека-творца, и как «образ мира в слове явленный» (Б. Пастернак).

«Образ миропереживания» – конкретизация предыдущего понятия в связи с жанром произведения. «Применительно к лирике следует, наверное, говорить не столько об образе мира, сколько о некотором образе мироотношения, точнее *миропереживания*, специфическом для каждого из лирических жанров» [67, с. 32]. Присоединение к «образу переживания» компонента «мир» – это еще и акцент на том, что лирический поэт в акте творчества оказывается «в состоянии присвоить» и «выразить» *«весь мир»* (Гете, цитата по статье В. Д. Сквозникова [151, с. 409]).

В кратком лирическом стихотворении схватывается смысл целого бытия, эстетически «пережитого» в определенном ракурсе (Л. Я. Гинзбург [48, с. 97]), который может быть описан через жанровые начала, присутствующие в лирическом целом. Бытие и его переживание становятся образом только через *определенное* эстетическое отношение, которое может быть артикулировано через жанровую дефиницию. Взаимодействие жанровых начал в лирическом целом формирует неповторимый облик лирического целого, уникальное ощущение бытия.

С. И. Ермоленко говорит об «образе миропереживания» как о «выражении определенной эстетической концепции личности» [67, с. 34], в которой могут быть совмещены различные возможности эстетическо-

го видения, различные жанры. Теоретик употребляет понятие «миропорядок» – то, что лежит в основании миропереживания. Тот или иной миропорядок был запечатлен в древних лирических жанрах в застывшем виде, а с разрушением жанровой системы стал обнаруживаться в лирическом целом в рудиментарном виде, как определенные «приметы», «сигналы». Невозможно внежанровое поэтическое творчество, сколь бы ни было оно оригинальным. Можно даже сказать, что «жанровость» предшествует жанру в том смысле, что *бытие само по себе жанрово*. Отсюда формирование «образа миропереживания» «по законам жанрообразования» [67, с. 34].

С этой позиции лирическое *бытие-сознание* представляется не просто той или иной специфической родовой *формой мирообраза* в лирическом произведении, но жанрово обусловленным феноменом. Специфика бытия-сознания в конкретном лирическом произведении проистекает из жанра, ведь и сам лирический жанр есть кристаллизованное бытие-сознание. Создаваемый в произведении мир, будучи впервые явленным и неповторимым, все же апеллирует к «памяти жанра», к сходным бытийным состояниям, подобным образом созерцаемым и переживаемым.

4.3. Категории «всеобщего» и «особенного» в лирике и их развитие

Помимо категорий *лирического субъекта* и *внутреннего мира*, в центре «теории лирики», формируемой немецкой классической эстетикой, категории *всеобщего* и *особенного*, выступающие в качестве диалектического единства.

Категория всеобщего в первую очередь призвана выражать укорененность «созерцаний и чувств» отдельного лирика в сфере абсолютного духа. Гегель настаивает на всеобщей значимости «чувств и рассуждений», выражаемых в лирической поэзии. Будучи причастным абсолютному духу, все индивидуальное и субъективное вместе с тем и общезначимо, и в этом смысле всеобщее.

Гегель предостерегает от «ложных претензий», которые могут проявиться в лирическом творчестве, «будто бы все субъективное и частное уже само по себе интересно». В лирическом произведении должно открываться «нечто общечеловеческое, чтобы мы могли это поэтически сопереживать» [46, с. 502]. Мыслитель пишет, что «субъект свободно смыкается со всеобщим как субстанцией своего собственного

духа и внутренне доводит до поэтического сознания это свое индивидуальное единение» [46, с. 530]. Однако единственный путь выявления всеобщего в лирике – его вхождение в «субъективную целостность».

Особенное существует как категория, представляющая противоположную по отношению к всеобщему: «... хотя субъективность может прийти до универсального схватывания целого, но если она стремится истинно заявить о себе как о внутренне завершенном субъекте, то тотчас же сказывается заложенный в ней принцип обособления и индивидуального отъединения» [46, с. 512]. Если категория *всеобщего* выступает гарантом причастности произведения к абсолютному духу и применима ко всем видам поэзии, то категория *особенного* выражает свойственный только лирическому роду литературы специфический характер этой причастности. Только диалектическое единство *всеобщего* и *особенного* позволяет состояться «субъективной целостности» как особым образом организованному смыслу.

Шеллинг в гораздо большей степени, чем Гегель, идет к пониманию специфики лирического рода через категорию *особенного*. Он прямо указывает, что субъективность следует понимать «в смысле особенного»: лирическая поэзия «в сравнении со всяким другим видом искусства более непосредственно вытекает из субъекта, а следовательно, из особенного» [195, с. 345]. Благодаря такому истолкованию субъективности философ исключает возможность «вульгарной» трактовки этой категории: субъективность в понимании Шеллинга трудно сблизить с «душевными излияниями» * (Гегель).

Говоря о специфике лирического рода литературы, Шеллинг выдвигает пару философско-эстетических категорий, которая коррелирует с парой «всеобщее – особенное». Это категории *бесконечного* и *конечного*. Автор «Философии искусства» настаивает на том, что именно в лирической поэзии происходит «облечение бесконечного в конечное» с естественным преобладанием конечного, различного, особенного. Согласно со взглядами Шеллинга, «противоположность бесконечного и конечного» это «внутреннее начало жизни и движения» [195, с. 346], обретающих специфическую форму выражения в лирической поэзии.

* У современных исследователей лирики, несмотря на трудоемкую работу теоретико-литературной мысли по размежеванию областей художественно-эстетического, эмоционального и биографического, наличествуют понятия, предельно близкие гегелевскому «душевному излиянию». Например, О. А. Ляшенко практически рядом приводит формулировки «субъективные саморозкрытия особи автора» и «экспрессивно-динамичные самовыражения субъекта» [118, с. 6], сближая автора биографического и лирического субъекта.

Представление о диалектическом единстве всеобщего и особенного как определяющей черте лирики многократно воспроизводится и перетолковывается у последователей гегельянского понимания лирики и не только (например, у Л. Я. Гинзбург [48], Ю. И. Левина [107, с. 468], Т. И. Сильман [148, с. 39], В. С. Соловьева [159, с. 401]).

Представление о связи всеобщего и особенного в лирическом произведении по-своему реализовано в концепции Ницше: «... образы лирика... не что иное, как он сам и только как бы различные объективации его самого, отчего он, будучи центром, вокруг которого вращается этот мир, и вправе вымолвить Я; но только это Я не сходно с Я бодрствующего эмпирически реального человека, а представляет собою единственное вообще истинно сущее и вечное, покоящееся в основе вещей Я, сквозь отображения которого взор лирического гения проникает в основу вещей» [134, с. 74]. В отношении категории всеобщего, проступающего в лирическом произведении, столь непохожие философско-эстетические системы во многом созвучны друг другу. В каждом построении речь идет о *причастности*, превосходящей частное Я субстанции, и о *явленности* этого превосходящего начала в особенном. При разговоре о свойствах лирического произведения ницшеанское Сверх-Я в определенном смысле сближается с гегелевским Абсолютным Духом.

М. Зусман, которая впервые ввела понятие «лирическое Я» в теоретико-литературный обиход, с опорой на идеи Ницше трактует это «Я» именно через представление о *всеобщем*, «как «дионисийское», преступившее границы «субъективности» и в «вечном возвращении живущее Я, обретающее в поэте свое обиталище» [26, с. 429]. Это Я есть эманация «мирового духа» в душу лирика.

Сквозь так понимаемое «всеобщее» проступает древняя фигура языческого бога, в «особенном» – видится эмпирическое «я» поэта. Можно говорить, что на структурно-смысловом уровне художественного мира лирического произведения отношение «всеобщего» и «особенного» может реализовываться как *диалогическое отношение сверхсубъекта и субъекта*. Здесь категория всеобщего тесно сближается с представлением об интересубъектности лирики.

По-иному связь категории всеобщего с идеей межсубъектной природы лирики представлена у английского эстетика К. Кодуэлла. В книге «Иллюзия и действительность» (1934) он говорит о *всеобщем характере «эстетических эмоций»*. По его мнению, эстетические эмоции всеобщы, объективны и одинаковы у разных людей ввиду того, что они *социальны* и присущи не отдельному индивиду, а людям в ситуа-

ции общения: «Поэтическое я – это я, общее для эмоциональных миров всех людей, находящихся в процессе общения...» [84, с. 184]. Кодуэлл называет это явление «эмоциональной или субъективной согласованностью».

Аналогичную мысль позднее высказала Т.И. Сильман [148, с. 40]. Она предостерегала читателя от наивно-биографического восприятия и подчеркивала, что адекватное сопереживание стихотворения возможно «лишь при условии абстрагирования от взаимоотношений конкретных личностей». В ситуации восприятия лирики читатель должен понимать «изложенное как некую *обобщенную* формулу отношений, а не как *частный* их вариант» [148, с. 40].

А.В. Горбань рассматривает авторскую субъективность как отношение между эстетической составляющей художественного текста и биографическим компонентом, который, по мнению ученого, до конца из текста не устраним: «... між... двома крайнощами – «смертю автора» (як біографічної постаті) на користь знеособленого письма та знову ж таки «смертю автора» (як естетичної категорії)... можна спробувати віднайти третє: функціональну для художнього тексту авторську суб'єктивність» [58, с. 113]. Эстетическое здесь соотносимо со всеобщим, биографическое – с частным, особенным.

4.4. Семантическая структура лирического произведения

Рассмотрим некоторые теоретико-литературные концепции, восходящие к представлениям о лирической субъективности как фундаментальной категории лирики, сформированные в XX столетии, в частности идеи Т.И. Сильман и Л.Я. Гинзбург.

«Заметки о лирике» Т.И. Сильман неоднократно упоминались нами в проводимом исследовании. Представляется, что наиболее ценные идеи относятся к ее *концепции семантической структуры* произведения лирического рода. Обратим внимание на ряд ключевых тезисов и понятий, которые вводит Т.И. Сильман, и попытаемся развить заложенный в них эвристический потенциал. Теоретик указывает, что для всякого литературного рода существует некоторая родовая структурно-семантическая модель организации целого. Для лирики ядром такой структурно-семантической модели «является *момент постижения* лирическим героем... того или иного явления или события, составляющего определенную веху в некоей индивидуальной *душевной биографии*» [148, с. 6] (курсив мой. – О.М).

«Момент постижения» определенного, важного для лирического субъекта смысла является моментом его *собственной* «душевной биографии», однако этот момент обладает *всеобщим* бытийно-гносеологическим значением, т.к. «душевная биография» лирического субъекта обращена к Абсолютному. Поэтому «событие внутренней жизни» перерастает в «схватывание» «всеобщей истины» [148, с. 29]. Развивая мысль Т.И. Сильман, отметим, что «момент постижения» в лирическом целом – это момент своеобразного *откровения*, переживаемого как эстетический факт. Это одновременно и момент *явления* некоего бытия, до этого не бывшего явленным, а значит, и ситуация «приращения бытия» (Г. Гадамер [34, с. 305]). Таким образом, «событие душевной жизни» [148, с. 36] лирического субъекта одновременно с познавательным значением обладает и творчески бытийным смыслом.

В лирическом произведении наличествует «особое, предельно напряженное состояние лирического героя», которое Т.И. Сильман определяет как «состояние лирической концентрации» [148, с. 6]. Самый плодотворный момент творчества, «миг постижения истины», главное событие «душевной биографии» – суть единое целое, осуществляемое как ситуация «лирической концентрации» субъекта.

Соотносимый с понятием «лирической концентрации», однако менее точный термин – «медитативность» – предлагают В.Е. Хализев и Г.Н. Поспелов. Литературоведы настаивают на «медитативном начале» лирической поэзии, где *медитация* – «взволнованное, психологически напряженное раздумие» [189, с. 137]. Это начало присутствует «даже тогда, когда лирические произведения как будто лишены медитативности и внешне в основном описательны» [141, с. 158].

Предпочтительнее термин, предлагаемый Т.И. Сильман. «Лирическая концентрация» выступает как структурно-смысловой принцип, через который гносеологическое понятие «момент постижения истины» и общая философски-эстетическая установка на субъективность реализуются в категориях поэтики. «Состояние лирической концентрации», которое, согласно Т.И. Сильман, априори не может быть длительным, определяет «краткость» и «сжатость» стихотворения и концентрацию смысла в лирическом слове. «Лирическая концентрация» определяет общую двухчастную композиционную модель лирических произведений: перерастание «состояния концентрации» в «миг постижения истины».

«Сжатость» и «лаконизм» поясняются исследовательницей как стремление выразить максимум смысла при минимуме языковых средств «в самых жестких рамках минимума текстового пространства»

[148, с. 7]. Через категорию «лирической концентрации» субъективный внутренний мир соединяется с материей текста лирического стихотворения.

Лирическое слово существует в «тесноте» стихотворной строки, являющейся смысловой единицей. Однако и само по себе это слово является «теснотой», «сгустком» поэтического смысла. В лирическом слове умещается весь мир, «присвоенный» лириком. Слово здесь не только *рождается* в «состоянии лирической концентрации», но и само, несущее на себе ритм, является артикуляцией «концентрации», формой ее существования. Это слово содержит состояние бытия.

Концентрация как состояние лирического субъекта текстуально реализуется как концентрация смысла в слове, причем смысл этот относим ко всему бытию, является его переживанием, постижением и приращением одновременно. Созвучное понятие «приращение опыта в слове» использует И. О. Шайтанов [192]. Теоретик говорит об опыте переживания в поэзии того, чего нет в реальном бытии.

С другой стороны, «сжатость» лирического стихотворения воплощается, согласно Т. И. Сильман, в его сравнительно малом объеме: «лаканизм является не делом вкуса, но органическим требованием» [148, с. 30] для лирического стихотворения. Отметим, что «краткость», как формальная и содержательная жанровая примета «стихотворения», характерна для классической лирики XIX в., но не для лирики как рода. Неточность суждения Т. И. Сильман проявляется в мысли о том, что «состояние лирической концентрации» не может быть долгим. Оно может быть «достаточно долгим». В древнегреческой поэзии существовали весьма объемные лирические гимны (например, у Стесихора или Симонида), которые умещали в себе подробные изложения мифов и развернутые описания, подобные эпическим.

В современной лирической поэзии проявляется несколько сходная тенденция создания «длинных» стихотворений. Трудно представить пушкинское лирическое стихотворение, которое читается 20 минут, а стихотворения И. Бродского («Большая элегия Джону Донну») или развернутый «внутренний пейзаж» О. Чухонцева («О той земле») вполне допускают такую возможность. При этом произведение в строгом смысле слова не нарушает жанра *стихотворения*, не становится лиро-эпической или просто лирической *поэмой*. А. Д. Алехин [3] и В. И. Козлов [94] поясняют это явление тенденцией к «эпизации лирики»: происходит «привнесение традиционно эпических черт не только в композицию стихотворения, но и в сам способ выражения автора, как бы прячущего своего лирического героя в декорациях бытия» [3,

с. 56]. И все же это именно «длинные стихотворения». Представляется, что как раз наличие лирической концентрации, свойственной в первую очередь именно «стихотворению», «держит» жанр непоколебимым. Возможно, путь к «выговариванию» истины в современной поэзии зачастую оказывается длиннее, чем в классической, а концентрация изначально более «разрежена».

Ставя вопросы: «Что становится «точкой отсчета» в стихотворении? В какой момент поэт начинает творить стихотворение?» – Т. И. Сильман указывает на «переходное положение» [148, с. 12]. Конкретизируя мысль о «переходности», исследовательница указывает на универсальную двухчастную композиционную модель: в «семантическом движении» лирического произведения «происходит перелом от чувственно-конкретного, единичного к всеобщему, от внешнего к внутреннему, от случайного к закономерному» » [148, с. 13]. Читатель застаёт лирического субъекта «непосредственно перед моментом «постижения истины» [148, с. 13], когда состояние «концентрации» преобразуется в «озарение».

Т. И. Сильман настаивает, что в «обобщающей» части лирический субъект еще раз «окидывает взглядом» «эмпирическую» часть, и происходит некий «смысловой сдвиг» («пуант»), в результате чего произведение выходит на совершенно иной смысловой уровень, происходит его эстетическое завершение. Композиционно лирическая концентрация реализуется как нарастание смысла от «эмпирической» части к «обобщающей», которое венчается эстетическим завершением, отсюда особенная содержательность финала в лирическом стихотворении. «Душевный толчок» [148, с. 30] и «смысловой сдвиг» в свою очередь передаются воспринимающему лирическое произведение читателю или слушателю.

4.5. Аксиологический аспект лирического целого

Наиболее определенно об аксиологической составляющей произведения лирического рода заговорила Л. Я. Гинзбург. «По самой своей сути лирика – разговор о значительном, высоком... экспозиция идеалов и жизненных ценностей человека» [49, с. 11], «разговор об основных человеческих ценностях» [48, с. 87–88]. Несколько позже аналогичные идеи прозвучат у В. Е. Хализева: «... лирика в большей мере, чем другие роды литературы, тяготеет к запечатлению всего позитивного, значимого и обладающего ценностью. Она не способна плодоносить, зам-

кнущись в области тотального скептицизма и мироотвержения» [189, с. 135].

То, что аксиологический аспект лирического произведения актуализировался в научных концепциях ученых, по-своему развивающих гегельянский подход к лирике, неудивительно. Те или иные ценности всегда отсылают к их носителю, субъекту; не существует ценностей самих по себе, они всегда укоренены в сознании и жизни определенного человека или человеческой общности. В лирическом целом таковым носителем ценностной картины мира выступает лирический субъект. Вообще говоря, едва ли возможна безоценочная субъективность (а именно в оценке, так или иначе проявленной, могут выразиться ценности).

Ценностная составляющая была характерна для лирики с древнейших времен. В канонической структуре древнегреческого гимна уже присутствует моральный элемент (см. у М. Л. Гаспарова [37, с. 20]). Здесь аксиология сближается с этикой. А в новейшее время на этот момент обратит внимание Шеллинг: «... основные предметы лирического стихотворения имеют *моральный*, воинственный, вообще страстный характер» [195, с. 347] – «моральный» выделено самим Шеллингом. Однако именно у Л. Я. Гинзбург общая идея «о невозможности отторгнуть лирику от этики» и аксиологии [49, с. 12] переосмысливается «на территории» поэтики.

Это осуществляется через конкретизацию того, в чем (в каких элементах произведения) реализуется ценностное начало. Л. Я. Гинзбург указывает на два уровня, где ценностная картина мира лирического субъекта обнаруживает себя наиболее определенно. Это уровни тематический и языковой.

«Большие темы лирики не всегда «вечные», но всегда экзистенциальные в том смысле, что они касаются коренных аспектов бытия человека и основных его ценностей...», – пишет исследовательница [48, с. 88]. Необходимо учитывать, что тематический элемент – это всегда и жанровый элемент, поэтому ценностная составляющая напрямую оказывается соотносенной с тем или иным жанром. «Тема включается со своим эмоциональным тоном, создает определенную установку, управляющую движением смысла. Читатель получает ключ к прочтению» [48, с. 88–89]. Лирический субъект с его ценностной картиной мира выступает проводником определенных жанровых начал. При этом жанр придает ценностям поэтологическое измерение, аксиологический и поэтологический уровни совмещаются.

Ценности, явленные в произведении, относятся не к обособленному субъекту, а имеют всеобщее значение: через «образ человека»

лирическое высказывание «должно получить заряд общезначимых жизненных ценностей» [49, с. 18]. Лирическая субъективность требует от ценностной стороны *причастно-личного характера*, а «жанровость» произведения детерминирует общезначимость этих ценностей.

В свете аксиологии становится более понятной специфика лирического слова. «Для мира лирической личности, с ее ценностями и идеалами, смысловой сгусток лирического слова является своего рода микрокосмом. Жизненная ценность обретает в нем знак, также переживаемый как безусловно ценный. И это ценностное тождество несет в себе особое качество поэтичности слова» [49, с. 12]. Ценность как феномен жизненной реальности переосмысливается в произведении по законам красоты, становясь ценностью другого порядка – эстетической. Однако между двумя типами ценностей (жизненных и эстетических) в лирическом произведении существуют определенные отношения эквивалентности.

Лирическое слово с точки зрения аксиологии двупланно: в нем присутствует ценность жизненного порядка (высказывание, имеющее жизненное значение) и эстетическое измерение, видение этой жизненной ценности глазами искусства. Это видение не отменяет самой жизненной ценности, но в некотором смысле «очищает» и абсолютизирует ее, переводя в эстетический план. Примечательно, что сами эстетические категории, свойственные лирике, попадают в разряд аксиологических: «Оценочным началом проникнуты и столь живучие в лирике эстетические категории – высокого и низкого, поэтического и прозаического» [49, с. 11].

Ценностная природа определяет особую изобразительность лирического слова, изобразительность через оценку: «Поэтическое слово непрерывно оценивает все, к чему прикасается, – это слово с проявленной ценностью» [49, с. 11]. Оценивающее слово направлено на предмет оценки, но в то же время и на утверждение позиции говорящего, а значит, на его изображение.

4.6. Причастность как способ существования лирического субъекта: анализы стихотворений

Поскольку лирический субъект – центральная фигура при осмыслении произведения лирического рода как «субъективной целостности», то все узловые проблемы данной теоретической парадигмы сосредоточены именно вокруг него. Рассмотрим вопрос о *способе суще-*

ствования лирического субъекта, который может быть определен через понятие *лирическая причастность*. Этот вопрос соотносится с проблемой отношения всеобщего и особенного в лирике, со спецификой семантической структуры стихотворения, его аксиологической стороной.

Причастность – это принадлежность бытия-сознания лирического субъекта смысловой области, которая это бытие-сознание принципиально превышает, включенность сознания в такой контекст, смысл которого не может быть «умещен» в границы одного сознания. Этот превышающий контекст существует до момента возникновения сознания субъекта и продолжает существовать там, где сознанию положен предел. Необходимой составляющей этого контекста является его аксиологическая сторона: начало, которому причастен лирический субъект, содержит в себе некую абсолютизированную ценность. В то же время причастность есть выражение отношения особенного и всеобщего в лирическом субъекте; через причастность проявляется сосредоточение всеобщего внутри субъекта с его особенными сторонами.

В древней хоровой лирике причастность характеризует отношения, формируемые между отдельным субъектом и хором, к которому присоединяется голос субъекта. В данной ситуации сознание лирического субъекта существует как множественное, а индивидуальное в нем коренным образом причастно всеобщему смыслу. Через песнопения хора происходит репрезентация божества, поэтому субъект-участник хора причастен через него бытию, являемому этим божеством.

В новейшее время в относительно малом стихотворении (при минимуме формальных средств) по-своему воспроизводится древняя хоровая лирическая структура. Древняя причастность преобразуется в особым образом существующем бытии-сознании лирического субъекта.

Понятие «причастности» в различных значениях активно использовал М. М. Бахтин в работе «К философии поступка» [15]. Этот концепт часто появляется в работе, когда ученый анализирует стихотворение А. Пушкина «Разлука».

Во-первых, философ неоднократно говорит о причастности субъекта диалога «единственному бытию» или «событию бытия», о «единственной причастности» [15, с. 81] как пребывании человека в бытии, невозможности занять дистанцию по отношению к своему существованию в мире. В этом случае причастность мыслится как этическая категория вынужденного *ответственного участия в бытии*.

В другом месте М. М. Бахтин говорит об эстетической причастности – причастности созерцателя, который является «внеаходимым» и принципиально «посторонним» по отношению к эстетически созер-

цаемому им миру. Ученый настаивает, что эстетическая деятельность есть некая «объективированная причастность», эстетически созерцающий автор принципиально исключен из мира поступка героя, но особым образом причастен этому миру. Эта причастность созерцателя противоположна первому типу. Там «включенность» в бытие, здесь – «исключение» из него, дающее возможность эстетического созерцания.

Причастность как способ существования лирического субъекта есть совмещение этих двух противоположных возможностей (ср. понятие «автономная причастность» у М. М. Бахтина). Это оказывается возможным ввиду того, что и сам субъект неоднороден, а существует как отношение героя (укорененного во внеэстетически переживаемом мире) и автора (кому принадлежит эстетическая активность созерцателя). И все же лирический субъект – единый человек.

Превышающий одно сознание контекст, область абсолютного, становится явленной в произведении через это отношение субъектов разного бытийного плана, но существующих в едином событии художественного произведения. Причастность – это организующий принцип, художественная модель организации лирического целого, где делается творческая попытка «согласовать наше положение как зрителей и как действующих лиц в великой драме существования» (Н. Бор [26, с. 438]).

Понятие причастности активно используют и представители украинского литературоведения. Например, в статье М. М. Гиршмана «Литературное произведение как бытие-общение...», помимо прочего, говорится о «причастной вненаходимости» как одном из ключевых отношений в событии художественного произведения [46, с. 522]. В ином ключе в статье «Порождающее лоно поэзии» о творчестве как причастности «священной речи» говорит А. В. Домашенко [65, с. 34].

Тематически * причастность может быть реализована по-разному. Наиболее очевидно эта сторона лирики раскрывается в стихотворениях о самой поэзии, вообще, в тех лирических произведениях, где присутствует метафорическое изображение творчества, образ творческого бытия. Непосредственное явление причастности как раскрытого в произведении и произведением образа, наиболее характерно для класси-

* Напомним, что за темой в древней поэзии стоит фигура бога, к которому данное лирическое высказывание обращено и который в данном высказывании репрезентируется (см. например, у С. Н. Бройтмана [169, с. 94]). Эта древняя лирическая особенность откликается в лирике на протяжении всей ее истории с той лишь разницей, что на место буквально понимаемого божества становится некоторый эмоционально выраженный, «пережитый» бытийный смысл. Его можно определить как энергию существования, проинкрутую той или иной эмоцией, которую переживает лирический субъект.

ческой поэзии (например, «Пророк» А. С. Пушкина или «Цицерон» Ф. И. Тютчева). В стихотворении «Цицерон» лирический герой, чей образ создается в произведении, оказывается причастным «небожителям», владеющим истиной:

Блажен, кто посетил сей мир
В его минуты роковые!
Его призвали всеблагие
Как собеседника на пир.
Он их высоких зрелищ зритель,
Он в их совет допущен был –
И заживо, как небожитель,
Из чаши их бессмертье пил!

Причастность гармонии поэзии, чья «таинственная власть» исцеляет «болящий дух», звучит в стихотворении Е. А. Баратынского «Болящий дух врачует пенопенье...»:

Душа певца, согласно излитая,
Разрешена от всех своих скорбей;
И чистоту поэзия святая
И мир отдаст *причастнице* своей.

В стихотворениях подобного характера лирический субъект зачастую позиционирует себя в качестве принадлежащего кругу «избранников» Музы, тех, кому был «дан голос», и слышится «музыка сфер». Тогда лирический субъект эстетически «переживает» свое существование именно в этом ключе – как творческий акт сопричастности высшему началу. Например, «Ти знов прийшла, моя печально музо...» Л. В. Костенко:

...Поети ж є і кращі, й щасливіші.
Спасибі, що ти вибрала мене.

Причастность может раскрываться как принадлежность классической литературной традиции, где фигуры поэтов-классиков сближаются по смыслу с фигурами своеобразных пророков, полубогов. «Поэты-пророки», условно говоря, стоят к истине ближе, чем субъект высказывания (лирический субъект стихотворения, относящегося к этому типу). Поэтому через духовно-поэтическое общение с этими поэтами, с традицией, которая за ними стоит, через стремление соотносить себя с их кругом, «поверить» свое «творческое бытие» (термин В. В. Федорова) их бытием, воплощается гарантированность причастности конкретно-

го лирического субъекта тому, что мыслится истинно поэтическим. Например, «Пусть нас увидят без возни...» Д. С. Самойлова:

Пусть нас увидят без возни,
Без козней, розни и надсады,
Тогда и скажется: «Они
Из поздней пушкинской плеяды».
Я нас возвысить не хочу.
Мы – послушники ясновидца...
Пока в России Пушкин длится,
Метелям не задуть свечу.

Или возможна обратная ситуация причастности через отрицание, например, в стихотворении «Вот и все, смежили очи гении...» у того же Давида Самойлова.

В сонете Л. В. Костенко «Пейзаж із пам'яті» («Неповторність») причастность поэзии раскрывается через образ *встречи* лирической героини с поэтом Максимом Рыльским (здесь поэт изображен как представитель ушедшей и ввиду этого идеализированной эпохи поэзии). Встреча происходит в некоем эфемерном пространстве лирического пейзажа памяти: фигуры лирической героини и поэта Рыльского являются как силуэты из тумана.

Мгновение встречи двух поэтов, их взгляда друг на друга оказывается мгновением встречи двух поэтических эпох. Важно, что во взгляде Рыльского присутствует некоторое «неузнавание» и непонимание смысла этой встречи и взгляда. Он существует как бы в другом бытийном измерении, «за гранью» современности, в идеальном прошлом, и зрение его принадлежит этому измерению.

Він сумно-сумно дивиться на мене, –
хто я така, чого я так дивлюсь.
А я дивлюся... Я хвилююся трохи...
І розминулись. Тільки силует.
Оце і все. Зустрілись дві епохи.
Дурне дівчатко і старий поет.
Кружляє листя, і не чутно кроків.
Пейзаж, котрому років, років, років...

В финале стихотворения лирическая героиня также переходит в состояние бытия «за гранью» современности, полностью растворяясь в своем воспоминании. Через это воспоминание о встрече со «старым поэтом», через соприкосновение с другим планом бытия (идеальным,

завершенным бытием) она становится причастной тому же бытийному измерению, что и явленный в стихотворении поэт Рьльский.

Из воссозданного в стихотворении пространства исчезают фигуры живых людей, остается только пейзаж, существующий как опредмеченное сознание героини. Иными словами, бытие-сознание существует здесь и как пейзаж, и как воспоминание, и как встреча состоявшегося поэта и поэта, только начинающего свой путь. То, что времени не подвластно – поэзия как память, – раскрывается в стихотворении через «текучесть» этого времени, через ситуацию, когда две эпохи соприкоснулись и «разминулись». В финале пейзаж памяти как бы «удаляется» от воспринимающего, что выражено через повторение «років, років, років...», «откликающееся» на «кроків». Однако в своем непрерывном удалении этот «пейзаж памяти», тем не менее, не исчезает – выстраивается особая *лирическая перспектива в вечность*, через которую осуществляется причастность лирического субъекта этой вечности.

Несколько иной вариант лирической причастности реализуется в собственно пейзажной лирике. Природа зачастую предстает в ней либо в качестве *абсолюта*, в котором растворено сознание лирического субъекта, либо в качестве *собеседника*, диалог с которым дает возможность общения с тем, чему в произведении присвоен смысл абсолюта. А уже через это отношение происходит переживание полноты бытия лирическим субъектом. Такая ситуация широко распространена в лирике. Приведем примеры из поэзии Л. В. Костенко:

Мене із малку люблять всі дерева,
і розуміє бузиновий Пан,
чому верба, від крапель кришталева,
мені сказала: «Здрастуй!» – крізь туман.
Чому ліси чекають мене знову,
на щит піднявши сонце і зорю.
Я їх люблю, я знаю їхню мову.
Я з ними теж мовчанням говорю.

Аналогичная ситуация лирической сопричастности Природе, явленной в стихотворении как подобие своеобразного божества, открывается в стихотворениях «Вже десь мене ліси ті виглядають...», «Художник, я, – чи то в музеї Прадо...» и других.

Едва ли возможно назвать все тематические варианты реализации лирической причастности в поэзии. Она может раскрываться в интимной лирике (например, как некий культ служения любви – «Моя любовь! Я перед тобою...» Л. В. Костенко), в стихотворениях религиозного

содержания и, вообще, в «духовной» и философской лирике (как причастность поэтического слова истине).

Общая идейно-тематическая установка всегда отражается на структуре лирического целого – в стихотворении, в моменте эстетического завершения как раз и осуществляется акт причастности лирического субъекта некому Первоначалу – бытийному и поэтическому истоку. Лирическое стихотворение – это всегда актуализация причастности, каждый раз возобновляемое приобщение к вечным ценностям – эстетического и бытийного порядка – пересоздание, прояснение и уточнение этих ценностей, неизменных, но обновляемых.

С одной стороны, к началу момента творчества причастность как бы *заранее дана*, но, с другой стороны, она все же *достигается* в произведении, приобретает высокую степень *выраженности*, становится несомненной. В этом смысле причастность есть некая *поэтическая инициация*, которая всякий раз осуществляется в лирическом произведении.

Рассмотрим более подробно один из возможных вариантов тематической реализации феномена причастности в лирике – причастность бытия-сознания лирического субъекта существованию рода *. Для начала обратимся к стихотворению Л. В. Костенко «І засміялась провесінь: – Пора!..» («Неповторність»):

І засміялась провесінь: – Пора! –
за Чорним Шляхом, за Великим Лугом –
дивлюсь: мій прадід, і пра-пра, пра-пра –
усі ідуть за часом, як за плугом.
За ланом лан, за ланом лан і лан,
за Чорним Шляхом, за Великим Лугом,
вони уже в тумані – як туман –
усі вже йдуть за часом, як за плугом.
Яка важка у вічності хода! –
за Чорним Шляхом, за Великим Лугом.
Така свавільна, вільна, молода –
невже і я іду вже, як за плугом?!
І що зорю? Який засію лан?
За Чорним Шляхом, за Великим Лугом.

* Данный мотив (ситуация сопричастности бытию предков) вообще чрезвычайно широко распространен в литературе, в том числе и в произведениях эпического характера (от романов-эпопей – например, «Сто лет одиночества» Г. Гарсиа Маркеса, до рассказов и новелл – например, «Басарабы» В. С. Стефаника), где род зачастую выступает «главным действующим лицом» произведения.

Невже і я в тумані – як туман –
і я вже йду за часом, як за плугом?..

В данном стихотворении выстраивается такая же *лирическая перспектива в вечность*, о какой мы говорили выше. Лирическая героиня вовлекается в бытие рода, обращенного к вечности: образы предков («мій прадід, і пра-пра, пра-пра») и полей («За ланом лан, за ланом лан і лан») образуют некие уводящие в бесконечную перспективу «верениць».

Время рода, которому причастна героиня, здесь развивается циклично: в каждом четверостишии вторая и четвертая строки повторяются по словарному составу (с небольшими колебаниями). Сквозь все стихотворение проходит несколько постоянных образов: плуг, время, туман, поле, Черный Шлях и Великий Луг. Время в стихотворении как раз и сравнивается с мифологическим образом плуга, за которым идут поколения предков, а в конце концов – и сама героиня. Укажем, что плуг в славянской мифологии один из элементов мифа о сотворении мира. В борьбе с силами, олицетворяющими небытие, славянские боги Сварог, Семаргл и Стрибог создают плуг, в который хитростью впрягают Змия (представителя небытийных сил), и тот пашет землю, в результате чего появляются горы, реки, древо мира и прочее.

Таким образом, ситуация мифологического переживания народным сознанием творения мира оказывается соотношенной с бытием рода во времени, которое воссоздано в данном стихотворении. Причастность же лирической героини роду начинает мыслиться как ее *соучастие* в мифологически понимаемом творении мира.

Бытие рода тесно соотносено с бытием народа. Это подкрепляется четырехкратно повторяющимися образами Черного Шляха и Великого Луга – топосов, проникнутых народно-мифологическим смыслом и в то же время олицетворяющих историческое бытие украинского народа. Народнопоэтическое восприятие бытия здесь не некий «национальный колорит» – дело вкуса, а глубокий бытийный план художественного мира произведения.

В финальной строфе повторяемость образов, которые выражаются через одни и те же словесные формы, максимально нарастает. Лирический субъект окончательно растворяется в движении рода в бытии: обратим внимание на характерный образ «тумана в тумане». Образ тумана в творчестве Л. В. Костенко – примета вечного, вневременного *. Туман

* Образ тумана, вообще, очень часто встречается в поэзии Костенко. См. стихотворения «Я хочу на озеро Світязь...», «Ті журавлі, і їх прощальні сурми...», «Мене ізмалку люблять всі дерева...», «Такий туман аж піють сірі півні», «Послухаю цей дощ. Підкрався і шумить...», «Щасливиця, я маю трохи неба...» и другие.

формирует особое пространство, из которого все возникает и куда все исчезает. Но, двигаясь «в тумане», предки и лирическая героиня становятся и сами «как туман», растворяются в этом бытийном Первоначале. Важно отметить светлое настроение, доминирующее в стихотворении: «движение вечности» переживается как «весенний зов», вечная игра молодых сил. В произведении есть некое благостное приятие бытия лирическим субъектом, готовность участвовать в нем как *сотворец* и как его «материал».

В продолжение темы причастности бытию рода рассмотрим частотную в литературе (в том числе и в лирике) ситуацию встречи героя (в лирике – лирического субъекта) со своими предками либо умершими родителями – во сне. Здесь ситуация причастности роду может переживаться по-разному: как «включение» в бытие рода через переосмысление в состоянии сна своего места в бытии и своего родового статуса; как возможный в реальности сна переход границы жизни и смерти и приобщение к вечно длящемуся бытию рода.

Рассмотрим два стихотворения, в которых присутствует означенный мотив: «Отца и мать, и всех друзей отца...» (2009) А. С. Кушнера, «... и дверь впотьмах привычную толкнул» (1975) О. Г. Чухонцева.

Стихотворение Александра Кушнера начинается перечислением близких лирическому субъекту людей и людей, близких этим близким людям, ушедших из жизни, которые явились ему в виде некоего бесконечного «перечня». То, что субъект высказывания воспроизводит «перечень» умерших, прямо проговаривается лишь в четвертой строке. А то, что изначально мы застаем лирического субъекта в состоянии сна, становится ясно лишь под конец первой строфы (восьмистишия) стихотворения.

Отца и мать, и всех друзей отца
И матери, и всех родных и милых,
И всех друзей, – и не было конца
Их перечню, – за темною могилой
Кивающих и подающих мне
За далью нечитаемые знаки,
Я называл по имени во сне
И наяву, проснувшись в полумраке...

Эффект того, что «перечень» близких умерших составляет бесконечный ряд, достигается благодаря особой «тягучей», *трансовой*, перечислительной интонации, заложенной в первой половине стихотворения. Главное средство экспликации этой интонации в данном слу-

чае – синтаксис. Обратим внимание, что первое восьмистишие, равно как и второе, представляет собой одно развернутое сложное предложение; в строфе несколько переносов, что, в свою очередь, «работает» на названную интонацию. В первом предложении (первой строфе) есть стремление как бы «заворожить» внимание воспринимающего. Читатель вынужден внимательно следить за развертыванием предложения, чтобы в итоге суметь собрать воедино его сложно организованную в грамматическом смысле структуру. Первое предложение начинается длинным рядом дополнений, затем прерывается предложением, связанным с этими дополнениями, на него нанизывается еще одно – определительное предложение, и только в конце появляются подлежащее и сказуемое, к которому вышеназванные дополнения относятся («я называл»).

Воспринимающий вынужден следовать за сложным процессом артикуляции смысла (воссоздания мира) лирическим субъектом, не ослабляя ни на мгновение своего внимания, иначе от него ускользнет тонкая смысловая связь между словами, строками и, главное, не будет прочувствована эта «завораживающая» интонация. Эта интонация сходна со своеобразным припоминанием или «отстраненным» говорением, когда субъект речи словно спешит отыскать единственно подходящие слова, чтобы высказать (артикулировать) как бы единственно существующий смысл, только что понятый им – т. е. успеть сказать, не сбиться, не позабыть, воссоздать это *понятое* бытие.

Создается впечатление, что субъект высказывания запутывается в собственном перечислении и начинает повторять уже названных в своем перечне людей. Это происходит вследствие повторения словосочетания «всех друзей», относящихся сначала к отцу героя, а затем к нему самому. Но это «запутывание» – часть артикуляции главного смысла стихотворения: воплощение причастности роду как преодоление страха смерти, переосмысление и *освоение* области смерти, особое поэтическое погружение в смерть, неразличение мира живых и мира мертвых.

Мертвые изначально существуют в пространстве, которое отделено от пространства лирического субъекта («за далью») и к которому он может быть причастен только в этом состоянии трансового сна. Поэтому и «знаки», которые ему «подают» – «нечитаемые». В этом трансе происходит *называние имен* умерших и, таким образом, преодоление границы двух миров: мира лирического «я» и мира «за темную могилу». Обозначенная граница модифицируется в границу между сном и явью, которая в конце первой строфы растворяется. Нарастание

транса преобразуется в явлении единого мира живого «я» и мертвых близких, который мы наблюдаем во втором восьмистишии:

Горел ночник, стояла тишина,
Моих гостей часы не торопили,
И смерть была впервые не страшна,
Они там все, они ее обжили,
Они ее заполнили собой,
Дома, квартиры, залы, анфилады,
И я там тоже буду не чужой,
Меня там любят, мне там будут рады.

Все названные «по имени» в первой строфе являются в пространстве комнаты (где «ночник», «часы») лирического героя как бы вызванными «с того света», однако при этом и «тот свет» становится здесь-и-сейчас явленным. Время, свойственное миру живых, упраздняется и моделируется безвременный мир.

Страх смерти преодолевается через причастность лирического субъекта «тому свету» посредством общения с близкими умершими. Мир «за темною могилой» оказывается не менее «обжитым» (оксюморон), чем мир живых. Преодолевается чуждость «мира иного», он становится для лирического субъекта «своим».

При этом тотальность смерти не только не отменяется, но всецело признается и подчеркивается. Присутствие мертвых становится избыточным: воссозданный мир буквально *перенаселен* ими, все пространства заполнены мертвыми близкими и мертвыми близкими мертвых близких. В этом стихотворении присутствует частотный в поэзии Кушнера, образ анфилад – примыкающих друг к другу пространств, уходящих в бесконечную перспективу, которые все «заполнены» мертвецами. Возникает *лирическая перспектива в вечность* (в данном случае понятию пространственно, а не во времени, какую мы наблюдали, рассматривая поэзию Костенко).

Кстати, в этом месте стихотворения («дома, квартиры, залы, анфилады...») вновь становится более выраженной трансовая перечислительная интонация (ее мы отчетливо наблюдали в первой половине стихотворения), временно имплицированная в поэтическом высказывании. В этом перечислении лирическое «я» оказывается «интонационно присоединенным» к миру мертвых.

Здесь же укажем на контекстуальное значение союза «и». Союз «и», который семь раз встречается в первой половине стихотворения, дважды появляется во второй, как бы поддерживая трансовую перечис-

лительную интонацию: в момент, когда «смерть» становится «впервые не страшна», и в момент, когда субъект речи ощущает себя причастным миру мертвых – «и я там тоже буду не чужой».

Важно подчеркнуть, что в произведении воссоздается особое бытие, где подобная причастность переживается как форма торжества над небытием. Смерть, тотальность которой признается, преобразуется в «обжитое» бытие. Иными словами, небытие само по себе здесь *одушевляется*. В результате чего моделируется мир, не сводимый ни на жизнь, ни на смерть, ни на бытие, ни на небытие – художественный мир, где названные онтологические величины соприисутствуют в эстетическом переживании.

Иные акценты и другое ощущение бытия в известном стихотворении О.Г. Чухонцева «... и дверь впотьмах привычную толкнул...», где по-своему раскрыта та же тема, что и у А.С. Кушнера.

Лирический герой с самого начала предстает уже погруженным в некое сюрреалистическое видение, которое он переживает как подлинную реальность. Он неожиданно для самого себя оказывается в гуще, в плену «скорбного схода» своих мертвых родных, поминающих в присутствии лирического «я» самих себя.

Смерть видится у О.Г. Чухонцева некоторым пределом, который человеку не дано до конца постичь, неподвластной человеку «изнанкой» бытия. Смерть и все то, что ушло, для этого лирика небытие, которое нельзя преодолеть ничем – ни памятью, ни эмоциональным порывом, ни поэтическим словом. Для человека это знание закрыто, и сколько слово ни стремится «пробить» эту границу бытия и небытия, она остается нерушимой.

Здесь проявляется поэтическая честность особого свойства: смерть у О.Г. Чухонцева лишена заранее данной метафизической перспективы и какой бы то ни было гносеологической определенности. Все, что лирический герой предполагает о смерти, оказывается ошибочным.

И я сказал: – Не ты со мной сейчас,
не вы со мной, но помысел о вас.
Но я приду – и ты, отец, вернешься
под этот свет, и ты вернешься, мать!
– Не говори, чего не можешь знать, –
улышал я, – узнаешь – содрогнешься.

Через ситуацию временного погружения в состояние смерти, через общение с инобытием лирическому «я» открывается истинный цен-

ностный смысл актуального человеческого существования. Пережитое инобытие, до конца непостижимое и не уместяемое в сознании лирического субъекта, через ситуацию глубоко личной эмоциональной причастности к нему открывает для лирического «я» подлинное значение его собственного существования. На этом фоне жизнь здесь-и-сейчас мыслится как абсолютизированная ценность, центр, к которому обращены все прочие смыслы*.

...лишь я один, да жизнь моя при мне,
да острый холодок на самом дне –
сознание смерти или смерть сознания.
И прожитому я подвел черту,
жизнь разделив на эту и на ту,
и полужизни опыт подытожил:
та жизнь была беспечна и легка,
легка, беспечна, молода, горька,
а этой жизни я еще не прожил.

4.7. Проблема идентичности лирического субъекта: анализ поэмы В. Соколова «Чужое письмо»

4.7.1. Идентичность и структура лирического субъекта. В теории литературы и в общей эстетике на сегодняшний день окончательно утвердилась мысль о нетождественности субъекта эстетической деятельности, автора-творца, и субъекта бытия в реальном мире, автора-человека.

При этом подходе эстетика принципиально разводит художественный мир произведения и мир существования биографического автора. Предельно четко эту мысль сформулировал М. М. Бахтин – ученый констатирует факт противостояния мира культуры и мира жизни: «В результате встают друг против друга два мира, абсолютно не сообщающиеся и не проницаемые друг для друга: мир культуры и мир жизни, единственный мир, в котором мы творим, познаем, созерцаем, жили

* В другом «стихотворении не с начала» (стихотворении, открывающемся много-точием) «...И уж конечно буду не ветлюю» (1970) – Чухонцев прямо говорит: «А Божий дух? – И он не там, а здесь». Современный литературовед И. О. Шайтанов пишет по поводу этого стихотворения: согласно Чухонцеву, «Все наше - здесь, и дух и плоть. Такова поэтическая вера, убежденная в святости жизни». См. Шайтанов И. О. Эффект целого: поэзия Олега Чухонцева // Арион. – 1999. - № 4.

и умираем... Акт нашей деятельности, нашего переживания, как двуликий Янус, глядит в разные стороны: в объективное единство культурной области и в неповторимую единственность переживаемой жизни, но *нет единого и единственного плана, где оба лика взаимно себя определяют бы по отношению к одному-единственному единству*» [15, с. 82] (курсив мой. – О.М.). В русле этой логики можно говорить и о противопоставлении и непроницаемости по отношению друг к другу мира художественного произведения и мира жизненного. «Изнутри эстетического видения нельзя выйти в жизнь» [15, с. 93].

Творящий автор, поэт в ситуации творчества, уже не равен самому себе. Он получает статус некоего медиума, исполненного эстетическим видением. Для него абсолютно меняются ценностные, смысловые ориентиры, бытийные ориентиры. Для творца в ситуации творчества подлинными ценностями оказываются только эстетические, тогда как в реальном мире эстетическое – это всего лишь одна из ценностей, и к эстетическому осуществлению человек не сводится.

Ситуация художественного творчества (эстетической деятельности) провоцирует в человеке *конфликт идентичности*. С одной стороны, есть «Я» – здесь и сейчас существующее в реальном бытии, а с другой стороны, есть «Я», превышающее бытие, выходящее в область, «где какой-то иной способ существования, не уместяющийся в границы бытия и небытия» (Э. Левинас, «Тотальность и Бесконечное») [108, с. 354], в область эстетического творчества.

Прежде чем перейти к самому исследованию лирической поэмы, коротко отметим, какой смысл мы вкладываем в термин «идентичность». По Э.Х. Эриксону, идентичность есть «длящееся внутреннее равенство индивида с самим собой, непрерывность самопереживания личности... Идентичность есть горизонт, в котором некоторая личность существует и действует как целое» [183, с. 300]. Идентичность обеспечивает возможность возвращения субъекта к самому себе, к своей аутентичности, в ситуации непрерывной изменчивости существования. Идентичность направлена на утверждение единства смысловой и ценностной картины мира субъекта. Это попытка придать стройность разрозненному существованию внутри субъекта и на его границе при встрече с другим.

Очевидно, что в ситуации эстетической деятельности идентичность автора-человека, существующего не по законам красоты, а по законам бытия, (отличного от автора-творца), оказывается проблематизированной. Фундаментальная гипотеза, которая лежит в основании нашего размышления такова: отличительной чертой лирики как рода

является установка на особое устремление к совмещению автора-творца и автора-человека в лирическом целом, установка на сохранение автором-человеком идентичности в ситуации эстетической деятельности.

Однако такая установка во многом представляется несовместимой с природой художественного творчества, поэтому для лирики актуален перманентный конфликт эстетического сознания автора-творца, стремящегося увидеть мир в качестве завершённого, и сознания автора-человека, которое принципиально незавершимо. А лирический субъект находится в ситуации постоянного кризиса собственной идентичности. Он стоит перед необходимостью преодоления дихотомии «эстетическое воплощение» и «подлинное человеческое существование».

Как отмечает в предисловии к своей книге стихов современный русский поэт О. Чухонцев, лирик «знает, что он лишь сумма впечатлений, несводимых порой к целому, но *всегда существующий именно как сумма, в динамическом равновесии жизни и замысла, судьбы и творческой воли*» [191, с. 5]. Лирическое целое осуществляется на границе эстетической и реальной действительностей, и идентичность лирического субъекта, существующего в качестве этой границы, – это одна из важных характеристик лирического произведения.

Лирический субъект как «субъективная целостность» структурно образуется отношением нескольких целых субъектов: лирического героя (того, кто живет в поэтически воссозданном мире), автора-творца (носителя эстетической активности), автора биографического (в данном случае понимаемого как миф, укорененный в реальной действительности).

Однако при этой множественности сознаний, находящихся друг с другом в сложных диалогических отношениях, в лирическом произведении формируется целостное «человеческое лицо» поэтически воссозданного поэта-лирика. Само выявление указанной множественности сознаний доступно только в структурно-смысловом анализе, который есть лишь ступень к прояснению целостности.

Восприятие поэзии того или иного автора – это в некотором смысле общение с определенным человеком (особое общение, обогащающее эстетический опыт, но и обогащающее само бытие). За сложно организованным явлением «лирической целостности» проглядывает фигура конкретного человека, равного самому себе, целостного, обладающего идентичностью. Реализацию этого мы рассмотрим на материале поэтического творчества В. Соколова.

4.7.2. Этическая составляющая как основа лирики В. Соколова. Этическая составляющая занимает одно из главных мест в творче-

стве В. Соколова. Причем основной массив стихотворений поэта – это то, что принято называть пейзажной лирикой. Изобилие городских пейзажей, отсутствие ярко выраженной эмоциональности, нравоучительных интонаций и гражданского пафоса – все это, казалось бы, указывает на бедность этического компонента в творчестве лирика. И вместе с этим в историю литературы он вошел как «один из самых совестливых поэтов эпохи» (Л. Васильева [29]).

Секрет «совестливости» и этической «наполненности» поэзии В. Соколова заключается в самой личности автора. О чем бы он ни писал, мы всегда чувствуем личность поэта, чувствуем присутствие живого человека, ответственного за тот смысл, проводником которого он выступает, за каждое свое поэтическое слово.

Сама поэтическая интонация В. Соколова неизменна – это установка на доверие читателя, честность автора, подлинность, поэтическую неподдельность. Этическое начало поэзии В. Соколова совпадает с началом сущностным, и все в его поэзии держится благодаря существованию *горизонта идентичности* человека-поэта. Возможно, для него идентичность, которая постоянно от человека ускользает и поэтому неким духовным усилием ее нужно каждый раз вновь и вновь находить и удерживать, – единственная возможность творчества в принципе. А художественное слово, которое требует от творца некоего «отказа» от самого себя, (отказа от реального мира с этической стороны жизни для осуществления мира художественного, «измеряемого» эстетически), противится такой установке.

Сосуществование двух, казалось бы, взаимоисключающих установок – до конца оставаться самим собой и отказаться от себя, чтобы войти в область эстетического, – составляют сущность поэзии В. Соколова. Конфликт эстетического и этического – одна из основных ситуаций творчества поэта, поле внутреннего напряжения смысла в его поэзии.

Тема идентичности относится к числу центральных тем поэзии этого автора. Одна из последних статей, написанных В. Соколовым при жизни, носит название «Главная тема: мужество быть самим собой» [156]. Обратим внимание, что здесь речь идет не только о честности и ответственности поэта перед лицом вечности, о «правдивом» творчестве. Для В. Соколова важно было не поддаться требованию искусства безусловно подчиняться его законам, так сказать, отказаться от человеческого, жизненного в пользу вечного, внежизненного, не уйти в область так понятого «чистого искусства».

Соколов был глубоко уверен в том, что он подлинный поэт, но вместе с тем во всем его творчестве просматривается опасение, что искус-

ство способно обмануть, а законы красоты порой требуют от человека смотреть на мир нечеловеческими глазами. Кажется, что для сохранения своей идентичности Владимир Соколов готов был даже отказаться от поэтического творчества только для того, чтобы остаться самим собой. И парадоксальным образом эта верность себе, эта готовность быть до конца человеком – только и давали ему возможность подлинного поэтического творчества, сообщали его стихотворениям подлинную красоту.

Искусство всегда существует на границах. Так вот для В. Соколова описанная нами граница (которую для сохранения «чистоты», истинности искусства, кажется, нельзя переходить) была той самой, на которой рождалась его поэзия.

4.7.3. Субъектно-образная структура поэмы «Чужое письмо».

Рассмотрим в аспекте намеченной проблематики лирическую поэму В. Соколова «Чужое письмо» (1954, 1971). Проблема идентичности в данном произведении центральная – она осуществляется на нескольких уровнях художественного целого.

Мы подойдем к описанию проблемы идентичности через анализ субъектно-образной структуры произведения и опишем взаимодействие трех основных субъектных кругозоров в поэме: кругозора автора письма, лирического героя и автора художественного. При анализе сосредоточимся на главном структурно-смысловом элементе поэмы – письме. Проясним, как перед героями в поэме (автором письма и лирическим героем) отчетливо встает проблема собственной идентичности (ценностно-этический уровень). Рассмотрим, как моральный кризис героев – проблема потери самого себя – становятся для них кризисом бытийного порядка. Поясним, как кризис идентичности разворачивается на уровне автора (художественно-эстетический уровень). Наконец, опишем, как поиск идентичности лирическим субъектом выливается в противостояние и возможность диалога этического и эстетического начал в лирической поэзии.

Поэма «Чужое письмо» начинается тем, что некое неизвестное письмо попадает к лирическому герою, и тот долго «таскает» его в своем кармане, планируя отправить назад адресату, пока наконец не прочитывает.

И станет автор адресатом
Своих же слов, поняв притом,
Что наши промахи с возвратом
Доплаты требуют потом.
За то, за это, за авось,

За безразличие к моменту,
Но расплатиться мне пришлось,
А не тому корреспонденту...

Из письма становится понятно, что его написал поэт, который переживает творческий кризис и пытается разобраться в его причинах – ему, что называется, не пишется. В ходе самоанализа он начинает размышлять о честности художника, о подлинности творчества и о человеческом лице поэта...

Письмо с первого взгляда исполнено исключительно этического пафоса и кажется своеобразной исповедью человека, попыткой поэта призвать себя и других к ответственному и честному отношению к творчеству. Но, присмотревшись внимательней, мы видим, что перед нами не что иное, как особый *драматический монолог, актерская игра* – при таком взгляде на текст письма на первый план выходит эстетическое наполнение высказывания. И это обличение «актерства» в свою очередь оказывается всего лишь ролью, эстетической деятельностью. Но странно – эстетический момент не отменяет и не преодолевает этической проблемы.

Перечисляя признаки своего творческого кризиса, автор письма приходит напрямую к осознанию того, что главная его беда – ускользание от самого себя, потеря себя, своей идентичности:

Когда усыпан пеплом стол
И вот подернут будет пылью,
А я не дома, я ушел,
Оставив дело без усилья,
То – где я?

Этот вопрос графически оформлен в поэме как отдельная строка, что указывает на его смысловую значительность. К тому же немало важно авторское тире, отделяющее «где я?» от остального текста. Этот вопрос соотносится с библейским «где ты, Адам?» – словом, которое Бог обращает к человеку *. Задавая самому себе этот бытийный вопрос, поэт, автор письма, осознает утрату собственной идентичности и ставит себя перед фактом необходимости ее поиска. Это вопрос разлагается для него на бесчисленное множество частных вопросов: Почему

* Этот вопрос (ситуация передана в Ветхом завете) Бог задает Адаму сразу после того, как тот нарушил запрет и попробовал плод с древа познания добра и зла. Бог не нашел Адама на привычном месте. Человек здесь фактически перешел в другое бытийное качество. В этот момент и звучит вопрос «ты где, Адам?». Вопрос имеет этическое наполнение, но обращен к человеческой сущности вообще. Это один из «последних вопросов».

я не пишу? Чем живу? Каковы мои ценности, мое творчество? Кто я? Словом, это вопрос об идентичности.

Переломным моментом этого монолога-самоанализа можно считать переход от размышления над собственным поэтическим кризисом к размышлению над проблемным состоянием современного поэта вообще. Переход к размышлению над «актерством» интересен тем, что автор письма сам отчетливо начинает играть некоторую роль, и в высказывании начинает доминировать эстетическое содержание.

Ну, можно головой упасть
На стол, виски руками стиснуть,
Рыданием себя потрясть,
Ну, саркастически присвистнуть.
Ну, сделать умное лицо,
Сослаться на условия века.
Но там ли ты, в конце концов,
Простая честность человека?

Наступает момент, когда с автором письма происходит некое превращение, жизненное видение сменяется эстетическим. С одной стороны, в этом фрагменте он осуждающе иронизирует, но с другой, – он сам начинает играть роль, скорее, «актерствует». Мы видим, как динамично изменяется его человеческое лицо, оно как бы «корчится», поэт уже лицедействует. Но при этом весьма мощно продолжает ощущаться и собственно морализаторское начало высказывания. Хотя с данного момента уже невозможно воспринимать монолог только в одной перспективе.

Со слов «Я грустно думаю порой» эта двойная перспектива (этического и эстетического видения) оформляется окончательно: с одной стороны, звучит обличающая лицемерие и самообман речь, обращенная к совести поэтов-актеров, но, с другой стороны, сам тон высказывания становится каким-то трибунным, эстрадным. Это уже не доверительная интонация письма, а речь, произносимая с театральных подмостков (она больше подошла бы такому эстраднему поэту-лицемеру, на которого направлен моральный пафос этой обличительной речи).

С одной стороны, автор письма глубоко озадачен моральной стороной чужого творчества, лицедействованием поэтов, он переживает это как глубоко личную драму. Однако, с другой стороны, он сам чем-то неуловимым начинает напоминать своеобразного Гамлета, который шагает по сцене и решает «быть или не быть» *перед зрителем*, превратившись в единство живого человека и актера, исполняющего роль, работающего на публику. Здесь на жизненном уровне автора письма

обозначается кризис идентичности. Интенция двойного существования (в данном случае жизненного и эстетического), которая была скрыта, теперь ясно эксплицирована: лирический субъект существует двупланно.

На «сценичность», «постановочность» всего происходящего указывает не только поэтическая интонация, но и слова-маркеры, которые использованы в тексте: «держится игрой/улыбок, поз и междометий» – эти слова подчеркнута театральны. Парадоксальным образом стремление к честности оборачивается актерством, а моральный поиск эстетической активностью.

Этот монолог начинает существовать уже как бы отдельно от автора письма. Он выдвигается в некоторый поэтический метаконтекст, сквозь слово героя (автора письма) проступает интенция автора художественного, тотально эстетическое видение. Особенно сильно это ощущается во фрагменте:

Вот так же лихо норовит
Он чем-то поразить себя же?
И так же принимает вид
И делает глаза?
И даже
Не перед зеркалом, а так,
Актерство все – чего там ради? –
Не отпускает ни на шаг,
И держится, как на эстраде.

Продолжая обличение поэтов-лицемеров и незаметно для самого себя начав лицедействовать, герой входит в состояние, когда он и себя начинает видеть со стороны. Он настолько увлечен представлением и изображением других, что сам начинает принимать их формы – каждая строчка представляет собой новую позу поэта-лицемера: «поразить себя же», «принимает вид», «делает глаза».

Наконец, он как бы возвращается в себя, но уже полностью «другим», «не-собой»: «не перед зеркалом, а так». Жизненная реальность в этой перспективе видения полностью утрачивается: «Актерство всё». С одной стороны, герой как бы продолжает обличение, но в другой перспективе – это прямое признание того, что нет ничего, кроме актерства. Не только нерадивый поэт «не отпускает» это актерство, продолжает изображать себя как поэта даже и не на сцене, но и само актерство «не отпускает ни на шаг» героя, и на самом пике его нравственного зывания, поиска, обращения оно продолжает «держаться, как на эстраде». Эстетическое видение – авторская перспектива, авторская интенция

в голосе – постепенно начинает доминировать в поэтическом высказывании.

Перемену в перспективе видения событий мы интерпретировали как прямое вмешательство другого кругозора (в данном случае героический план автора письма сменяется планом автора художественного), хотя можно интерпретировать эту ситуацию как удвоение существования самого героя либо балансирование его на границе двух реальностей, утрата цельности и, наконец, утрата им идентичности.

Нужно обратить внимание, что слова «актерство» и «эстрада» в контексте стихотворения оказываются стилистически сниженными, окрашенными в негативные тона. Именно они пришлись к месту для размышления о лживом, лицемерном творчестве, творчестве без вдохновения, в которое не верит сам творец, т.к. оно имеет мало общего с подлинным творчеством. Здесь актерствование и эстрадность – своеобразный эстетический модус, эстетическая парадигма – творчество без вдохновения, лживое творчество, лишённое человеческого, этического наполнения (не в смысле морализаторства, а в смысле ответственности).

В приведенных выше строках лирическим субъектом переживается тотальность этого состояния «актерства». В некотором смысле искусство даже в самых высоких своих высотах и глубочайших глубинах остается «актерством», и носитель голоса предельно отчетливо ощущает это. Однако, принимая это состояние как данность, он все же стремится преодолеть его. Парадоксально, но возможность преодоления этого состояния тотального актерства – состояния эстетического – лежит для лирического субъекта в этической области. Выход из этого состояния и восхождение на уровень подлинного творчества оказывается возможным благодаря некому *моральному усилию*, его мы видим в финале монолога.

В предфинальных четверостишиях актерство приобретает форму некоего тайнодействия, особого ритуального маскирования человека, попавшего под власть неведомой силы. Особо важную роль здесь играют образы лица и кольца, символизирующих магичность и ритуальность происходящего. Лицо, спрятанное в ладони, лицо к костюму обозначают полное исчезновение человека за актерской маской – за лицом нет человеческого содержания, оно существует как атрибут костюма, который в свою очередь на театральных подмостках также как бы заменяет человека, выполняет функцию превращающего. За героем нет человека – его бытийный статус сводится именно к маске, к костюму, к переменчивому выражению лица, к игре.

Я думаю, когда в кольцо
Он попадает к неудачам,
Какое у него лицо?
Иль он его в ладони прячет?
Иль собираясь к людям, впрямь
Он все одну решает думу:
Какое бы лицо надеть,
Чтобы и к месту и к костюму...

Идентификация, акт обнаружения идентичности перед лицом «другого» в такой ситуации оказываются невозможными. «Собираясь к людям», человек-актер выбирает себе лицо, каждый раз учитывая возможность «отражения» себя в «другом», поэтому он уже не имеет, кроме этого *отражения*, других оснований собственной бытийности и лишается своей идентичности.

Наконец, в финальном четверостишии, которое прочел лирический герой, его автором совершается это моральное усилие: «Я сам таким пытался быть, Да только плохо выходило». Моральное усилие выводит его из этого заколдованного круга актерства, но выводит особым образом. То, что автор письма «сам таким пытался быть», мы можем заключить уже из самого монолога, который он произносит в своем письме. С определенной точки зрения, это письмо и есть не что иное, как попытка «состроить лицо», особая поза, в данном случае поза честного поэта. Вся эта честность, хочет или не хочет того автор письма, как мы показали, оборачивается для него эстетической активностью и переменной его бытийного состояния, разрушением идентичности – ролью.

Однако если он стремился представиться честным, не актерствующим поэтом, то это у него вышло весьма по-актерски, а значит, – роль сыграна неубедительно, «плохо». И действительно, автор письма констатирует: старался быть таким, но выходило плохо. В этих словах актер смотрит на себя со стороны, рефлектирует в отношении своего актерствования, поэтому выходит из своей роли в какой-то уже внеактерский план, в план вновь обретенной аутентичности. С другой стороны, эти две строки звучат в сугубо этическом, даже морализаторском ключе, как бы возвращая ситуацию превращения живого человека в роль, исполняемую актером (ситуацию «превращенного бытия», см. работы В.В. Федорова [178–180]), к началу, к человеку живому, непревращенному.

Однако мы только что видели, какие невероятные превращения происходили с автором письма. Пожалуй, сказать, что роль сыграна действительно плохо, мы не можем. Скорее, *это хорошо сыгранная*

роль «плохого актера». В такой перспективе эстетическое видение поглощает этическую составляющую.

Глядя на развивающиеся перед нами события в перспективе видения автора художественного, можно обрисовать картину так: автор художественный, поэт, сам «актерствует», он создает такого героя, который его обличает, честного поэта, но этот честный поэт сам начинает актерствовать в своем обличении и невольно восходит на уровень автора художественного, а актерство становится тотальным.

События, которые происходят в финале, можно назвать эстетическим завершением. Лирический же субъект обретает идентичность, восходя на иной уровень существования – герой до конца остается героем, отказываясь от актерства, уничтожая его своей моральной активностью, и автор художественный достигает своей цели – в его перспективе видения актерство становится тотальным, он создаёт подлинного актерствующего человека, эстетически существующее «я».

Важно отметить, что состояние тотального актерства и состояние морального поиска сосуществуют в данном лирическом высказывании на равных правах. Этический момент здесь не входит в эстетический как его элемент, а находится с ним в *диалогических отношениях*. Эстетическое завершение не снимает этического напряжения, заявленного в самом начале, не поглощает его, а скорее, до предела его заостряет. Два вектора человеческого существования – этический и эстетический – во взаимодействии формируют цельного человека, не изменяющего себе.

Проясним смысл участия лирического героя поэмы в данном письме. Письмо написано не им, а другим героем, тем, кого мы называем «автор письма». Зато прочитано это письмо именно лирическим героем, и «оборвал на полуслове его мучительную речь» тоже именно лирический герой. Поставить точку в произведении, завершить его дано только его автору, а здесь это делает не его автор, а другой. Правда, под пером автора произведение было не художественным, а, так сказать, эпистолярным и исповедально-дидактическим, а вот прочитанное лирическим героем (глазами другого) с этой исповедальностью-дидактичностью приобрело еще и эстетический модус. Хотя это произошло невольно для лирического героя, читавшего письмо.

Отрывок из чужого письма, прочитанный лирическим героем тоже как письмо (то есть не художественное произведение), позволил проступить сквозь строки автору художественному, осуществиться тексту в собственно эстетическом модусе. Если бы свое письмо прочитал сам его автор или автором письма был бы лирический герой и он его сам

себе читал, эстетическое событие не могло бы состояться. Здесь было необходимо, чтобы исповедь одного человека прочитал другой человек, кому созвучны интонации исповеди, но все же другой, а как эстетическое событие эту ситуацию пережил третий субъект – автор художественный. Важно, что перед нами отрывок, а за отрывком – длинная и разная духовная человеческая жизнь; и этот отрывок прочитан *другой* человеческой жизнью, и эта *другая* жизнь увидена эстетическим зрением автора-творца.

Интенция лирического героя проступает и сквозь образы лица, кольца, чужого – о них он постоянно будет говорить на протяжении всей поэмы. И уже здесь в этом «чужом» письме мы видим и лицо, и кольцо, и чужое. Однако можно интерпретировать ситуацию иначе: после прочтения письма в жизнь лирического героя попали и «лицо», и «кольцо», и «чужое», как какое-то «проклятие» письма – искусство, хлынувшее через свои границы в человеческую жизнь. После того как лирический герой прочитывает письмо, его очень трудно становится отличить от самого автора письма, он попадает под какую-то магическую власть этого письма, через него существует уже не он один, а еще и автор этого письма.

Как мы видим, указанные нами субъекты лирического целого связаны между собой «невидимыми нитями» поэзии. Все указанные интенции сохраняются в каждом слове письма, через единое поэтическое высказывание вызвучиваются принципиально различные смыслы, но все вместе они составляют единого человека и единый смыслопоэтический и бытийный контекст. Стремясь сосредоточить в своем горизонте существования весь смысл происходящего, субъекты невольно создают единое человеческое лицо – лицо поэта Владимира Соколова.

Мы видим, что проблема идентичности субъекта в лирическом целом актуализируется на всех уровнях произведения вплоть до автора-человека и, в конечном счете, размыкается в подлинную реальность. Реальность лирического вымысла и реальность подлинного существования предстают сообщающимися вселенными, сходящимися в авторе-человеке, авторе-творце.

Примечательно, что в поэме нет эстетического завершения в бахтинском смысле. Отдельные эпизоды кажутся завершенными внутри себя, но в целом поэму можно назвать эстетически незавершенной. Возможно, таковым был замысел В. Соколова – не позволить эстетическому компоненту всецело возобладать и ценой жертвы эстетическим уберечь мощное этическое начало, сохраняющееся до самого конца произведения и не преодолеваемое эстетически до конца. Однако это

не то, что принято называть открытым финалом. Тот финал, который есть у поэмы, явно «прилеплен» автором для вида. Эстетически завершенным внутри себя можно считать только письмо, но не всю поэму, как ни парадоксальна *эстетическая завершенность элемента при незавершенности целого*.

Одна из лучших поэм В. Соколова оказывается эстетически не завершенной – почему это происходит? В логике противостояния эстетического и подлинного реального, в логике необходимости сохранения поэтом своей человеческой идентичности можно утверждать, что В. Соколов сознательно жертвует эстетическим для сохранения в произведении своего человеческого (не эстетического) «я». Эстетически завершить поэму обозначало бы утвердить торжество эстетического над любыми другими формами осуществления человека.

Здесь скорее попытка поэта «открыть» поэтическое произведение в реальную жизнь, чисто лирическая потребность, желание «слить воедино» свое эстетическое и свое человеческое лицо, пусть даже ценой жертвы эстетическим. В конечном счете, там, где В. Соколову удастся балансировать на границе эстетического и этического, поэзия реализуется во всей своей полноте. Поэту удастся смоделировать здесь ситуацию эстетического завершения элемента (письма) без завершения целого, а значит, без «снятия», без преодоления проблем этического порядка. Он осуществляется как поэт, но при этом не утрачивает свою идентичность человека.

Для поэтического мира В. Соколова этическая составляющая оказывается некой автономной неотъемлемой частью: этический момент здесь не просто входит в эстетический объект (классическая ситуация), а является принципиально неисчерпаемым эстетическим видением, находится в диалогических отношениях с ним, никогда не исчерпывается им. Несмотря на сложность взаимоотношений разных субъектов в поэме «Чужое письмо», автор все же достигает того, что у читателя складывается ощущение единого человека, то есть субъекты лирического целого (лирический герой, другие герои и автор-творец) достигают *согласия*.

Подведем итоги раздела. Наиболее полно категория лирической субъективности и ряд связанных с ней категорий рассматриваются в немецкой классической эстетике и у теоретиков, наследующих идеи немецких классиков.

В центре гегелевской «теории лирики» лирический субъект и его внутренний мир. Лирический субъект зачастую предстает у мыслителя нерасчлененно: уровень эстетической активности автора-творца, реальность поэта и горизонт существования лирического героя предста-

ют в качестве непротивопоставленных моментов единого смыслового целого. Эстетическая ценность произведения поверяется через отношение к «ядерной» категории всей философско-эстетической системы мыслителя – представлении об абсолютном духе.

На уровне поэтики лирического произведения Гегель использует понятия «лирическое единство» и «субъективная целостность». Общий смысл этих понятий состоит в особом «нерасчлененно-напряженном» единстве направленной на предмет эстетической активности субъекта (созерцающего эстетического сознания) и переживания бытия в качестве «чувствующей натуры».

Мы предложили понятие, характеризующее специфическую структуру художественного мира лирического произведения, выражающую «размытость» границы между миром вещей и переживаний Я, с одной стороны, и эстетически созерцающим этот мир и эти переживания субъективным сознанием, с другой стороны. Это понятие – лирическое *бытие-сознание*.

Лирический сюжет может быть понят как бытие-сознание в его динамике. Развитие сюжета есть последовательное поэтическое моделирование такого отношения бытия и сознания, через которое может художественно выразиться смысл всего «мироздания» и смысл присутствия в мироздании человека-творца.

Существенным достижением теории лирического рода, ориентированной на парадигму субъективности, следует считать выдвижение понятий «образ переживания» и «образ миропереживания», тесно соотносимых с предлагаемым нами понятием бытия-сознания. Бытие и его переживание становятся образом только через *определенное* эстетическое отношение, которое может быть артикулировано через жанровую дефиницию.

Важное место в парадигме лирической субъективности занимают категории *всеобщего* и *особенного*, представленных в качестве диалектического единства. Если категория *всеобщего* выступает гарантом причастности конкретного произведения к абсолютному духу и, значит, может быть применена ко всем видам поэзии, то категория *особенного* выражает свойственный только лирическому роду литературы специфический характер этой причастности. На структурно-смысловом уровне мира лирического произведения отношение «всеобщего» и «особенного» может реализовываться как диалогическое отношение сверхсубъекта и субъекта.

По-своему преломилась лирическая субъективность в теоретических построениях XX столетия, таких как: концепция семантической

структуры лирического произведения, разработанная Т.И. Сильман, и идеи Л.Я. Гинзбург об аксиологической составляющей лирического произведения.

Т.И. Сильман выдвигает ряд плодотворных понятий: «момент постижения истины», «душевная биография», «состояние лирической концентрации», «переходное положение» и др., детализация и разработка которых позволяют решать актуальную задачу перевода философско-эстетической базы, восходящей еще к немецкой классической эстетике, на язык поэтики.

Через развитие и детализацию аксиологического подхода к лирике, формулируемого в работах Л.Я. Гинзбург, проясняется специфический смысл лирического слова как ценностно двупланного. Также проясняется взаимосвязь ценностной картины мира лирического субъекта с особенностями поэтики произведения: его жанровой специфики, характера эстетического завершения, что напрямую связано с ценностной картиной мира лирического субъекта.

В тесной связи с проблемами семантической структуры лирики и вопросами лирической аксиологии состоит представление о *лирической причастности*. Причастность есть *способ* существования лирического субъекта, характеризующий принадлежностью бытия-сознания данного субъекта духовно-смысловой области, которая превышает это сознание. Данная область видится ему в качестве несомненной ценности. Превышающий одно сознание контекст становится явленной в произведении через отношение субъектов разного бытийного плана (например, поэт и Муза), но существующих в едином событии художественного произведения. Причастность – это организующий принцип лирического целого.

Одной из главных действующих сил в формировании лирики как литературного рода является непримиримое противостояние этического и эстетического начал и необходимость сохранения их обоих в рамках лирического целого. А достижение такой смыслопоэтической и ценностно-этической гармонии оказывается возможным лишь благодаря *идентичности лирического субъекта*. Базовая установка на идентичность поэта, автора-творца и автора биографического, составляет ядро напряжения смысла в произведении лирического рода.



ДИАЛОГИЧНОСТЬ КАК ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ КАТЕГОРИЯ ЛИРИЧЕСКОГО РОДА ЛИТЕРАТУРЫ

5.1. Предпосылки возникновения теоретического интереса к диалогическому началу в лирике

Диалогичность – древнейшая родовая черта лирической поэзии. Однако вследствие ряда причин теоретическое осмысление этой родоопределяющей категории лирики началось позднее, чем осмысление ее других начал.

Выведенная за пределы миметической поэтики, лирика длительное время вообще пребывала на периферии теоретико-литературных интересов. А когда на рубеже XVIII–XIX вв. в трудах представителей немецкой классической эстетики этот род литературы активно наверстывал ранее недостаточно уделенное ему внимание, лирика трактовалась преимущественно в качестве субъективного рода литературы. Лирическое произведение, согласно представлениям классической эстетики, являлось выражением субъекта, своеобразным лирическим монологом.

Правда, и у немецких эстетиков можно найти такие суждения о лирике, которые свидетельствуют о потенциальной возможности движения их мысли в диалогическом направлении. Однако это будут значительные натяжки. У Гегеля читаем: лирический «поэт – и он, и не он сам; он представляет не себя, а *нечто* другое, он как бы артист, который разыгрывает бесконечно много ролей...» [46, с. 502]. Множественность сознаний, включенных в единый контекст лирического произведения, здесь может быть понята только как своеобразное «разыгрывание»: хоть ролей и много, но артист-то в конечном счете один. Его инобытие реализуется в пределах одного человеческого сознания, которое ценно настолько, насколько оно укоренено в области «абсолютного духа».

Лишь в начале XX века складываются серьезные предпосылки для теоретического осмысления диалогических оснований лирической поэзии. Об этом с опорой на М. Мамардашвили пишет С. Н. Бройтман: «Почвой, на которой возник пересмотр этих оснований, стал кризис классического представления о чистом и универсальном «сознании вообще» и об индивидуе, «способном возвыситься до абсолютного мыш-

ления» ...В открывшейся художнику и мыслителю конца XIX – начала XX вв. картине мира не оказывается привилегированного «субъекта, который мог бы ощущать себя находящимся в абсолютной перспективе видения реальности» [26, с. 428]. С утратой этой теоретической возможности в принципе проблемной стала и возможность для отдельного субъекта мыслиться единственным центром художественного произведения.

Особенно влиятельными в данном процессе переосмысления внутренней организации творческого сознания явились идеи Ницше, которые он высказал в «Рождении трагедии из духа музыки». Согласно Ницше, творческий субъект существует как проводник смысла, источником которого является «Первохудожник мира» (Сверхсубъект). Принципиально важным в логике мыслителя является сама *взаимосвязь* между субъектом и простиупающим сквозь него Сверхсубъектом.

Естественно, что словесное искусство опережало теоретические открытия. И в самой лирической поэзии присутствие выраженных диалогических моментов актуализировалось раньше (древнее диалогическое начало проявилось в лирике в новых условиях). Диалогичность была присуща не только поэзии авторов начала XX века и позднейшим поэтам. Например, отчетливые приметы диалогизма мы наблюдаем в творчестве А. Блока [26, с. 456; 88, с. 76–81], О. Мандельштама [26, с. 443, 462], [87, с. 111–119], И. Бродского [27, с. 390–394]. Диалогическая составляющая выявляется и в творчестве более ранних лириков.

Явление взаимодействия субъектов в лирическом слове поэзии Н. Некрасова описано Б.О. Корманом [100, с. 6–40]. Диалогическая составляющая свойственна и поэзии Е. Баратынского [100, с. 147–153; 50, с. 29], стихотворениям М. Лермонтова [100, с. 37], Ф. Тютчева [53, с. 486–495]. Активно обсуждается диалогичность поэзии А. Пушкина: М.М. Бахтин [15, с. 141–156], С.Н. Бройтман (см. гл. «Тайная поэтика Пушкина» [27]), Б.О. Корман [100, с. 36].

Исследовательница Е.Н. Федосеева пишет о А. Пушкине: «Поэту удалось сблизить между собой диаметрально противоположные понятия, чувства, обнаружив их единство и противоречивость. Один голос слишком беден, чтобы быть носителем смысла, поэтому первенство отдано многоголосию...» [181, с. 5].

Причины активного развития диалогического начала в лирике названных авторов толкуются различными исследователями по-разному. Например, у Б.О. Кормана идея множественности сознаний и ценностных контекстов, явленных в пределах лирического целого, связывается с проблемами реалистического мироощущения [100, с. 337];

С. Н. Бройтман говорит об изменениях в субъектной сфере, которые происходят в поэзии эпохи «художественной модальности» [169, с. 235]. Вообще, трудно не уловить взаимосвязи между переходом к авторской эпохе поэтики и оживлением интереса к диалогическим возможностям лирического высказывания.

Однако некоторые исследователи вполне аргументированно доказывают присутствие диалогического начала, более того, его принципиальное организующее значение, и в творчестве наиболее значительных поэтов, принадлежащих к риторической эпохе, в частности – классицизму. Д. М. Магомедова рассматривает диалогическую природу лирического субъекта в поэзии М. Ломоносова, выводя ее из соприсутствия в лирическом целом различных стиле-жанровых начал, которые воспринимаются как готовые картины мира. При этом сам лирический субъект в стихотворении «диалогически открыт» [119, с. 161] разным «языковым позициям», обращен к разным сознаниям. По мнению исследовательницы, «диалог-манифест» XVIII века своим появлением «сразу же делает шаг к формированию диалогического субъекта» [119, с. 162] и оживлению диалогического начала в лирике.

5.2. Лирическая диалогичность в теории литературы XX века

Повышение внимания к диалогическим основаниям лирики в теоретико-литературных исканиях XX столетия происходит на общем фоне возрастания интереса к философии диалога в целом. По верному суждению теоретика литературы, мыслящего в парадигме диалогичности, М. М. Гиршмана, «диалог – это одно из самых значимых и, с другой стороны, самых модных и самых часто употребляемых слов-центров современной культуры...» [54, с. 4]. Идеи, высказанные философами-диалогистами в первой половине XX столетия (М. М. Бахтин, а также представители еврейской философской традиции М. Бубер, Ф. Розенцвейг, О. Розеншток-Хюсси, позже Э. Левинас), оказывают существенное влияние на все современные гуманитарные науки и не в последнюю очередь на теорию литературы [52; 54]. Развитие диалогических идей происходило на протяжении всего предыдущего столетия, активно процесс продолжается и сегодня.

В этом смысле для отечественной филологии наиболее значимыми являются работы М. М. Бахтина и его «персоналистски-онтологическое толкование диалога» [54, с. 54]. Идеи мыслителя распространи-

лись и на лирический род литературы (например, [14, с. 145–150], [15, с. 141–156]). Согласно идеям М. М. Бахтина, всякое художественное слово диалогично, и лирика в этом отношении не исключение. «Лирическая форма... выражает не отношение переживающей души к себе самой, но ценностное отношение к ней другого как такового» [14, с. 145]. В другом месте теоретик пишет: «Лирика – это видение и слышание себя изнутри эмоциональными глазами и в эмоциональном *голосе* другого: я слышу себя в другом, с другими и для других» [14, с. 148]. Лирическое слово, согласно взглядам ученого, проникнуто «музыкой дружности», оно может быть явлено только в «*атмосфере... звукового одиночества*».

Как и в других родах литературы, диалогические отношения в лирике, по М. М. Бахтину, существуют между автором и героем. В произведениях этого рода литературы, при всей его специфике («может показаться... что круги автора и героя слились, и центры их совпали» [14, с. 146]), все же присутствуют творящий автор и творимый герой, которые принципиально различны онтологически: герой чувствует и живет в поэтически воссозданной реальности, автор эстетически созерцает героя и завершает извне его мир.

Кажущееся «одиночество» героя в лирическом произведении теоретик противопоставляет его «одержимости» автором (которая восходит к хоровой одержимости). Эстетическая активность автора, понижающая героя, способна реализовываться в произведении благодаря позиции внеаходимости. В лирике внеаходимость оформляется не через категории пространства и времени (как, например, в романе), а исключительно благодаря качественно иной *ценностной* позиции автора. Ценностным горизонтом автора-творца является его эстетическая активность, принципиально отличная от этической и познавательной активности героя. Автор в лирике «способен утончиться до чисто ценностной позиции – *вне линии внутренней направленности героя...*», – пишет М. М. Бахтин [14, с. 147].

Диалогист настаивает на «слабости», «податливости», «несерьезности» героя и «сильной и авторитетной» позиции автора в лирическом произведении. Герой «почти не *живет*, а *только отражается* в душе активного автора – одержащего его другого» [14, с. 150]. В этой одержимости героя автором проявляется *вертикальная* диалогическая связь. В произведении, мыслимом как событие диалога, эстетическая ценность реализуется именно автором-творцом, герой – лишь необходимый участник события, в которое он изначально вовлечен. Герой существует в ситуации необходимости ответа на дар бытия, ответа, кото-

рый выявляется в его существовании и открывается в произведении как эстетический факт.

В бахтинской концепции лирической диалогичности пунктирно намечены линии, по которым станет развиваться данная «теория лирики». Теория взаимодействия ценностных контекстов внутри лирического высказывания Б. О. Кормана восходит к идее М. М. Бахтина о «событийном проникновении» «ценностных контекстов», которую тот выразил в анализе стихотворения А. Пушкина «Разлука» [15, с. 141–156].

Представление о фиксированных позициях субъектов диалога, восходящих к древним позициям поэта и Музы, а также к хоровому прошлому лирики, описанные С. Н. Бройтманом, также обозначены у М. М. Бахтина [14, с. 145–150]. Именно бахтинская теория во многом послужила силой, которая двинула теоретические интересы современных исследователей лирики к межсубъектным отношениям в стихотворении. После его работ постепенно формируется представление о главенстве субъектного уровня организации лирического целого.

Полнокровное развитие диалогической теории лирики приходится на вторую половину и конец XX столетия. Оно связано с работами названных Б. О. Кормана и С. Н. Бройтмана, развивающих – каждый по своему – диалогический подход к лирической поэзии, а также с работами их последователей.

Диалогический подход Б. О. Кормана ценен тем, что позволяет исследователю, его применяющему, работать непосредственно с «органикой» произведения. Ученый выводит лирический диалог («многоголосье» внутри «лирического монолога», внутри лирического высказывания) из взаимодействия проявленных в лирическом слове ценностных контекстов и интенций разных субъектов.

В двух своих пределах явление многоголосья опирается на лингвистическую и на мировоззренческую сторону выраженных в произведении субъектных начал. Лирическое произведение – поле активного соприсутствия разных языков, за которым стоят различные кругозоры, непохожие друг на друга картины мира субъектов-участников диалога, которым является событие художественного произведения. В конечном счете, явление многоголосья в лирике открывает исследовательскому взгляду взаимодействие разных планов существования – авторского и геройного, проступающих в событии лирического высказывания. Б. О. Корман выстроил и применил *методологию*, которая позволяет исследовать взаимодействие субъектных планов в лирическом слове и четко вычленять явление, которое М. М. Бахтин обозначил как «реакция на реакцию» [15, с. 146] в лирике.

С. Н. Бройтман выводит диалогическую природу лирики из древнего синкретизма, основываясь на данных исторической поэтики [26, с. 436]. По мнению ученого, исходный синкретизм автора и героя преобразуется в лирике в отношения «нераздельности-неслиянности» или «дополнительности», которые имеют диалогическую природу.

Иную линию диалогизма развивает М. М. Гиршман. Исследование общих вопросов теории литературного произведения, понимаемого как *бытие-общение*, зачастую производится им именно на материале лирической поэзии (например, [50, с. 29]). Опора в работах ученого делается не на субъектную структуру стихотворения и связанные с этим проблемы взаимодействия ценностных контекстов героев и отношений автора и героя. Внимание филолога приковано к ситуации бытия-общения онтологических противоположностей, к отношению *планов существования* как таковых (например, «хаос» и «мир» в поэзии Ф. Тютчева [53, с. 486–495]).

При разговоре о лирике в современной литературоведческой науке нельзя не учитывать подхода исследователей, изучающих диалогическую природу произведений этого типа. Даже категорическое неприятие применимости диалогических идей к лирике сегодня требует специальных аргументированных пояснений. Укажем на позиции В. Е. Хализева и В. Д. Сквозникова.

По мнению первого, идеи М. М. Бахтина, развиваемые С. Н. Бройтманом относительно «интерсубъектности» лирики, «не колеблют привычного представления об открытости авторского присутствия в лирическом произведении как его важнейшем свойстве, которое традиционно обозначается термином *субъективность*» [189, с. 141] («односубъектность»). Теоретику ближе «традиционное представление» «о слитности, нерасторжимости, тождественности носителя лирической речи и автора» [189, с. 140]. У В. Д. Сквозникова неприятие диалогичности лирики звучит не менее определенно. Исследователь говорит о недостаточной аргументированности идеи «непременного присутствия другого» в лирическом произведении и указывает, что бахтинский «пандиалогизм» утрачивает свою «решительность», когда переносится на территорию лирического рода. В итоге теоретик заключает: «Мы же остаемся при представлениях о единстве субъекта лирического выражения» [151, с. 412].

В поле этой полемики приверженцев противоположных подходов к лирике возможна конкретизация категории лирической диалогичности, артикуляция и проработка проблемных узлов данной теории и прояснение перспектив ее дальнейшего развития. Отвлеченное представле-

ние о диалогичности, отстраненной от конкретики текста лирического произведения, также мало дает для понимания отдельного стихотворения, как и абстрактно-обобщенная идея субъективности этого рода поэзии. Необходимость перевода общих философско-эстетических установок на язык поэтики также актуальна и при осмыслении диалогичности лирики.

5.3. Диалогичность как «интерсубъектность». Поэтическое присутствие

Представление, согласно которому диалогичность в лирике является синонимом «интерсубъектности», наиболее распространенное в современном литературоведении. Обостренный интерес теоретиков-диалогистов к междисциплинарной сфере вообще при разговоре о лирике выливается в привилегированное внимание к субъектному уровню организации лирического целого. Субъектная структура стихотворения здесь мыслится основанием, определяющим прочие уровни произведения: образный, языковой, рецептивный (см. у С. Н. Бройтмана [26, с. 445]). Лирическая целостность понимается здесь как отношение субъектов, в котором реализуется главный смысл произведения.

Будучи структурной основой, которая определяет диалогичность в лирике, интерсубъектность может пониматься по-разному. Очевидны различия представлений о субъектной структуре лирического произведения у Б. О. Кормана, чья теория во многом развивается на материале исследования реалистической лирики (в первую очередь, Н. Некрасова), и С. Н. Бройтмана, выводящего субъектную структуру лирики из архаического синкретизма.

Согласно идеям Б. О. Кормана, позиции субъектов диалога – «голоса», интенции субъектов, их ценностные картины мира, проявленные в лирическом слове, – предстают в одной бытийной плоскости, в *горизонтале* сотворенного мира героев. Исключение составляет позиция «автора» (носителя основного идейно-эмоционального содержания произведения), который обладает принципиально более широким кругозором, поэтому существует как бы *над* миром героев. Сознания, взаимодействующие в лирическом высказывании, принадлежат субъектам геройного плана, причем тот субъект, который обозначен Б. О. Корманом в качестве автора, едва ли совпадает с автором-творцом – это также субъект геройного плана, одна из возможных конкретизаций лирического субъекта.

В строгом смысле слова теория интерсубъектности, т. е. теория лирического произведения, понятого как «межсубъектная целостность», развернута только у С. Н. Бройтмана. В его работах лирического диалогизма речь идет о двух существенно различных уровнях лирического диалога. Сам ученый не выделяет их как уровни, однако демонстрирует два понимания лирической диалогичности.

Первый уровень соответствует тому представлению, которое мы видим у Б. О. Кормана – это уровень героев (см. анализ С. Н. Бройтманом стихотворения «Что в имени тебе моем?» [27]). Здесь исследуется встреча сознаний лирического я и «другого» в одном *горизонте существования*. Автор-творец раскрывается в произведении «как реализованная в тексте субъектная целостность, принявшая форму отношений «я» и «другого» [26, с. 431]. Здесь «Я» сотворенное относится к «Ты» сотворенному и сквозь это отношение, встречу «живых», мыслящих и переживающих сознаний проступает целостный смысл произведения, и становится явленной творческая энергия автора-творца. Второй уровень диалога – отношения автора-творца и сотворенного в произведении мира, *горизонта существования героя*. В этом случае можно говорить о диалогической *вертикали* – диалоге автора и героя. Лирическое произведение здесь мыслится как «целостность, двумя пределами которой являются авторский и геройный планы» [26, с. 439].

В этом втором отношении позиции субъектов диалога в структуре целого лирического произведения четко фиксированы. По С. Н. Бройтману, они формируются на месте древних отношений непосредственного субъекта поэтического высказывания (поэта) и Музы (божества), которой этот субъект «одержим»; либо выводятся из отношений хора и божества, которое хор репрезентирует в лирическом целом. Эта диалогическая взаимосвязь выявляет отношения онтологически различных субъектов, за которыми стоят качественно разные планы существования.

Лирический субъект понимается здесь именно как диалог автора и героя: «В данном случае нельзя поставить вопрос: либо (автор) – либо (герой). Как только мы закрываем глаза на авторскую ипостась лирического субъекта, мы оказываемся вынужденными понимать его по аналогии с эпическим или драматическим персонажем, что стирает специфику лирики. Но если мы игнорируем его геройную ипостась, мы перестаем видеть отличие образа от его творца, то есть стираем специфику искусства», – пишет С. Н. Бройтман [26, с. 442].

При всех преимуществах интерсубъектного подхода перед теоретическими построениями, опирающимися на субъектную организацию

целого, есть опасность их превращения в сухие схемы, уводящие от того, *что* открывается в произведении. Всякое лирическое произведение диалогично, но само по себе указание на это еще не итог познания. Установление взаимодействия разных субъектов в едином лирическом высказывании, их интенционального сопresутствия в слове само по себе еще не гарантирует глубокого понимания произведения в его целостности, но служит только путем к целостному смыслу.

Лирический диалог должно понять как событие полноты бытия, которое эстетически переживается в художественном произведении, где возможны разные миры. Когда в диалоге проступает единственность общающихся людей в их единственной жизни, воссозданной как «образ мира в слове явленный», он перестает быть сухой схемой, «интерсубъектностью» и становится *смыслом*.

Сама полнота бытия, открывающаяся в произведении, – это всякий раз *иная* полнота, по-другому пережитая полнота смысла, а не раз и навсегда понятая или даже диалогически явленная истина. Способ ее выявления (диалог) органически связан с ее содержанием, но это содержание не дано заранее. Модель диалогичности существует умозрительно, в лирическом же произведении она всякий раз как бы впервые находится, причем всегда как единственная в своем роде. Речь идет не о множественности истин, а о множестве «единственностей», к истине обращенных.

К представлению об интерсубъектности как структурном и смыслоорганизующем принципе лирического целого примыкает понятие *поэтического присутствия*. Данное понятие применительно к лирической поэзии активно использует А. В. Домашенко. Рассматривая третью Олимпийскую песню Пиндара, исследователь пишет о присутствии как отношении поэта и Музы в акте творчества: «... не следует думать, что Муза расположилась рядом с поэтом, чтобы подивиться самоценному искусству поэта или «незаинтересованно» полюбоваться его искусством... Муза – при поэте (*παρῆστα μοι*), но и поэт при Музе: присутствием Музы засвидетельствована подлинность поэтической речи. Это именно сопresутствие...» [66, с. 302]. Присутствие – это актуальное участие инобытия в творческом акте, в творении поэтического смысла, который носит диалогический характер и не может быть уместен в одно сознания поэта. Присутствие инобытия является источником смысла, превышающего непосредственно явленный смысл.

Представляется, что рассматриваемое понятие может быть распространено за пределы представления об отношениях поэта и Музы на сферу неявного, но ощутимого участия в творении смысла «друго-

го». Любой не названный «другой» может существовать в реальности произведения как *присутствие инобытия*. Открыто не явленное бытие (иная сущность) онтологически принципиально отличается от лирического «я», но именно через бытие этого непосредственно данного «я» она обнаруживает себя в художественном мире как *присутствие*.

Присутствие инобытия, участвующего в смыслопорождающем «бытии-общении», может быть выражено достаточно определенно и прямо называться. Например, у Б. Пастернака: «Ты здесь, мы в воздухе одном. Твое *присутствие*, как город...»; у Л. Костенко «Ти знов прийшла, моя печальна музо...» или у Б. Окуджавы «На фоне Пушкина снимается семейство...» (присутствие Пушкина здесь коренным образом меняет смысл и масштаб происходящего события).

В других случаях данное понятие может быть значимым для описания поэтики стихотворения, однако обнаруживаться оно может только через вдумчивый анализ, «пристальное чтение» (В. Изер [76]). Например, в стихотворении И. Бродского «Большая элегия Джону Донну» важным является присутствие не спящего сознания на фоне погруженного в «библейский сон» бытия («Но чу! Ты слышишь – там, в холодной тьме, Там кто-то плачет, кто-то шепчет в страхе. Там кто-то предоставлен всей зиме. И плачет он. Там кто-то есть во мраке...»). Или присутствие Пушкина в стихотворении Д. Самойлова «Старик Державин» – здесь есть интенция образа Пушкина, но он дан не открыто, а только подразумевается.

5.4. Лирическое «многоголосье». «Чужое сознание». Интертекстуальность

Данные термины ориентированы на «реальность текста» и выражают непосредственно эксплицируемые в тексте произведения диалогические моменты. Наиболее активно их разрабатывал Б. О. Корман. Взгляды этого ученого можно условно назвать наименее диалогическими среди всех диалогистов. Строго говоря, теоретик развивает свои идеи на базе гегелевского (субъективистского) подхода к лирике. Терминология, которую применяет Б. О. Корман, также во многом гегельянская – «эмоциональный тон», «лирический монолог», «излияние чувств» [100, с. 10], «мироотношение» [100, с. 141]. И все же его идеи не укладываются в парадигму лирической субъективности. Мысль исследователя стоит на пути к диалогизму в лирике. Высказанные ученым тезисы помогают преодолеть многие частные противоречия, которые

возникают между двумя подходами к лирическому роду – субъективистским и диалогическим.

Его теория – это типологическая поэтика, ориентированная на текст, которая так необходима для всякой философско-эстетической парадигмы (каковой является и диалогизм), прилагаемой к литературному произведению. Ведь не вся теория лирической диалогичности вырастает из исторической поэтики или формируется благодаря скрупулезному анализу поэтических текстов. Многие прямо или косвенно беретсЯ из философии диалога (например, у М. М. Гиршмана [54, с. 61–68]) как уже понятый, осмысленный в этой области знания тезис, который может быть применен и в теории лирического произведения, однако зачастую требует для этого соответствующей поэтологической адаптации.

Наконец, существенно то, что сознательная ориентация Б. О. Кормана на гегелевское понимание лирики не отменяет ценности его открытий в понимании диалогического начала лирической поэзии. Попробуем выделить диалогические элементы концепции Б. О. Кормана и развить их. Лирическое многоголосье понимается исследователем как выраженное присутствие в пределах одного лирического *высказывания* (соприсутствие в лирическом *слове*) разных субъектных интенций, ценностных позиций, несхожих картин мира, взаимодействующих друг с другом. «В пределах одного стихотворения складываются, соединяются разные «я», разные субъектные сферы... Лирический монолог становится многоголосым» [100, с. 8]. Многоголосье способно выявляться интонационно, лексически, синтаксически.

Слово основного субъекта высказывания (не вполне корректно именуемого у Б. О. Кормана «автором») является одновременно *изображающим* и *выражающим*. Изобразительное начало проступает в нем, когда сквозь его «голос» пробивается «голос» непохожего на него героя, когда в его субъективный кругозор вторгается другой субъектный план и, соответственно, меняется его *речевое поведение*. В этой изобразительности всегда содержится оценка основным субъектом речи того, кто явился со своими речевыми особенностями и своей картиной мира, как правило, более «узкой», чем картина основного субъекта.

Однако через саму эту оценку прорисовывается облик основного субъекта высказывания, он сам становится изображенным, видимым со стороны. Попадая в сферу изображения, носитель основного высказывания как бы утрачивает свою авторитетность. Возникает особый метаплан, в котором этот оценивающий и изображающий субъект и субъект, явившийся в его слове как оцененный и изображенный, видятся в одной перспективе.

В развитии произведения постепенно слово обладателя более «узкого», изображенного героя становится весомее и значительнее, чем оно представлялось вначале. Оно нейтрализует привилегированность слова основного субъекта, он уже не может (оказывается неправомочным) просто оценивать, проступившее в его высказывании «узкое» сознание. Сознание, которое вначале можно трактовать как изображенное основным субъектом (явленное в его оценивающей речи), набирает силу автономности, оказывается столь же несомненным в своей бытийности, как и сознание основного субъекта. Изображенная речь становится полноценным «другим», сопresentствующим в событии бытия.

Формируется ситуация диалога, и проступает *план выражения* целостного смысла произведения. Основного субъекта высказывания «захватывает» бытие, которое больше его, и в нем не уместается. Из отстраненного «изобразителя» он становится участником события, которое ему уже не принадлежит, – события художественного произведения.

Эстетическое созерцание автора-творца возможно только по отношению к этой полноте, где взаимообращаются разные картины мира и, главное, разные планы существования, – то, что было изображенным (сотворенным и бытийно дистанцированным) обращается к тому, что его сотворило, предельно сокращая дистанцию и неотступно вступая в диалог. Можно определенно утверждать, что явление *многоголосья* неудержимо тяготеет к ситуации диалога в лирике, несмотря на то что сам его первооткрыватель трактовал его как производное от лирической субъективности и стремился удержать в рамках субъективистской парадигмы представлений об этом литературном роде.

Отметим, что явление «многоголосья» видится Б. О. Корманом «лирическим *средством* введения в поэзию множества социально-разнородных героев» [100, с. 40] (курсив мой. – О. М.), т. е. связано с проблемами реализма в лирике. На наш взгляд, неправомерно толковать явление «многоголосья» исключительно как стилевое выражение реалистического мироощущения, преломленное лирической поэзией в соответствии с ее внутренними законами (хотя и этот момент, без сомнения, также имеет место). Многоголосье представляется нам не просто стилистическим *средством* или организующим *приемом*. Это явление напрямую связано с диалогичностью лирики, т. е. с сущностью лирической поэзии в принципе.

«*Чужое слово*», явившееся в высказывании основного субъекта сознания в лирическом целом, – элементарная частица поэтического многоголосья. За «чужим словом» стоит «целое мироотношение, чуждое мироотношению основного субъекта речи», это стилистически вы-

раженное присутствие «другого» в слове говорящего. «За стилистическим движением стоит... движение субъектное», – пишет Б. О. Корман [100, с. 142]. Благодаря «иноречевому включению», тот, на кого направлено изобразительное высказывание, из объекта речи становится непосредственно явленным субъектом, со своим речевым поведением, в результате чего на место единственного сознания и субъект-объектных отношений в слове приходят «субъектная множественность» [100, с. 143] и субъект-субъектные отношения.

Актуализация феномена «чужого слова» в лирике связана с коренными стиле-жанровыми преобразованиями, происходящими в первой трети XIX века, что в свою очередь является следствием перемен в художественном сознании. Существенно меняется характер отношения различных сознаний друг с другом ввиду того, что изменилось отношение единичного сознания и истины. Если в дореалистическом искусстве отдельное творческое сознание претендует на способность всецелого выражения истины, то новое искусство исходит из того, что реально имеет место «принципиальная неисчерпаемость истины пределами одного сознания» [100, с. 157]. Она может выявиться лишь во взаимодействии множества открытых друг другу сознаний, всегда различных, но способных к *сопричастности* и *взаимопониманию*. Поэтическое многоголосье и «чужое слово» – это субъектно-стилистическая реализация данного философского тезиса в материале лирической поэзии. «Каждый из замкнутых дореалистических стилей – не аспект действительности, не взгляд, соотносимый с другими и с целым мироотношением, а сам по себе целое мироотношение» [100, с. 139], завершенное в себе, «готовое» и всякий раз единственно возможное вообще, поскольку не знает и не предполагает сосуществование других мироотношений и других стиле-жанровых возможностей.

В новых условиях в художественном произведении взаимодействуют различные субъекты, а значит, соприсутствуют различные стиле-жанровые начала. В свою очередь наличие иноречевого (иностилевого) включения сигнализирует о вступлении в силу иного кругозора, еще не явленной субъектной сферы: за стилем стоит человек или, говоря словами Б. О. Кормана, «инобытие некоего субъекта» [100, с. 140]. Подобная идея высказана и у С. Н. Бройтмана. Ученый указывает, что диалогичность в лирике выявляется не в реальном, а в «поэтическом разноречии»: «многоголосие лирики укоренено в ее исторически образных языках» [168, с. 357]. Диалог субъектов в произведении одновременно оказывается и выведенным за пределы художественного целого диалогом стиле-жанровых начал в культурно-художественной парадигме.

С данным явлением тесно соприкасается интерпретация «чужого слова» в произведении как *интертекстуального* вкрапления, адресующего к конкретному автору или произведению, чаще авторитетному и знаковому для культуры. В этом случае диалог понимается как отношение произведения к другому произведению, диахроническому контексту или вообще культурной традиции. У исследовательницы Е. А. Козицкой читаем: «Чужое слово» «становится средством воссоздания «связи времен», поэтической реализации сложного отношения современного поэта к классической традиции» [90, с. 54].

Однако по точному определению С. Н. Бройтмана, при анализе лирического произведения необходимо различать «два аспекта (часто смешиваемые): отношение «я» и «другого» (интерсубъектность) и «своего» и «чужого» (интертекстуальность)» [26, с. 462]. Интертекстуальность связана с интерсубъектностью, но не тождественна с ней. Строго говоря, такое толкование диалогичности «чужого слова» является периферийным и может даже уводить от целостного понимания конкретного произведения. Увлечение поиском интертекстуальных связей грозит подменой предмета исследования: вместо стремления понять суть произведения начинает преобладать стремление увидеть те или иные сопутствующие смысловые коннотации, которые зачастую привносятся самим интерпретатором. Возможность множественности интерпретаций в этом случае способствует отрицанию единственности смысла, возможности адекватного понимания произведения, взаимопонимания автора и читателя, т. е. отрицает единство эстетического события.

Однако в ряде случаев, когда присутствие так понятого «чужого слова» достаточно прозрачно (например, в ситуации с эпитафией [91], цитатой [89], посвящением и другим ясно эксплицированным интертекстуальным моментом), учет этого специфического диалогического элемента, без сомнения, может быть полезен для приближения к целостному смыслу произведения.

5.5. Диалог лирического субъекта и мира в стихотворении

В лирике уровни сознания и бытия субъекта неотделимы друг от друга. Поэтому «инобытие субъекта» может быть понято не только как отличный от носителя сознания «другой» субъект. Его можно осмыслить и как иную форму существования, иной план бытия, мир со своими ценностными центрами и бытийными ориентирами.

По верному замечанию В.И. Козлова, «... потенциальные участники организующего художественный мир отношения гораздо разнообразнее – настолько, насколько разнообразными могут быть силы», которые вступают с человеком в отношения диалога [96, с. 81]. Не только непосредственная другая индивидуальность, «чужое» сознание, но и мир, само бытие и небытие способны оборачиваться субъектами диалога в художественном целом.

Лирическая диалогичность должна быть понята шире, чем отношения субъектов, взаимообращенность сознаний, взаимодействие ценностных контекстов, мироотношений. Либо в самих понятиях «ценностный контекст», «мироотношение» необходимо учитывать не только их соотношенность со сферой сознания субъекта, но и то, что они несут в себе мир, целое бытие человека.

В свете этого диалог (ситуацию соприсутствия и взаимообращенности «я» и «ты») в лирическом произведении можно толковать принципиально шире. Во-первых, как отношение сознания переживающего и познающего лирического субъекта и бытия, которое в художественном целом способно оказываться по отношению к этому субъекту вполне реальным «другим», вопрошающим и ответствующим. Во-вторых, диалогические отношения выходят за пределы узко понимаемой субъектности и распространяются на сферу отношений возможных планов существования лирического субъекта. Можно говорить о диалоге бытийных начал или даже онтологических противоположностей (бытия – небытия, жизни – смерти, памяти – забвения), чье актуальное отношение выявляется произведением.

Общая теория художественного произведения (безотносительно к его родовой специфике) активно развивается на путях такого расширенного толкования диалога как организующего принципа художественного целого, где активностью общающегося субъекта обладает само бытие, мир, который творит и познает субъект. Такова, например, теория художественной целостности М.М. Гиршмана: «... искусство слова более всего способно уловить самый момент встречи... действительности, которая осваивается мыслящим человеком, и энергии его рождающегося и реально осуществляющегося сознания...» [53, с. 519].

Данная общетеоретическая установка оказывается органично применимой к диалогической теории лирики. Так понятый диалогизм произведения применительно к лирическому роду развивает В.И. Козлов. Исследователь говорит, что, помимо субъектных «ценностных центров», между которыми разворачивается диалог согласно учению М.М. Бахтина, «сам предмет слова также есть определенный цен-

ностный центр» [96, с. 76], а значит – участник диалога. Инобытием по отношению к лирическому субъекту в концепции ученого предстает «внешний мир». Опираясь на идеи Л. А. Гоготишвили *, ученый отмечает: «когда внешний мир *переживается*, то это всегда происходит уже в *ответ* на данность этого мира... именно лирика является родом литературы, в котором вещь, внешний мир реализует свою онтологическую способность к «говорению» [96, с. 84].

В. И. Козлов вообще настаивает на том, что главным средоточием диалога в лирике является не отношения автора и героя, которых зачастую трудно различить. Лирический диалог, по его мнению, осуществляется «в плоскости «автор/герой – внешний мир»... И роль внешнего «другого» здесь выполняет прежде всего мир, представленный вещью, предметом, природой, Абсолютом» [96, с. 83–84], «сама жизнь в том или ином образе» [96, с. 93]. Для конкретизации своей мысли исследователь приводит стихотворение Ф. Тютчева «Обвеян вещею дремотой...», на материале которого литературовед показывает явление бытия-общения «внутреннего» субъекта и «внешнего мира».

К такой интерпретации лирического диалогизма есть серьезные вопросы. В чем коренное отличие такого «диалога» от гегелевского «созерцания»? В. И. Козлов указывает на «активность» созерцаемой стороны, на то, что объект созерцания «заставляет человека прислушаться к себе», вызывает «ощущение узнавания-понимания» [96, с. 85], но это все есть и в гегелевской трактовке лирического рода, о диалоге здесь речь не идет.

Переосмысление «онтологического статуса», внешнего мира в лирическом целом, о котором говорит ученый, должно быть более основательным и категоричным. Нам представляется, что необходимо заострить внимание на онтологическом *различии* сознания субъекта и того, что имеет в виду В. И. Козлов, говоря «внешний мир». Только тогда и возможен диалог, когда «я» и «ты» принципиально различны, и граница, их разделяющая, незыблема.

Граница между автором и героем – это граница между онтологически различно организованными существованиями, принципиально несхожими и к различным центрам устремленными (это своего рода граница между искусством и жизнью, воссозданная в произведении). Границей между типологически подобными в бытийном отношении героями (например, в пушкинской «Разлуке»), оказывается граница

* Имеется в виду следующая мысль Л. А. Гоготишвили: «Все, что обладает субстанциональностью, в той или иной степени персонифицировано и поэтому потенциально способно к «говорению» [55, с. 397].

жизни и смерти. Присутствие личной смерти в сознании вообще является мощным фактором обособления и *разделения* «я» и «ты» (ср. у И. Бродского в «Большой элегии Джону Донну»: «Ведь если можно с кем-то жизнь делить, То кто же с нами нашу смерть разделит?»). Смертность «я» и смертность «ты» – бытийно различны.

Различие между сознающим субъектом и миром должно быть понято как не менее существенное. Чтобы мир «заговорил», он должен «почувствовать» присутствие иного бытия (сознающего субъекта), которое обращено к нему, которое вопрошает и ждет ответа. И это иное бытие никогда и ни при каких условиях не может полностью «совпасть» с тем бытием, к которому оно обращено. Здесь уместно указать на формулу диалогичности лирического субъекта, которую предлагает С. Н. Бройтман: субъект переживает «состояние, не совпадающее со своим носителем» [169, с. 345]. Для этого сам субъект должен ощутить, с одной стороны, свою «иномирность», а с другой стороны, причастность смыслу, который существенен для мира и который может быть явлен лишь через диалог «я» и мира.

5.6. Диалог бытийных начал в лирическом целом

Лирический субъект может быть понят как пространство соприсутствия и борьбы глубинных бытийных сил, тех начал, на которых зиждется бытие. Осмысление и «переживание» соприсутствия этих противоположностей (например, бытия и небытия) всегда актуально для истинного произведения искусства.

Теоретики, которые интерпретируют диалогичность таким образом (М. М. Гиршман, отчасти Н. Д. Тамарченко), т. е. предельно широко, как правило, выходят в своих размышлениях за рамки поэтики и эстетики словесного творчества, обращаясь к общефилософскому контексту, к онтологии. Еще одной особенностью этого подхода является восстановление своеобразной смысловой вертикали «от частного к общему»: анализ одного стихотворения представляется в работах ученых таковым, который дает основания для выводов максимально обобщающего характера – о смысле творчества, красоты, о бытии вообще.

На общение бытийных противоположностей в бытии-сознании лирического субъекта указывает Н. Д. Тамарченко, прибегая к анализу «Размышлений у парадного подъезда» Н. Некрасова. Ученый указывает, что в самом поверхностном приближении в стихотворении явлена невозможность встречи между властью и народом (центральные об-

разы стихотворения), невозможность «для них услышать друг друга» [168, с. 352]. Однако их диалог оказывается потенциально возможным через бытие-сознание лирического субъекта. Впоследствии становится ясно, что речь идет не столько о власти и народе, сколько о духовных силах жизни, ввергнутых в состояние особого «сна» (на *мотиве «сна-пробуждения»* в стихотворении неоднократно заостряется внимание), символизирующих неучастие в бытии, угрозу небытия.

Исследователь пишет: «... главное событие совершается *на грани небытия* и показано автором с точки зрения *иного* мира... сам лирический субъект – нечто вроде внутреннего голоса обеих сторон. Главное событие поэтому – единение в «я» противостоящих друг другу сил жизни» [168, с. 352]. Уточним – не «единение», а скорее – взаимообращенное соприсутствие, возможность диалога и поиск творящим автором пути для «воскрешения» глубинных жизненных сил, народного духа и личного ответственного присутствия во «всеобщей жизни», которые сейчас погружены в небытие, поэтически воссозданное как особое состояние сна. Не просто лирический герой «размышляет» у парадного подъезда, но для самой духовности и жизни решается вопрос «быть или не быть».

Предельно обобщенное толкование диалога предлагается и у М. М. Гиршмана. Ученый трактует диалог в произведении как ситуацию взаимообращенности бытийных начал, «эстетическое бытие-общение» [53, с. 486] «крайних противоположностей», актуальное взаимодействие которых формирует главный смысл художественной целостности. В частности, обращаясь к анализу стихотворения Ф. Тютчева «О чем ты воешь, ветр ночной?», исследователь говорит о диалоге «хаоса» и «мира», который разворачивается в данном произведении. Литературовед приводит тютчевские понятия «бессильного ясновидения» и «всезрящего сна», которые выражают отношение в лирическом субъекте этих противоположных бытийных начал – разумной творческой силы человека и «прародимого хаоса», бездны. В этих понятиях подчеркнуто глубинное стремление к соединению противоположностей и неосуществимость подобного слияния.

Здесь невозможно также и поглощение одним началом другого. Поглощение хаосом гармонии обозначает конец творчества и гибель мира у Ф. Тютчева, с другой стороны, абсолютная победа гармонии и разумности не доступна человеческой природе, поэтому подобный итог произведения обозначал бы отказ человека от своей сущности. Единственно творческим состоянием оказывается соприсутствие этих крайних бытийных противоположностей, переживаемое лирическим субъектом (см. также анализ стихотворения «Последний катаклизм»

[51, с. 8]). М. М. Гиршман пишет, что «перед лицом обнажающегося хаоса, совмещающего творящую силу со всеобщим разрушением и уничтожением» [53, с. 493], разумное творчество видится «бессильным», а в пределе невозможным. Однако стихотворение «О чем ты воешь, ветер ночной?» является осуществленной возможностью этого невозможного творчества, осуществленной как творческий акт, *поступок*.

Диалог мира и хаоса перерастает в бытие-общение «разумного гения» и «творящей силы» беспредельного «хаоса-мира» [53, с. 493]. Этот диалог может быть понят и как «со-противопоставление» «красоты-гармонии» и «хаоса-мира», которое обращает смысл стихотворения к предельным основаниям бытия. И к этим основаниям оказывается причастен автор-творец и сопричастный ему читатель-слушатель, вместе с тем коренное различие эстетического (эстетически переживаемой гармонии соприсутствия противоположных начал) и онтологического («хаоса-мира») не уничтожается, а наоборот – актуализируется.

Итоговый вывод ученого выходит за рамки поэтики и эстетики на уровень общекультурного философского обобщения: «На границе предельно разделенных и столь же предельно взаимообращенных друг к другу миров: эстетической завершенности поэтического целого и незавершимого события «действительного единства бытия-жизни» (М. М. Бахтин) – формируется культурная среда, «почва», на которой может произойти событие рождения мыслящей личности» [53, с. 494].

5.7. Диалогичность лирического слова: ритм и смысл

Ритм есть выраженное присутствие инобытия в художественном высказывании, одна из принципиально ощутимых примет двуголосности лирического слова, присутствия «непрямого говорения» (Л. А. Гоготишвили) в нем.

На эту тему высказывался еще М. М. Бахтин. Ученый указывал на «трансгредиентность» ритма по отношению к «переживающей душе» в стихотворении. Ритм исходит из принципиально иномирного по отношению к реальности героя источника. Через ритм реализуется совершенно иное измерение существования лирического «я» – гармонизированное, эстетически увиденное извне бытие. Ритмическая сторона произведения – наиболее ощутимое выражение активности автора-творца, той энергии, которая преобразует конечный смысл произведения. Ритмический уровень организации художественного целого – выраженная в органике текста общая *диалогическая установка вос-*

приятня. В ритме движение творческого духа существует как оформляющийся здесь и сейчас (т. е. на глазах воспринимающего) смысл.

В осуществлении этого смысла принимают участие переживающий герой, эстетически созерцающий его автор и само высказывание, которые оказываются вовлеченными ритмом в единый контекст, точнее, благодаря ритму эти разные начала становятся участниками единого события. С одной стороны, *единый* ритм «проникает» каждое из целых, как бы объединяя их. С другой стороны, каждое из целых *по-разному* относится к этому ритму, по-разному переживает его *ценность*, в результате чего вполне выявляется *различие* этих взаимообращенных, вовлеченных в единое событие, но не слитых воедино, начал. Герой не знает о ритмичности своего бытия, следуя за ритмом и «не узнавая» его; автор осуществляется внутри ритма, переживая его как энергию вдохновения, растворяясь в нем.

Наконец, поэтическое высказывание само по себе является ценностным центром. Ритм – атрибут высказывания, реализованная возможность его оформления, возможность артикуляции смысла в звуке, возможность художественного высказывания быть пространством диалога.

Рассуждая о специфике лирического слова, С. Н. Бройтман указывает на то, что «субъект-субъектное напряжение создает особого рода *концентрированную форму речеведения* и интерференцию двух интенций в слове» [26, с. 444] (курсив мой. – О. М.). Здесь интерференция – это взаимодействие сознаний, выраженных в языке, в ситуации двуязычия *. Отсюда ритм является главной характеристикой этой «концентрированной формы речеведения», через которую и проступает присутствие другого сознания, присутствие иначе организованного существования вообще.

Исследователь поясняет, что в архаической лирике второй голос, голос вдохновляющего божества-участника пения, существовал как «неотделимая от пения субстанция стихотворной речи, позднее трансформированная в собственно стихотворный ритм» [26, с. 444–445]. Функции энергийной творящей инстанции в новой лирике переходят к эстетически активному автору-творцу, соответственно, в ритме реализуется его интенциональность.

* Термин взят из физики, где «интерференцией» называют явление взаимодействия волн. Понятие «интерференция» в теории литературы, как правило, относят к сфере взаимодействия читательского сознания, являющегося одновременно и определенной речевой системой, с речевой системой текста, т.е. взаимодействие «языковых сознаний» (в рецептивной эстетике). См. статьи А. З. Хабибуллиной [186; 187]. У С. Н. Бройтмана «интерференция» понимается шире, как выраженное взаимодействие любых субъектных сфер, сознаний в лирическом слове.

Через гармонизированный звук проступает смыслопорождающая активность, которая не только не может быть исчерпана буквальным толкованием текста, но и противостоит этому толкованию как «чуждое бытие». С. Н. Бройтман указывает на прямую соотнесенность звука в стихотворении и этого инобытийного смысла, который проступает благодаря ритму. Особенно ощутимой эта связь звука, ритма и смысла была в архаической лирике (например, в древней анаграмме). Однако можно утверждать, что смыслопорождающая «звуковая вязь» свойственна лирической поэзии в принципе. Звук в стихотворении – «граница выраженного и проявленного, смысла и внесмысловой активности, авторской интенции и формируемого «другого» [26, с. 445].

В завершение рассуждения о диалогической природе лирического слова укажем на возможность интерпретации языка, речи как вполне реального другого. Возможность такого переосмысления языка или речи реализована, например, в поэзии И. Бродского, что детально описано тем же С. Н. Бройтманом [27, с. 391–404]. В лирике этого поэта происходит «превращение конкретного и живого «другого» в «Язык» и «Речь», – пишет исследователь [27, с. 394].

С одной стороны, «другой» превращается в «речь», утрачивая человеческую определенность, конечность, телесность. Но с другой стороны, это же может быть понято, как превращение «речи» в «другого», т. е. присвоение ей атрибутов человека. *Присутствие* инобытия в слове переосмысливается так, что само слово, язык, становится непосредственно этим инобытием. Слову или речи присваивается субстанциональный смысл. «Другой» не заключен или выражен в языке, но сам язык есть этот «другой».

Поэтическое высказывание само по себе зачастую видится ценностным центром в произведении. Однако в данной ситуации поэтическая артикуляция, выражение как таковое предстает ценностным пределом. Речь и язык типологически сближаются с божеством в архаической лирике. Говорение присутствует рядом с «я» независимо от него как второй собеседник.

5.8. Диалог бытия и небытия в лирической поэзии: анализ стихотворений Л. Костенко

5.8.1. Поэтическое «ядро» лирики Л. Костенко. В творчестве поэтессы Л. Костенко есть некая поэтическая сердцевина, на которую исследователи ее поэзии постоянно обращают внимание. Речь

идет о нескольких ключевых мотивах, которые в разном виде возникают во все периоды творчества этого автора. Это мотив времени и, в первую очередь, мотив прошлого – личного прошлого лирической героини и исторического прошлого нации; далее мотив памяти, воспоминания и обратный ему мотив забвения; наконец, мотив слова, поэзии, аккумулирующей в себе и память, и время. Может показаться, что мы обозначили слишком широкий спектр мотивов, относительно самостоятельных и требующих каждый отдельного разговора. Но само их вычленение – это процедура умозрительная, искусственная, а в творчестве поэтессы все они существуют в неразрывном единстве друг с другом.

В исследованиях лирики Л. Костенко неоднократно предпринималась попытка описать органическую взаимосвязь указанных мотивов между собой. При этом исследователи, как правило, обозначают в качестве ключевого какой-нибудь один мотив, образ или категорию, в свете которой видится вся поэтическая структура. К сожалению, зачастую сама внутренняя динамика и целостность этой структуры, ее органика оказываются за пределами исследования, и внутренний «механизм» поэзии Костенко остаётся практически непознанным.

Рассмотрим некоторые исследования, посвященные изучению указанной группы мотивов, составляющих ядро поэзии этого автора. Для Г. М. Жуковской ключевой, всеобъемлющей категорией, через которую следует подходить к изучению творчеству украинской поэтессы, является категория «*исторической памяти*»: «... в поетичній концепції Ліни Костенко історична пам'ять – багатогранна форма існування культурної реальності та становлення людського життя... У віршах... знаходить яскраве вираження унікальна властивість історичної пам'яті – *здатність до переходу із небуття у вічність*... Ліричний хронотоп Ліни Костенко позначений поглибленою змістовністю, яка пов'язана з прагненням конкретний, особистий час зіставити з історією, з вічністю, розгорнути в перспективі й ретроспективі...» [71, с. 11].

В качестве одной из ключевых категорий поэтики Л. Костенко исследовательница С. Г. Барабаш обозначила «*внутреннее измерение*» времени и пространства: «Специфіка категорії часу... в творчому мисленні поетеси визначається внутрішніми вимірами реальності, об'єктивної дійсності, трансформованої у самотутніх обшарах її духовно-мистецького буття. Досвід минулих поколінь, трансформований індивідуальною долею, акумулює потенцію енергії саморозвитку, стає кодом духовного руху нації, котрий визначає її логіку тривання у часі... Поетеса має дивовижний талант поселяти свою ліричну героїню

в просторі, де нескортий дух ширяє понад ландшафтами й між епохами в неймовірній гармонії зі світом. *Внутрішній вимір* визначає параметри дійсності в поезії глобальної позачасовості» [13, с. 21]

Харьковская исследовательница Р.С. Мариняк характеризует поэзию Л. Костенко как «*историософскую*» и выделяет в качестве ключевой категории поэтики этого автора категорию «*одновременности*», позволяющую поэтессе моделировать некое поэтическое «*инобытие*»: «Для поетичного макрокосму Ліни Костенко характерним є медитативне перенесення ліричної героїні у бажаний світ минулого. Це перенесення показано через віднайдені поетесою слова для побудови у віршах моделей «іншосвіття»... Ідея часової єдності світу, на якій засновано мотив переміщення у минуле, набуває в історіософській поезії Ліни Костенко онтологічного звучання. Кожна подія, що зафіксована людською пам'яттю, триває неперервно й одночасно, у минулому – теперішньому – майбутньому» [121, с. 7–8].

В наибольшей степени к пониманию сущности поэзии Лины Костенко приблизилась исследовательница Л.Б. Тарнашинская. В статье «Час у творчості Ліни Костенко як темпоральний код структури людського досвіду» она дает такую характеристику одной из книг поэтессы: «Сама назва книжки «Над берегами вічної ріки», що, здається, якнайкраще концентрує в собі світовідчуття авторки, передає – як вічність життєтривання, так і його плінність, проминальність. І ця дихотомічна сув'язь захоплює у свою орбіту всю різноманітність, підпорядковуючи її одній темі: час-буття і час-небуття, або, іншими словами, час як факт свідомості й час як фікція, ілюзія буття» [165, с. 46].

«У творчості Ліни Костенко відчувається не так діалог із конкретними подіями та їхнім слідом в історії – а відбувається невлотимий, бо вічно плінний, *діалог із часом, а тож, з буттям і небуттям*» [165, с. 50] (см. також статтю Л. Тарнашинской о мнемотическом круге в поэзии Л. Костенко [166]).

При столь различном видении сущности поэзии Костенко буквально всеми исследователями обозначена особая *взаимосвязь бытия и небытия, осуществляющаяся в поэтическом сознании*, в поэтическом слове, диалог этих крайних онтологических противоположностей. Именно эта взаимосвязь позволяет существовать «*исторической памяти*» и переходит авторскому сознанию «*из небытия в вечность*» [71]. Осуществление этой взаимосвязи в поэтическом слове дает возможность состояться «*внутреннему измерению*» поэзии Л. Костенко [12]. Эта взаимосвязь обуславливает «*одновременность*» и «*инобытие*» в творчестве поэтессы, о которых пишет Р.С. Мариняк [121], и опреде-

ляет «диалог» поэтического сознания со временем, который протекает в поэтическом слове, о чем размышляет Л. Б. Тарнашинская [165].

Задачами нашего исследования здесь являются: 1) описать диалогические отношения бытия и небытия, открывающиеся в поэзии Л. Костенко как основная ситуация поэтического творчества; 2) определить место и значение мотива небытия в структуре эстетического объекта в лирике Л. Костенко. Термин «эстетический объект» мы применяем в том значении, которое вложил в него М. М. Бахтин: «Объектом эстетического анализа является содержание эстетической деятельности (созерцания), направленной на произведение. Это содержание мы будем в дальнейшем называть просто эстетическим объектом...» [16, с. 16].

По ходу исследования мы попытаемся прояснить место и значение небытия в диалоге поэтического сознания со временем, где отношение «бытие-небытие» актуализируется. Исследование этого момента прольет свет на органическое сосуществование всего комплекса обозначенных мотивов поэзии Л. Костенко – поэтического ядра ее творчества, – а также позволит ясно представить типовую структуру эстетического объекта в лирике Л. Костенко и, наконец, приблизит нас к пониманию структурно-смысловых особенностей лирического произведения как диалогического феномена. При изучении данного вопроса мы будем обращаться к стихотворениям разного времени.

5.8.2. Бытие и небытие как основания структуры лирического целого. Для начала обратим внимание на две пейзажные зарисовки, которые дает Л. Костенко в стихотворениях «Хутір Вишневий» і «Ще назва є, а річки вже немає...» – картины природы в них во многом сходны между собой. Здесь мы наблюдаем типичную для пейзажной лирики ситуацию – с одной стороны, картины природы принадлежат сознанию лирической героини, то есть бытие выступает как творимое поэтическим сознанием субъекта, а с другой стороны, само это сознание оказывается погруженным в пейзаж, растворенным в бытии. *Лирическое бытие-сознание* в поэзии Л. Костенко может реализовываться в разных формах.

В указанных стихотворениях поэтессы *бытие-память* (одна из таких форм) о том, что было и чего уже нет, сталкивается с *актуальным* бытием-сознанием лирического субъекта. Зрение лирической героини обнаруживает повсюду признаки тления, опустошения, покинутости времени и пространства (в стихотворении «Ще назва є, а річки вже немає...» это подано с экологическим пафосом).

При этом исчезнувшее бытие представляет для лирического субъекта особую важность. Данная важность сформирована как ценность исходной точки пути, места и времени, где сознание началось, где ему

привычно и хорошо. Эти место и время – бытийный ориентир для субъекта. Это бытие, завершенное в себе и включающее в себя завершенное сознание субъекта, а значит, гармонизированное, в некотором смысле идеальное.

Данная ценность – ценность абсолюта, который был дан как актуальное бытие и который стал памятью – бытием безвозвратно ушедшим, бытием, попавшим под действие небытия, т.е. недостижимым (уже не могущим быть «здесь-и-сейчас») абсолютом, но абсолютом, несомненно существующим в сознании субъекта. Эта память – некое *эстетизированное бытие*. Оно и больше и меньше, чем бытие: меньше – потому что оно – бытие, которого уже не стало, больше – потому что это бытие, включившее в себя небытие. Таким образом, момент ценностного отношения к ушедшему бытию (память) преобразуется в эстетическую ценность, адресующую к бытийному идеалу.

Уместно вспомнить стихотворение «Звичайна собі мить...», где творчески осмысливается процесс формирования ценности памяти, процесс превращения бытия в память, как *форму* бытия несуществующего и как *ценностное отношение* ныне сущего к тому, что кануло в Лету. В этом стихотворении сознание, точнее, *сознающее зрение* лирического субъекта движется от предметной реальности, от бытия, к самому себе, а потом из себя вновь возвращается к реальности, но она становится уже другой, завершенной, эстетизированной, такой, которая вобрала в себя и само сознающее зрение – «цей погляд заворожений»:

Звичайна собі мить. Звичайна хата з комином.
На росах і дощах настояний бузок.
Оця реальна мить вже завтра буде спомином,
а післязавтра – казкою казок.
А через півжиття, коли ти вже здорожений,
ця нереальна мить – як сон серед садів!
Ця тиша, це вікно, *цей погляд заворожений*,
і навіть той їжак, що в листі шарудів.

Однако, вернемся к размышлению о стихотворениях «Хутір Вишневий» и «Ще назва є, а річки вже немає...». Ценность того, что было, для героини огромна, но этого бытия не стало, и сознание, привычно обращающееся к этому бытию, не находит его на своем месте и упирается в то, чего уже не существует, и так начинает ощущаться *присутствие небытия*.

В связи с этим приведем образное определение небытия, которое дает в своей статье «К проблеме онтологической эстетики: бытие

и небытие как принципы анализа эстетических феноменов» российский философ С. А. Лишаев: «Эстетически явившееся Небытие может быть уподоблено такому физическому объекту, как «черная дыра»: Небытие незримо (видимы, осязаемы лишь вещи, которые как сущие не есть небытие), но его приход, само его *присутствие* затягивает в свою одновременно и пугающую, и манящую, магически завораживающую «темноту» и вещи, и души» [110] (курсив мой. – О. М.).

Так и в поэзии Костенко: сквозь явления внешнего мира, сквозь объекты пространства, которые улавливает взгляд лирического субъекта, зияет бездна небытия, на всем лежит некая печать смерти, несуществования. Таковы образы жары, высохшей реки, сухой степи, дикого поля, потрескавшейся земли, образы моста, оставленной хаты, а также аиста.

Кстати, образ аиста, безусловно, один из любимых для Л. Костенко, – символический образ, обладающий в контексте творчества поэтессы эсхатологическим смыслом, аисты всегда появляются в поэзии этого автора в описаниях мира, которого уже не стало, в отличие от традиционного толкования образа-символа аиста как предвестника рождения нового. В связи с этим можно говорить о поэтическом переживании состояния *небытия* как *порождающего начала* поэзии для Л. Костенко: мир, которого не стало, мир заверченный, является для автора поэтическим началом.

Взгляд лирической героини скользит по тому, что ее окружает, она ищет что-то живое, за что можно было бы «ухватиться», но ничего уже нет. Здесь воссоздан мир, который оставлен временем, лишен присутствия живого человека. Возникает некое обманутое ожидание – вместо бытия, которое гарантирует существование самого созерцателя, так как он укоренен в нем, лирический субъект сталкивается с небытием. Вместо *бытия-сознания* лирический субъект неожиданно оказывается укорененным в небытии. И художественный мир этого лирического стихотворения предстает не бытием-сознанием, а своеобразным *небытием-сознанием*. Мир и сознание в лирике Костенко оказываются погруженными в небытие, в «*небытийное существование*» (Н. М. Солодухо [160, с. 128]).

В определенном смысле выходит, что лирический субъект сам переживает мир, «находясь» в небытии, и его особый взгляд на сущее обнажает в этом сущем приметы небытия. Так или иначе, читателю небытие удастся ощутить через *присутствие* лирического субъекта, наделенного этим «эсхатологическим» зрением, и небытие ощущается как особое состояние сознания субъекта.

Важно подчеркнуть характер тех отношений, которые устанавливаются у небытия со словом и с памятью, призванными примирять небытие с бытием. В стихотворении «Ще назва є, а річки вже немає...» упор делается не на том, что речка осталась существовать в памяти или в слове. Акцент делается на том, что *слово* и *память* оказываются бессильными перед небытием. Сохраненное в памяти людей наименование не может воскресить той реки, которая когда-то была. Отчаянный возглас героини «Воскресни!» не производит на пейзаж ни малейшего воздействия, бытие-сознание остается в этом лирическом этюде неизменным, неподвижным, то есть именно небытием-сознанием, а к финалу стихотворения эсхатологические черты проступают все сильнее, рельефнее, присутствие небытия «сгущается».

В связи с этим приведем размышления современных отечественных философов, занимающихся проблемой небытия. Примечательно, что даже мыслители, последовательно критикующие подход, при котором небытие выдвигается в качестве базовой категории философии, также обращаются к слову «присутствие». Обратим внимание на развернутое рассуждение Н.С. Розова, исследователя, который выступил с аргументированной критикой работы российского философа А.Н. Чанышева «Трактат о небытии» [190]: «... что же это за такое подозрительное «небытие», которое уже не является абсолютным ничто, отсутствием чего бы то ни было, тотальной онтологической пустотой?.. Похоже, его следует трактовать просто как существование, *присутствие*, проявление некоторого более глубокого Бытия, которое включает уже и *присутствие*, и отсутствие, и полноту, и пустоту. Пытаясь возвеличить свою центральную категорию небытия, А.Н. Чанышев подчиняет ему бытие, но сам попадает при этом в ловушку. Оплодотворенное бытием, чанышевское небытие теряет свою былую онтологическую чистоту и невинность, оно *тяжелеет* и оказывается своей же противоположностью – Бытием, но более фундаментальным и богатым, чем дискредитируемое ранее бытие» [146]. Мы бы уточнили – *бытием-общением* крайних онтологических величин: бытия и небытия *.

* В последнее десятилетие в русской философии весьма активно обсуждается комплекс проблем, связанных с категорией небытия; возникло целое направление в философии, в котором разрабатывается означенная проблематика. Направление получило название «нигилология» (или «нигитология» – термин В.А. Кутырева [104]). При этом в кругах мыслителей есть те, кто, так сказать, не признает за небытием право на существование (В.Л. Кисель [81]); есть те, кто выступают с последовательной критикой, но признают продуктивность разработки вопроса о месте небытия в современной философии (В.А. Кутырев); а также есть апологеты небытия (Н.М. Солодухо [160; 161], А.И. Селиванов [147]). Толчком к оживлению философской мысли вокруг небытия послужил

Усмотрев момент эстетизации небытия у философа А. Н. Чанышева, Н. С. Розов подспудно выразил весьма глубокую для философии и эстетики мысль: *небытие существует как присутствие* и может быть почувствовано, артикулировано через момент в общении «последних противоположностей» – бытия и небытия.

Особенно рельефно диалогическая взаимообращенность бытия и небытия проявляется в поэзии, в произведениях лирического рода литературы, где эти крайние онтологические противоположности выявляются через развертывающееся сознание субъекта. Артикуляция сознания лирического субъекта – это развертывание мира, становление бытия как такового. В лирическом произведении сознание переживающего субъекта есть одновременно и существование мира во всей своей полноте. Бытие и небытие оказываются критическими моментами бытия-сознания лирического субъекта. Лирический субъект – пространство диалога этих крайних онтологических противоположностей.

Вернемся к размышлениям о поэзии Л. Костенко. В стихотворении «Хутір Вишневий» наряду с пейзажем, пронизанным чувством небытия, важнейшее место занимает образ матери. Глубоко укорененный в украинской литературе образ вместе с традиционным наполнением получает у Л. Костенко авторское звучание.

В нашей литературе выработался некий отстоявшийся ценностный контекст, связанный с образом матери. Возникает устойчивый ассоциативный ряд: родная земля, память рода, ответственность перед родом, народом, нацией. Параллельный ему ряд: материнская любовь, детство – оказывается подчиненным по отношению первому, связанному с мотивом памяти рода. Здесь есть некий «эдипов комплекс» нации, который в контексте национальной культуры превратился в несомненную ценность для поэтического сознания.

В рассматриваемом стихотворении образ матери осуществляется в двух плоскостях: в памяти лирической героини, где мать существует как вечно живая, и в актуальном бытии-сознании, где есть лишь могила матери. Обозначенное двоимирие существует и на уровне пейзажа: это «пейзаж-память», который дан в начале стихотворения, и «пейзаж-небытие», который развертывается в дальнейшем. Лишь в отношении,

«Трактат о небытии» Арсения Чанышева, написанный автором еще в 60-е годы, но опубликованный в «Вопросах философии» только в 90-м году. Ряд противоречивых моментов у А. Н. Чанышева обозначили в своих статьях его оппоненты: Н. С. Розов «Философия небытия: новый подъем метафизики или старый тупик мышления?», Ю. А. Разинов «Небытие в маске или как возможен дискурс негативности» [144]. Помимо вышеперечисленных философов проблемой небытия также занимались М. С. Каган [79] и С. А. Лишаев.

с одной стороны, памяти как длящегося бытия, как противостоящего небытию сознания и, с другой стороны, самого небытия, чьи приметы лежат на каждом образе стихотворения, может существовать поэтическое сознание.

Лирический субъект существует как бытие-общение автономных субъектов, переживающих противоположные критические бытийные состояния – бытия и небытия. Говоря об особом состоянии субъекта, мы имеем в виду именно эту первичную для творчества ситуацию бытия-общения, в которой *один субъект существует как двое*, находящихся по разные стороны бездны, разделяющей бытие и небытие. И содержанием этого бытия-общения оказывается рождение поэзии.

В поэзии Л. Костенко сопротивление небытию особое, принимающее его. Лирический субъект допускает его в себя, более того, оно становится одной из формирующих сил поэзии (в отношении-общении бытия и небытия), то есть существует в качестве структурообразующего элемента поэтического сознания и самого художественного целого в лирических стихотворениях.

При обращении к интересующей нас проблеме диалога бытия и небытия в поэзии Костенко нельзя не обратить внимания на стихотворения-притчи, стихотворения-легенды, которых в творчестве поэтессы немало. Мы имеем в виду произведения «Притча про ріку», «У селі одному на поділлі...», «Цвет Танем», «Іма Сумак», «Плем'я Тода» («Неповторність») и другие.

Их объединяет несколько характерных черт: полуисторическая, полупоэтическая основа (отсюда конкретные имена и наименования), часто некоторая экзотичность тематики, свойственная притче смысловая глубина. В этой группе стихотворений нация зачастую выступает как главное действующее лицо. Наконец, в этих произведениях наблюдается особая связь того, что давно было, но погибло, исчезло, и того, что есть сейчас, здесь происходит оживание того, что было бесследно утрачено культурой, человечеством. Давно утраченные смыслы, интонации, культурные парадигмы, формы национального бытия и сознания оживают в слове жреца, пении певицы, языке кочевников, в легендах. Эти стихи – особая поэзия «воскресающего» бытия, поэзия преодоления забвения.

Указанная группа стихотворений характеризуется типичной структурой. В начале произведения дается тезис – нация была и исчезла («Іма Сумак»: «Було на світі плем'я – інки. Було на світі – і нема...»), либо над ней нависает угроза утраты своей аутентичности, своего языка («Цвет Танем»), или перед культурой стоит опасность полного забвения («Плем'я Тода»). Далее этот тезис разворачивается в различных образах

и картинах опустошения. В пейзажных зарисовках наиболее частотны образы сухого ветра, палящего солнца, пустырей. В таких текстах присутствует образ забытого языка, непонятного алфавита, иероглифического письма, которое нельзя расшифровать. Весь образный ряд призван передать отрыв мира забытой цивилизации от реальности, от современности, точнее – *живописать ее небытие* (оксюморон выражает взаимообращение крайних начал существования), выразить его как присутствие.

Зачастую в таких стихотворениях параллельно разворачивается сюжет о бездуховности современного мира, в котором исчезла наделенная ценностью культура. Говоря шире, в стихотворениях воссоздается враждебность становящегося бытия по отношению к небытию вообще, причем поэтическое сознание встает на сторону того, чего уже нет как безусловной ценности.

Затем в произведении, как правило, появляется образ проводника того, чего нет, в мир ныне живых, в современную культуру – им оказывается певица, последний жрец или сама лирическая героиня («Цвет Танем»). Осознанно или неосознанно, вольно или невольно проводник воскрешает смыслы (а по сути – бытие), которые были преданы забвению и казались утраченными навсегда:

Співає гімни смертна жінка.
А в ній – чи знає і сама? –
безсмертно тужить плем'я – інки.
Те плем'я, котрого нема («Іма Сумак»).

Наиболее поэтически значимым оказывается это томление небытия в теле ныне существующего. Небытие уже не может возвратиться в форме того бытия, каким оно являлось когда-то. Оно проступает сквозь голос певицы или жреца, как тоска, печаль о невозможности возвращения. Небытие не становится вновь актуальным бытием, а скорее, поэтическое сознание само погружается в область небытия, переживает его как личную драму, как *причастность небытию* и таким образом втягивает в этот круг современность:

І юнаки, верткі від мімікрії,
вже перешиті на новий фасон, –
хто зна, од чого очі щось мокріють,
і сниться їм якийсь забутий сон... («Плем'я Тода»).

Эту мысль подтверждает и характерный образ сна – существование особым образом, на границе актуального бытия и небытия (ср. традиционное поэтическое толкование сна как «временной смерти»).

Подобный итог мы видим и в другом произведении поэтессы: «Сивий сон у вічність однесе...» («В селі одному на Поділлі...»). В этом стихотворении подчеркнута связь небытия с вечностью, преодолением приходящего, текущего. В стихотворении «Цветет Танем» (пер. с армянского «Твою боль беру себе») позабытый язык обращается в траву, а та «прорастает в легенды и песни» и таким образом делается существованием небытия, приобретает эстетическое измерение и входит в поэтическое сознание как печаль погибшего языка, которая становится печалью созерцателя, лирического субъекта.

В свете вышеизложенного можно заключить, что в лирике Л. Костенко небытие входит в структуру эстетического объекта как его неотъемлемая часть, важнейший элемент, без которого поэзия, акт поэтического творчества не может состояться. В поэтическом сознании протекает интенсивный диалог бытия и небытия, где последнее становится значимым моментом бытия-общения этих крайних противоположностей. Небытие оказывается неким катализатором поэтической энергии, энергии творчества. Возможность бытия перейти в небытие и потом вновь вернуться в преображенном эстетическом виде сообщает ему структурно-смысловую значимость.

Авторское сознание имеет своим истоком небытие, которое «воскресает» через поэтическое сознание. Лирический субъект переживает мир, «находясь» в небытии, и особый взгляд субъекта на сущее («эсхатологическое зрение») обнажает в этом сущем приметы небытия. В свою очередь, читатель может поэтически прочувствовать это небытие как *присутствие* авторского сознания-небытия.

Глядя на поэзию Л. Костенко, нельзя определенно сказать – небытие ли ведет за собой авторское сознание, провоцируя сопротивление с его стороны (отсюда актуализация памяти и поэтического слова), или само сознание автора с каким-то мучительным наслаждением вовлекает в круг своего сознания-небытия, «эсхатологического зрения» все сущее, ищет и находит в бытии «трещины», приметы небытия. Весь комплекс главных мотивов поэзии Л. Костенко – время, память, история, поэзия, слово – увязаны с мотивом небытия. Он их единит и является сердцевинной поэзии. Диалог этих онтологических противоположностей, предельных оснований мира – основная ситуация для поэтического творчества в лирической поэзии.

Подведем итоги раздела. Теоретический интерес к древнейшему началу лирической поэзии на обновленных основаниях возрождается в XX веке. Наиболее распространенным в современном литературоведении является представление, согласно которому диалогичность в ли-

рике следует понимать как «интерсубъектность» (термин С. Н. Бройтмана), как отношение между субъектами, через которое реализуется смысл произведения.

Следует говорить о выделении двух уровней осуществления интерсубъектных отношений в лирическом целом: 1) уровень ценностных контекстов, картин мира героев (горизонтальный уровень); 2) уровень отношений автора и героя (вертикальный уровень). В первом случае актуализируются отношения между субъектами геройного плана, и сквозь это отношение, встречу «живых», мыслящих и переживающих сознаний проступает целостный смысл произведения, и становится явленной творческая энергия автора-творца. Второй диалогический уровень сформировался на базе древних отношений поэта и Музы. Данная диалогическая взаимосвязь выявляет отношения онтологически различных субъектов – автора и героя.

К представлению об интерсубъектности как структурном и смыслоорганизующем принципе лирического целого примыкает понятие *поэтического присутствия*. Присутствие – это актуальное участие инобытия в творческом акте, в творении поэтического смысла, который носит диалогический характер и поэтому не может быть уместен в пределах одного сознания поэта.

В качестве важных понятий, описывающих непосредственное воплощение диалогической природы лирического слова в лирике, выступают понятия «поэтическое многоголосье» и «чужое слово». Лирическое многоголосье понимается исследователем, как выраженное присутствие в пределах одного лирического *высказывания* (соприсутствие в одном лирическом *слове*) разных субъектных интенций, ценностных позиций, несхожих картин мира, взаимодействующих друг с другом.

В художественном произведении взаимодействуют различные субъекты, а значит, соприсутствуют различные стилевые и жанровые начала. В свою очередь наличие иноречевого (иностилевого) включения сигнализирует о вступлении в силу иного кругозора, еще не явленной субъектной сферы: за стилем стоит человек или, говоря словами Кормана, «инобытие некого субъекта».

В лирике уровни сознания и бытия субъекта неотделимы друг от друга. Поэтому «инобытие субъекта» может быть понято не только как отличный от носителя сознания «другой» субъект. Его можно осмыслить и как иную форму существования, иной план бытия, мир со своими ценностными центрами и бытийными ориентирами, реальность, отделенную от реальности «я» бытийной границей. Инобытием по отношению к лирическому субъекту может явиться непосредственно «внешний мир».

Лирический субъект может быть понят как пространство сопри-
сутствия и борьбы глубинных бытийных сил, тех начал, на которых
зидется бытие. Рождение уникального поэтического смысла может
быть понято как «переживание» соприутствия предельных оснований
мира, крайних противоположностей (скажем, бытия и небытия). *Ритм
есть выраженное присутствие инобытия* в лирическом высказыва-
нии, одно из принципиально ощутимых примет двуголосности лириче-
ского слова, присутствия «непрямого говорения», интенции «другого»
в нем. Ритмический уровень организации художественного целого –
наиболее выраженная в органике текста общая *диалогическая уста-
новка восприятия*. В ритме движение творческого духа существует как
оформляющийся здесь и сейчас смысл.

Обращение к поэзии Л. Костенко позволило исследовать диало-
гическую взаимообращенность крайних онтологических противопо-
ложностей – бытия и небытия, отношение которых составляет некое
предельное основание лирического произведения. Бытие и небытие
переживаются поэтическим сознанием как неотъемлемые моменты
созидаемого художественного мира, как его напряженное смысловое
«ядро», определяющее структуру целого в лирике.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В работе осуществлено системное исследование становления категории лирического рода литературы, изучены проблемные центры этого становления, выявлены и описаны факторы, определяющие родовую смысл лирической поэзии.

Исследование лирики как одного из трех родов литературы потребовало прояснения основополагающих типологических характеристик категории литературного рода, к которой в современном литературоведении существует ряд подходов, находящихся в сложных, противоречивых отношениях друг с другом.

Опираясь на системный подход к литературе и идеи герменевтики, в ходе исследования мы пришли к мысли, что наиболее адекватным и продуктивным является понимание литературного рода в качестве *многомерной динамической целостности*. Род литературный есть целостность, определяющая общий эстетический смысл и типологию исторически существующего произведения.

Многомерность литературного рода реализуется в ряде моментов. Каждый из трех родов имеет свою уникальную «внутреннюю меру», свои внутривидовые отношения между силами (определяемыми через *родообразующие категории*), которые обуславливают общий смысл того или иного рода. В произведении способны проявиться различные родовые и жанровые начала, однако все они видятся в свете всегда единственного для данного произведения родового идеала. Главный родовой смысл пронизывает все элементы и уровни художественного целого, однако этот смысл и сам формируется на основе отношений элементов. Родовое начало каждого из родов существует не как неделимое целое, а как подвижная сумма подвижных родообразующих категорий («родовых свойств»).

Динамическая составляющая литературного рода раскрывается через диалектическое совмещение неизменного родового идеала и подвижности, изменчивости отношений между родоформирующими силами внутри рода. Начал, определяющих смысл и облик рода, всегда несколько, и они достаточно устойчивы. Динамика внутривидовых категорий реализуется через развитие «*категориальных гнезд*» – появление и эволюцию категорий близких, родственных ключевым родовым категориям. Исторически происходит конкретизация, приращение родового смысла и постепенное оттеснение в глубину рода неактуальных смыслов. Роды, как автономные целостности, развиваются по своим внутренним законам, несинхронно с другими родами, и актуализиро-

ваться, занимать главное место в разных родах в одну эпоху могут различные начала и отношения.

Как *целостность* является понятием, адресующим к полноте бытия, так и родовые начала соотносятся с бытийными основаниями. Род обладает «субстанциональным смыслом», а конкретные родообразующие категории выражают характер воссозданной в произведении укоренности человека в бытии.

Применяя *историко-типологический метод* исследования литературы к лирическому роду, понимаемому в качестве многомерной динамической целостности, мы заключили, что внутриродовые категории лирики, составляющие ее основания, *изначально* присутствуют в лирической поэзии, т. е. обнаруживают себя в ее древнейших формах. На протяжении всей истории лирической поэзии эти родовые «определители» проявляются с разной интенсивностью, как всегда актуальное отношение сопричастующих родовых начал в лирическом целом.

Обращение к классической ранней греческой поэзии позволило нам выявить родовые категории в ситуации их зарождения и изначально органической взаимосвязи. В древнегреческой лирике есть все, что в будущем явилось в той или иной форме в лирике европейской. Исследование классической греческой поэзии дало возможность выделить три ключевые родоопределяющие категории, пронизывающие все уровни родовой целостности лирики и распространяющиеся на все стороны художественного целого отдельного лирического произведения. Таковыми категориями являются: *подлинность, диалогичность и субъективность*.

Древнейшая лирическая *подлинность* существует как укорененность лирического произведения в неэстетически переживаемом бытии. Изначально лирическое высказывание носит мифотворческий и магически-сакральный характер, имеет не условно-поэтическую, а «субстанциональную модальность». Мир, «входящий» в архаическое лирическое произведение, не получает всецелого эстетического «переплавления», а существует как самостоятельная ценность в диалоге эстетического и подлинного. Это отражается на структуре лирического целого, установке восприятия лирического произведения и на его конечном смысле. Лирический поэт выступает своеобразным охранителем бытия. Его слово сближается по онтологии со словом оракула, предрекающего будущее. Поэтическое высказывание *укореняет* то, что вновь является в наличном бытии, обновляет бытие.

Диалогическое начало ранней греческой лирики проявляется уже в сопричастии в творческом акте двух субъектов – поэта и Музы (бо-

жества). Лирическое слово рождается в ситуации «выговаривания» божеством бытийных смыслов, – выговаривание, которое осуществляется как напряженный диалог автономных сознаний, выражаемый понятием «одержимости». Только через диалог субъектов различного онтологического плана – смертного человека и бессмертного божества – может состояться поэтическое высказывание в полноте смысла, когда человек оказывается причастным миру богов и божественное начало вполне воплощается и раскрывает себя миру человеческого. Изначальная диалогичность проявляется также в установке восприятия лирического произведения, которая определяется специфическим характером творческой и бытийной сопричастности зрителя-слушателя в ситуации движения древнего гимна.

В античной лирике обнаруживаются *предпосылки* для возникновения в будущем категории лирической *субъективности* как одной из ключевых родоопределяющих категорий для этого типа поэзии. Данные предпосылки связаны в первую очередь с монодической лирикой. Она в большей степени, чем хоровая, рассчитана на *отклик* другого сознания через *узнавание* «всеобщих» бытийных состояний, присущих каждому человеку форм активного переживания бытия. Сопричастность воспринимающего лирическому «произведению» здесь – не хоровое *тождество*, а *повторение-переживание* созерцающей, воспринимающей индивидуальностью (еще не автономной личностью) того, что поэтически выражено-пережито другой индивидуальностью. Можно говорить о зарождении в древней лирике «литературной индивидуальности». Именно в лоне этого вида словесного творчества вызревает будущая категория автора-творца.

Когда после работ Платона и Аристотеля миметический (подражательный) принцип творчества стал единственным легитимным типом поэзии, смысл лирической подлинности во многом преобразовался. После включения лирики в парадигму мимесиса в каждом отдельном акте творчества в лирическом произведении происходит *встреча* двух в корне различных принципов поэзии, ощущается напряженное противостояние двух несводимых одна к другой моделей поэтического воссоздания мира. Отношения *изображения* мира и *явления* мира в лирической поэзии приобретают проблемный характер. Подлинность начинает переживаться не как собственно *бытийная*, а как особая *поэтическая*.

Это нашло свое выражение в явлении *двойной дискурсивности*, которая становится неотъемлемым атрибутом художественного мира лирического произведения. С одной стороны, наследуя исконную уста-

новку на подлинность, мир лирического произведения стремится сохранить свой бытийный статус подлинного и укорененность в неэстетически переживаемом бытии. С другой стороны, сориентированный в миметической системе координат лирический мир существует как «нейтрально-бытийная область», образ мира, изображенное бытие. Эти различные поэтические начала всякий раз *взаимобращаются* и образует «уровни» диалогически существующего мира лирического произведения.

Двойная дискурсивность прежде всего реализуется в специфической двойственной *структуре лирического субъекта*. Он раскрывается в поэтическом произведении как диалогическое отношение автора и героя. Лирический субъект существует как бы вдвойне: как творящий и как сотворенный, как укорененный в «нейтрально-бытийной области» и как укорененный в подлинном бытии, как носитель художественно-эстетического созерцания и как чувствующая душа. Здесь подлинная реальность как бы *присоединяется* к художественному миру, образуя некую идеальную мифопоэтическую область, лирический миф.

Специфическая *двойственность* характерна и для *лирического слова*. Ориентированное в двух смысловых системах – в подражательном языке и *реальности* поэтического мифа, устремленного к подлинной действительности, – слово в лирике всякий раз оказывается «семиотическим рубежом» двух названных дискурсов. В одних случаях лирическое слово тяготеет к полюсу подлинной реальности, что выражается в его стремлении перерасти свою словесно-языковую природу и явиться как слово-вещь, слово-плоть, слово-бытие – вернуть себе и художественному миру лирического произведения первозданный характер подлинного. В противоположной ситуации лирический герой и весь предметный мир художественного целого стремятся отказаться от своей «телесности», «предметности», «бытийности» и выразиться как язык в эстетической функции, раствориться в языке. Лирическое слово стремится вобрать внутрь себя реальную действительность, «увидеть» реальную действительность в свете собственных смыслов, как свое продолжение, превратить бытие в лирический миф.

Явления слова, становящегося миром, и мира, существующего как поэтический язык, целесообразно определять как «*способы моделирования мира*» (Е. Фарыно). Путь этого моделирования – построение особого граничного мирообраза, превышающего только язык и только реальность. Он существует в лирике как процесс смыслопоэтической артикуляции. Процесс «*выговаривания*» смысла сам по себе – главная ценность лирического высказывания.

Мы выделили две универсальные модели построения художественного мирообраза, два поэтических «механизма» эстетического завершения в лирике: *поэтическое житнетворчество* и *лирическая эстетизация реальности*. Каждый способ проявляется как доминантное начало в лирическом произведении, определяющее путь смыслового развития в данном конкретном произведении и структурные особенности художественного мира.

Обратившись к исследованию поэзии Л. Костенко и В. Соколова – лириков, в чьем творчестве интересующая нас проблематика выявлена наиболее рельефно и последовательно, – мы описали конкретные возможности реализации данных «механизмов» завершения в поэтическом тексте.

Поэтическое житнетворчество проявляется на различных уровнях художественного целого: на уровне общего смысла лирического произведения, идейно-художественной стороны произведения, особенностей структуры художественного мира, характере лирического слова, установки восприятия лирического текста, *поэтическом позиционировании* автора. Ценность жизненного начала в лирической поэзии принципиально не может быть поглощена эстетическим видением. Это определяет частотность темы искусства, творчества, поэтического слова в лирике. Жизненный мир противостоит миру искусства, и через напряженный диалог этих двух начал лирическое произведение осуществляется в смысловой полноте в своей родовой специфике.

В ситуации *эстетизации реальности* в лирике эстетическое видение, как преобладающая сила, вмешивается в реальность жизненного мира героя, преобразуя смысл этого мира в свете эстетического идеала. Эстетический взгляд на бытие, воссозданное в лирическом произведении, принадлежит автору, однако он вполне открывается и герою в миг постижения им важного бытийного смысла в жизненной реальности. Автор и герой *взаимобращаются* в момент эстетического завершения, а два плана существования лирического субъекта (эстетический и жизненный) *совмещаются*, что и провоцирует ситуацию эстетизации реальности в лирике.

Категория лирической субъективности и ряд связанных с ней категорий вполне обнаруживает себя в поэзии индивидуально-авторской эпохи. Наиболее полное теоретическое осмысление данного комплекса родовых особенностей лирики происходит в работах представителей немецкой классической эстетики и у их последователей.

В центре гегелевской «теории лирики» *лирический субъект* и его *внутренний мир* – смыслопорождающее «ядро» лирического целого.

Лирический субъект предстает у немецкого мыслителя нерасчлененно как «*лирическое единство*»: уровень эстетической активности автора-творца, реальность поэта и горизонт существования лирического героя (мир жизненных переживаний и поступков героя) представлены у автора «Эстетики» в качестве непротивопоставленных моментов единого смыслового целого. «*Субъективная целостность*» трактуется как особое «нерасчлененно-напряженное» единство направленной на предмет эстетической активности субъекта (созерцающего эстетического сознания) и переживания бытия в качестве «чувствующей природы».

В работе мы предложили и описали категорию лирического *бытия-сознания*. Данная категория характеризует специфическую структуру художественного мира лирического произведения, выражающую «размытость» границы между миром *существования* вещей, существования «я» и созерцающим этот мир и это «я» субъективным сознанием. Лирический субъект, будучи единственной реальностью лирического произведения, существует как *событие встречи* миропереживания и эстетически направленного на него сознания, как ситуация поэтического бытия-сознания. Лирический сюжет определен нами как лирическое бытие-сознание в его динамике. Лирический жанр есть кристаллизованное по законам красоты, устоявшееся и отвердевшее бытие-сознание.

Важное место в парадигме лирической субъективности занимают философско-эстетические категории *всеобщего* и *особенного*. Если категория *всеобщего* выступает гарантом причастности конкретного произведения к сфере абсолютного духа (гарантом его поэтичности вообще) и поэтому может быть применена ко всем видам поэзии, то категория *особенного* выражает свойственный только лирическому роду литературы специфический характер этой причастности. Только диалектическое единство всеобщего и особенного позволяет состояться «субъективной целостности» как особым образом организованному смыслу.

Опираясь на идеи Гегеля и Шеллинга относительно лирической субъективности, Т.И. Сильман развила *концепцию семантической структуры лирического произведения*. Главной ценностью данного теоретического построения является успешный перевод категорий общей эстетики в русло поэтики. Этой цели служит выдвижение теоретиком ряда плодотворных поэтологических понятий: «момент постижения истины», «душевная биография», «состояние лирической концентрации», «переходное положение», «семантический сдвиг» и др.

Плодотворное развитие категорий, вытекающих из представлений о лирической субъективности, находим у Л. Я. Гинзбург. Через развитие

и детализацию *аксиологического подхода* к лирике, формулируемого в ее работах, проясняется специфический смысл лирического слова как ценностно двупланного. Также проясняется взаимосвязь ценностной картины мира лирического субъекта с особенностями поэтики произведения: его жанровой спецификой, характером эстетического завершения.

В качестве разработки категориального аппарата, восходящего к парадигме лирической субъективности, нами выдвинуты и описаны две поэтологические категории: категория *лирической причастности* и представление об *идентичности лирического субъекта*.

Причастность характеризует способ существования лирического субъекта. С одной стороны, лирический субъект героиней ипостаси причастен «единственному событию бытия» (М.М. Бахтин), подобно человеку в мире поступка. В этом случае причастность мыслится как этическая категория вынужденного ответственного участия в бытии. С другой стороны, лирический субъект в авторской ипостаси обладает «объективированной причастностью» эстетически созерцающего творца. Причастность, как способ существования лирического субъекта, есть совмещение этих двух противоположных возможностей. Причастность – это организующий принцип, художественная модель лирического целого, где осуществляется творческая попытка «согласовать наше положение как зрителей и как действующих лиц в великой драме существования» (Н. Бор [26, с. 438]).

Анализ лирической поэмы В. Соколова «Чужое письмо» позволяет говорить об особом *отношении этического и эстетического в лирике*. Непримируемое противостояние этих начал в лирическом целом и невозможность сведения одного из них на другое – одно из центральных смыслообразующих противоречий в лирической поэзии. При этом в лирике наличествует принципиальная установка на выявление в акте творчества целостного человека, не разделенного категориями добра и красоты, идентичного по отношению к самому себе. Базовая установка на сохранение идентичности поэта, автора художественного и биографического, и ряд противоречивых моментов, возникающих при такой базовой условии, в сумме составляют ядро напряжения смысла в произведении лирического рода литературы.

Теоретический интерес к *лирической диалогичности* на обновленных основаниях возрождается в XX столетии. Наиболее общепринятым является представление, согласно которому диалогизм в лирике связывают с *интерсубъектностью* (С.Н. Бройтман). Смысл произведения реализуется через отношения между субъектами-участниками поэтического события. Мы выделили два уровня интерсубъектных отношений:

уровень ценностных контекстов, картин мира героев (диалогическая горизонталь); 2) уровень отношений автора и героя (диалогическая вертикаль). В первой ситуации актуализируются отношения «Я» сотворенного и «Ты» сотворенного, и сквозь это отношение, встречу «живых», мыслящих и переживающих сознаний проступает целостный смысл произведения и становится явленной творческая энергия автора-творца.

Второй диалогический уровень сформировался на базе древних отношений поэта и Музы. Данная диалогическая взаимосвязь выявляет отношения онтологически различных субъектов, за которыми стоят качественно различные планы существования.

В работе мы исследовали явление *поэтического присутствия*, которому ранее не придавалось категориального значения, хотя понятие и фигурировало во многих научных текстах, посвященных лирике. Присутствие – это актуальное участие инобытия в творческом акте, творении поэтического смысла, который носит диалогический характер и поэтому не уместается в пределах одного сознания.

Непосредственным поэтологическим выражением диалогизма лирического слова являются феномены «*поэтического многоголосья*» и «*чуждого слова*» (Б. О. Корман). Лирическое многоголосье следует понимать как выраженное сопresутствие в одном лирическом *высказывании* различных субъектных интенций, ценностных позиций, несхожих картин мира, взаимодействующих друг с другом. Взаимодействие различных кругозоров протекает в самой поэтической речи: иностилевые и иножанровые включения в речь сигнализируют о вступлении в силу не явленного до этого субъектного кругозора – за стилем стоит человек со своей картиной мира, точнее, инобытие того или иного субъекта.

Уровни сознания и бытия субъекта неотделимы друг от друга в лирическом произведении. Поэтому «инобытие субъекта» может быть понято не только как отличный от носителя сознания «другой» субъект. Его можно осмыслить и как иную форму существования, *иной план бытия*, иную реальность. Инобытием по отношению к лирическому субъекту в стихотворении может явиться непосредственно «*внешний мир*». Лирический субъект может быть истолкован как пространство сопresутствия и борьбы глубинных бытийных сил, тех начал, на которых зиждется бытие.

Ритмический уровень организации художественного целого – наиболее выраженная в органике текста общая *диалогическая установка восприятия*. В ритме движение творческого духа существует как оформляющийся здесь и сейчас смысл. *Ритм есть выраженное присутствие инобытия* в лирическом высказывании, одно из принципов

ально ощутимых примет двуголосности лирического слова, присутствия «непрямого говорения» (Л. А. Гогтишвили).

Исследование поэзии Л. Костенко позволяет говорить о диалоге бытия и небытия как основной творческой ситуации для лирического произведения. В лирической поэзии происходит переживание лирическим субъектом этих предельных ситуаций существования в акте творчества. Рождение уникального поэтического смысла может быть понято как «переживание» *соприсутствия* предельных оснований мира, крайних противоположностей – бытия и небытия.

Специфические характеристики каждой из выделенных и проанализированных в работе родоопределяющих категорий нельзя считать окончательно изученными. Особенно важным является дальнейшее изучение *взаимодействия* между отдельными родовыми категориями различных категориальных гнезд в синхроническом и диахроническом планах.

Данное исследование также может послужить теоретико-методологической базой для последующих исследований становления родоопределяющих категорий других родов литературы – драмы и эпоса.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Поэтическое воссоздание человека и мира в лирическом слове (целостный анализ стихотворения В. Н. Соколова «Вот и нет меня на свете...»)

О Владимире Соколове принято говорить как о поэте сочетающем установки «классической» поэзии, восходящей к поэтической традиции XIX века (прежде всего А. С. Пушкин, Е. А. Баратынский, Н. А. Некрасов, А. А. Фет), и современности с ее переосмыслением «классического» идеала. Лирический субъект поэзии Владимира Соколова – «дитя земли» (из стихотворения «Сегодня день под рождество...»), однако он причастен и гармонии, превосходящей земное, человеческое.

В его поэзии разыгрывается драма существования как ситуация выбора между человеческими ценностями и божественным началом в искусстве слова. В этой драме лирический субъект всегда выбирает «человеческое», но благодаря именно этому выбору оказывается возможной подлинная поэзия, напрямую причастная идеалу, превосходящему человеческое, подлинная гармония и полнота бытия, являемая в поэзии.

О двойственном характере поэзии В. Н. Соколова, обусловленном творчеством на границе поэтических эпох, писали практически все исследователи его творчества: А. Архангельский: «Идея жизни в паузе между двумя поэтическими эпохами сложилась у Соколова раз и навсегда... Отсюда удвоение временных планов; промежуточность состояний; зыбкость «духовного вещества», из которого сотворен мир» [8, с. 58]; С. Страшнов: «Стремление к классической гармонии и невозможность её полного осуществления сообщают поэзии Соколова раздвоенность» [162, с. 20]. Итак, в лирике Соколова присутствуют два начала: с одной стороны – «что-то *новое* возникает в себе самом и постоянно *требует иного слова*» (В. Соколов [157, с. 207]), а с другой стороны – существует «невольная цель возможно дольше *удержать уходящую гармонию*» (С. Рассадин *).

Ситуация становления такой поэзии актуализирует два момента: 1) сами онтологические отношения бытия и небытия, проблема становления бытия; 2) место человека, поэта в такой становящейся картине мира. Не просто «старое» и «новое», становящееся, сосуществуют

* Рассадин С. Грань: портрет поэта на фоне поэзии / Станислав Рассадин // Дружба народов. – 1996. - № 9. – С. 210.

в поэтическом сознании автора, – двойственность лежит в самой первооснове поэтического творения мира и человека для Соколова.

Мы ставим перед собой задачу прояснить реальный смысл этой двойственности, точнее, диалогической взаимообращенности противоположных начал, а также описать те «механизмы», которые лежат в основании поэтического творчества, характерные для лирического рода литературы, на материале поэзии Владимира Соколова.

В поле нашего исследования попадает поэтически *творимые мир и человек* в динамике их взаимодействия*, а также творящая инстанция – *автор в словесном воплощении* – Слово. Итак, обратимся к анализу стихотворения «Вот и нет меня на свете...» и сосредоточимся на поэтическом творении мира и человека в этом стихотворении.

В данном произведении мы наблюдаем особую частотно присутствующую в поэзии Соколова позицию лирического субъекта – «говорение» из небытия. Подобное же состояние лирического «я» наличествует в стихотворениях «Когда я после смерти вышел в город...», «Когда-нибудь, когда меня не будет...», «Время пройдет. Охладеет...» и др. Состояние говорения из небытия позволяет лирическому субъекту существовать как бы вдвойне: как вненаходимый источник голоса, творящего поэтическую реальность, и как субъект предельно причастный творимому миру.

Вот и нет меня на свете.
В мире тишина.
Всё в свои поймала сети
Белая луна.
Сад поймала, лес поймала,
Поле и жнивье.
Озарила, осияла
Кладбище моё.
А на самом-то на деле
Всё в заре, в цвету,
Я себя сквозь все недели
Гордого веду.
Не уйду, ступив со света,

* Говоря «человек», мы имеем в виду поэтически воссозданный образ лирического героя. Данный субъект воспринимает сотворенный автором мир в качестве подлинного мира («реальности поступка»). Мир в данном случае предстает местом, предметной реальностью, где человек – «живет и умирает», наличной данностью бытия героя, переживающего свою сотворенность как подлинную жизнь.

Не оставлю дня,
Но – пока зависеть это
Будет от меня.

Стихотворение несет в себе два поэтических «блока» – относительно завершенных фрагмента. События, переданные в первых двух четверостишиях, контрастно отличаются от событий третьего и четвертого. В каждом из этих фрагментов *поэтически моделируется* определенная онтологическая ситуация и устанавливаются определенные отношения поэтически сотворенного человека и сотворенного мира.

И первый, и второй фрагменты содержат в себе слово о мире и слово о человеке. В первой ситуации слово о человеке сводится к одной стихотворной строке и предшествует слову о мире. Во второй ситуации положение вещей обратное: только одна строка о мире, а за ней следует развернутое высказывание, воссоздающее образ человека.

Поэтические «блоки» зеркально взаимоотражаются в этом отношении: «человек-МИР» и «мир-ЧЕЛОВЕК». Между этими относительно обособленными фрагментами существует особая связь. Каждая из поэтических ситуаций лишь условно может быть названа автономной, а по сути, две художественно воссозданные бытийные ситуации являются составляющими цельного поэтического «механизма», который и обеспечивает *поэтическое житнетворчество* в художественном целом стихотворения В. Н. Соколова.

Рассмотрим сначала первый из них. Стихотворение открывает строка, в которой изложено исходное отношение творимого мира и творимого человека. Здесь задаётся своеобразная система отсчёта: «Вот и нет меня на свете».

В рамках первого поэтического «блока» это единственное высказывание о человеке. Из него видно, что творимый мир – это мир без человека. Слово о человеке в первой ситуации исчерпано, и далее следует развернутое слово о мире. Чтобы понять специфику этого творимого мира в первой поэтической ситуации, стоит обратить внимание на образную систему фрагмента. Принципиальное значение здесь имеют два образа: образ тишины и образ луны. Существует традиционное понимание образа тишины, идущее в русской поэтической традиции еще от Ломоносова – «возлюбленная тишина», «божественная тишина». Здесь тишина есть некоторое состояние покоя, умиротворение духовных сил, предшествующее акту поэтического воссоздания бытия. Тишина предвосхищает творение.

С другой стороны, тишина противопоставлена звуку. Появление звука на фоне тишины позволяет говорить о ритме – пульсе бытия (ср.

у М. М. Гиршмана: «В глубинной архетипической основе ритм предстает как базовое условие самоорганизующегося бытия» [53, с. 433]). Изначальная тишина принципиально аритмична, точнее – доритмична. Если ритм есть пульс бытия и упорядоченный звук – выражение жизнетворческого начала, то исходная тишина по своей сути «дожизненна» и «добытийна».

Строка «В мире тишина» в контексте целого стихотворения не отрицание звука, не попытка устранить звук, а изначальное его отсутствие. Строка утверждает такое состояние мира, где заведомо не существует звука, где заведомо нет жизни. Жизнь ещё не началась, бытия ещё никогда не существовало.

Образ луны дополняет образ тишины. «В народном представлении луна устойчиво ассоциируется с загробным миром, с областью смерти... В определённых фазах луна освещает потусторонний мир – мир мёртвых»*. Луна особым образом организует пространство «подлунного» мира. Только попавшее «в поле зрения» луны пространство может существовать. Через многократное повторение метафоры «луна поймала» «в сети»... «сад», «лес», «поле», «жнивьё» формируется некий ритм приведения явлений бытия к существованию именно и только через эту луну.

Луна в рамках первой поэтической ситуации исполняет роль своеобразной творческой инстанции, проводника-посредника, который обуславливает существование всего «подлунного» мира. Обратим внимание на то, *что* приводит к существованию эта луна: сад, лес, поле, жнивьё, кладбище. Во-первых, все это исключительно формы пространства; во-вторых, всё это формы, завершённые в себе («готовые», фольклорные образы пространства). При этом в первом фрагменте нет ни слова о времени, текучести, изменчивости и т. д.

Всё здесь статично, и творение мира является творением всего заведомо «мёртвого», лишённого человеческого духа и времени как формы его проявления (время есть внутренняя мера человеческого бытия в мире).

Мир, созидаемый в первой ситуации, – это мир, в котором нет человека, где ощущается только его *отсутствие* (нехватка, пустота, нуждающаяся в том, чтобы быть восполненной). Здесь поэтически моделируется ситуация творения мира предшествующая творению человека.

На этом описание первой онтологической ситуации можно было бы остановить, если бы не два невольных вопроса, связанных с отношением здесь мира и человека.

* Славянская мифология. Энциклопедический словарь / Под ред. С. М. Толстой. – М.: Изд-во Российской академии наук славяноведения «Международные отношения», 2002. – С. 285.

Проблема заключается в следующем: в самом начале слово о человеке и далее слово о мире без человека принадлежит самому этому человеку. Напрашиваются вопросы: 1) где находится тот, кто говорит, что его нет на свете? 2) каким образом это существо может слышать тишину, видеть луну, сад, лес и т.д., если его нет в этом мире? Сама возможность высказывания в такой ситуации на первый взгляд представляется необыкновенной.

Поэтическая реальность осуществляется на двух уровнях: словесном и бытийном («жизненном»). Эти два уровня различны, хотя и не автономны. Словесное творение мира и «переживание» мира как подлинного в качестве сотворенного существа тесно связаны. Так вот, субъект речи, «голос», есть первичная форма воплощения Слова (творящего, эстетически осуществляющегося, автора в языковом воплощении). Такой субъект существует только в качестве этого голоса, как Слово, воплощающееся в мир, но он не существует в качестве, условно говоря, «живого» человека.

На «жизненном» уровне существа, подобного человеку, нет: будучи заведомо мёртвым, человек по своей онтологии сближается с неживым миром – местом, неодушевленной пустотой. «Человекоподобное» существо, «голос», есть только на словесно-языковом уровне, уровне высказывания.

Отношения, которые устанавливаются у этого поэтически сотворенного существа с сотворенным им миром, в корне разнятся с отношениями, которые возникают между сотворенными человеком и миром, в котором он живет. В начальной поэтической ситуации стихотворения Владимира Соколова нет того напряжения, которое возникает между онтологически различно организованными целыми: миром и человеком. У этого существа чисто словесно-языковая форма существования.

Способ существования Слова принципиально отличается от существования бытийных целых мира и человека. С одной стороны, Слово не обладает ни пространственной протяженностью мира, ни временной длительностью человека. Однако, с другой стороны, именно оно является той творящей инстанцией, непосредственно воплощающейся в мир и человека.

На бытийном же уровне в первом поэтическом блоке всё, по сути, сводимо к миру, в котором нет человека, точнее, к миру, в котором нет *живого* человека.

Подведём итоги размышлений о содержании первого поэтического «блока». В первом относительно автономном фрагменте поэтически моделируется онтологическая ситуация творения мира, в котором нет

живого человека. Это первичная ситуация поэтического творения для данного стихотворения.

Если первую часть, несколько спрямляя, можно назвать «слово о мире», то вторую – «слово о человеке». Второй фрагмент «Вот и нет меня на свете...» – зеркальное отражение первого. Если в первом фрагменте вначале идёт короткое слово о человеке, а затем развернутое слово о мире, то здесь картина обратная. Первые строки третьей строфы содержат в себе слово о мире, затем поэтически развертывается образ человека: «А на самом-то на деле/Всё в заре, в цвету...».

В этой характеристике обращает на себя внимание явная связь с событиями первого поэтического блока. Строки «*Озарил*, осияла...» и «*Всё в заре*, в цвету...» представляют собой своеобразный «мост» между поэтическими «блоками». Такая словесная близость (имеется в виду, образ «*зари*») в передаче событий наталкивает на мысль, что в двух случаях речь идёт об одних и тех же событиях, но «пережитых» по-разному. Бытие здесь представляется принципиально расколотым особым образом.

Для первой поэтической ситуации «озаренье» распространяется, прежде всего, в пространстве; оно овеществляет это пространство. Во второй ситуации характеристики «в заре», «в цвету» являются в большей мере процессуальными, т.е. временными, а не пространственными. В этих словах раскрывается не образ места, а образ длящегося во времени состояния, не пространственная протяженность, а временная длительность.

Во втором поэтическом «блоке» слово о мире утверждает переход от мира-протяженности к миру-длительности. Воплощение творящего духа в формы пространства внутренне «перестраивается» на воплощение этого духа в формы времени.

Во второй художественно воссозданной онтологической ситуации не существует мира в принятом нами смысле, не существует мира-протяженности. На первый план выдвигается человек и время, как атрибут его существования. Здесь человек всецело осуществляется во времени. Обратим внимание на характерные обороты слова о человеке: «Я себя *сквозь* все *недели*/Гордого веду./Не уйду, ступив со света,/Не оставлю *дня*».

Все характеристики мира, где осуществляется человек, исключительно временные. Так, в первой строке последней строфы речь заходит как бы о полноценном мире, но тут же её уточняет следующая строка, и понятие мира заключается только во временные рамки, в рамки бесконечно длящегося дня.

Для осознания природы человека, творимого во второй онтологической ситуации, нам необходимо уяснить особенности трансформации времени в двух случаях.

Время это онтологическая категория, выражающая отношение между мыслимым бессмертием человека и миром как местом, где человек должен умереть, время выражает внутренний предел существования человека в мире. Из этого следует, что для полноценного осуществления времени, нужны два целых: «мир» и «человек», а также необходимы особые напряженные отношения этих двух целых.

В «Вот и нет меня на свете...» мы видим две ситуации, когда время не может осуществиться в полноте своей онтологии:

1) ситуация творения мира, в котором нет живого человека, т. е. есть только первое из двух необходимых целых. В этом случае времени не существует совершенно. Эту картину мы наблюдали в первом поэтическом «блоке» стихотворения;

2) ситуация творения человека, не осуществляющегося в мире, где он должен жить и умереть, в мире-протяженности. Это такая онтологическая ситуация, где из двух необходимых целых есть лишь второе, человек. В этом случае время становится величиной абсолютной. Внутренняя мера мыслимого человеческого бессмертия (время) стремится к бесконечности, а человек предстает существом, которое этим временем не ограничено – бессмертным существом. Это происходит во второй онтологической ситуации. Здесь бытие во всем его разнообразии исчерпывается сознанием этого бесконечного человека, потому что кроме него ничего как бы и не существует.

Во второй поэтически воссозданной онтологической ситуации существует один лишь человек, и то обладающий особым свойством. Это свойство – исходное бессмертие человека, не обремененного миром, где ему жить и умирать, не обремененного телесностью, а существующего как «чистое сознание», вечно длящееся, вечно пребывающее.

Здесь поэтически моделируется такое бессмертное существо, которое ещё не знает напряженного противоречия между собственным мыслимым бессмертием и «конечностью» мира, где оно вынуждено существовать. Это существо осуществляется как бы в другой, чем мир, бытийной плоскости. Для него есть одна жизнь и нет смерти*, точнее,

* Поэтически понятая «смерть» - это онтологическая категория, выражающая разрешение жизненного конфликта между мыслимым бессмертием человека и миром как местом, где человек должен умереть. Этот конфликт можно обозначить как напряженное бессмертие. Его может переживать только такое существо, для которого наличествует неотвратимость смерти и вместе с тем которому присуще представление о мыслимом бес-

есть одно только бессмертие («жизнь без начала и конца» А. А. Блок). Таким образом, во второй онтологической ситуации происходит художественное воссоздание бессмертного человека, существующего как реальность эстетизированного сознания и видения, но не как субъект, находящийся в «реальности поступка».

Важно отметить, что «механизм» сотворения такого бессмертного человека подобен «механизму» сотворения мира в первой поэтической ситуации. Мы имеем в виду раздвоение лирического субъекта на субъекта слова и субъекта бытия, на уровень творения и уровень «переживания» в качестве творимого. Подобно тому как в первой ситуации есть голос, слово о мире, и есть мир, – во второй ситуации есть Слово и есть поэтически сотворенное бессмертное существо. Наиболее отчётливо это выражено в строках «*Я себя* сквозь все недели/Гордого *веду*». Существует носитель голоса, не тождественный тому, кого ведут – есть творящая инстанция и сотворенный бессмертный человек (ср. «состояние бытия, не совпадающее со своим носителем» – С. Н. Бройтман).

Теперь мы переходим к описанию качественно иного уровня поэтической реальности. Слово, поэтически творящее первую онтологическую ситуацию, и Слово, творящее вторую онтологическую ситуацию, – это один и тот же субъект – творящий автор в словесном воплощении, эстетически переживающий бытие и воссоздающий автономную реальность художественного мира произведения.

Именно Слово как первичная форма воплощения творящего автора организует внутреннюю цельность раздвоенного бытия в «Вот и нет меня на свете...». Через осуществление Слова две взаимообратных онтологических системы необходимо пребывают в органической взаимосвязи. По сути, это существо обеспечивает реальную цельность раздвоенного бытия.

После того как мы описали составные части некоторого «механизма», перед нами встаёт задача описать действие этого «механизма» и внутреннюю необходимость именно такого его устройства. Попытаемся проникнуть в «органику» отношений двух онтологических систем, внутреннюю их духовную взаимосвязь, их диалог в лирическом целом.

Несмотря на отчетливую всеобщую раздвоенность в «Вот и нет меня на свете...», все же есть сознание, которое всё единит, точнее, совмещает. Существует такой уровень, на котором эта принципиальная

смертии. Это существо стоит перед необходимостью разрешить для себя через свое бытие это онтологическое противоречие.

раздвоенность лишь момент целостности, более того, естественный и необходимый момент целостности. Это как раз *словесный уровень*.

Возникает вопрос: как его описывать? Что является сущностной характеристикой для словесного уровня поэтического произведения?

На наш взгляд, сущностной характеристикой для словесного уровня является *ритм* во всей полноте смысла этого понятия. «Что же такое ритм, как не таинственная гармония между частями и целым, создающая то, что называется жизнью» (Дж. Голсуорси, цитата по книге М. М. Гиршмана [53, с. 255]). Сам ученый также дает глубокую характеристику ритма: «Концентрированным выражением единораздельной встречи формирующих энергий является глубинная структура словесно-художественного ритма... Ритм в своей глубинной основе выявляет энергию единства бытия» [53, с. 433]. Ритм – это движение творческого духа в материале языка.

Ритм оказывается конгениальным уровню художественного творения бытия в лирическом целом – словесному уровню. Ритм несёт в себе непосредственное движение творящего духа. Воплощение Слова в бытие и, вообще, законы осуществления Слова выражаются ритмом.

Ритм существует на всех уровнях поэтического целого: бытийном («жизненном»), на образном («литературном»), «словесном» (в терминологии В. В. Федорова [179]). Наиболее непосредственным уровнем выражения ритма является поэтическое высказывание, поэтическая речь. Иначе говоря, для исследования непосредственного воплощения Слова нам необходимо обратиться к исследованию ритма поэтической речи.

С одной стороны, необходимо установить те ритмические закономерности, которые лежат в основе движения слова в стихотворении, а также отклонения от этих закономерностей. Необходимо уловить смысл воплощения творческой энергии автора именно в такие ритмические фигуры, понять смысл их изменчивости в развёртывании стихотворных строк (стихотворная строка – единица ритмической организации, единица поэтического смысла).

С другой стороны, необходимо соотносить движения слова с содержательной стороной. Соотносить колебания в ритме с изменениями в бытийной организации творимого мира и человека.

Стихотворный ритм, ритм поэтической речи – явление сложное, комплексное. В него входят ритм акцентный, грамматический, звуковой, особенности рифмовки, строфики и т. д. «Изучение поэтического смысла стихотворных произведений предполагает анализ всей многоплановой ритмической системы (акцентного, грамматического и звуко-

вого ритма) во взаимодействии с лексико-семантическим строем стихотворного текста», – пишет М. М. Гиршман [53, с. 133]. Обратим внимание, что нельзя ограничиваться соотношением ритмической картины с лексико-семантическим строем текста, необходимо через этот уровень выявлять связь ритма со смыслом и структурой всего художественного мира лирического произведения. Иначе говоря, соотносить движение творящего духа в материале языка с творением мира и человека. Ритмически организованные звуки напрямую, минуя лексико-грамматический уровень, могут быть связаны с целостным смыслом лирического произведения.

Мы остановим своё внимание прежде всего на наиболее выразительных для стихотворения «Вот и нет меня на свете...» элементах ритма: 1) акцентный уровень, т.е. последовательность чередования ударных и безударных слогов; 2) особенности движения словоразделов в стихах.

Метр стихотворения «Вот и нет меня на свете...» – это хорей четырёхстопный в чередовании с хореем трёхстопным (традиции этого стихотворного метра в русском стихосложении детально описаны М. Л. Гаспаровым: см. статью «Спи, младенец мой прекрасный...» (4-Зст. хорей с окончаниями ЖмЖм: дополненная иллюстрация)» [42, с. 152–176]).

Первой строфой задаётся устойчивый ритм: в четырёхстопном стихе все сильные места ударные, в трёхстопном – пропуск ударения на втором икте. Заданный ритмический рисунок отчётливо повторяется во второй строфе. Во втором четверостишии на общем фоне здесь выделяется только третья строка: «Озарила, осияла...». Её ритмическая выразительность не случайна. Данная строка – это начало поэтического «моста» во вторую поэтическую ситуацию, о котором речь шла выше.

Второй поэтический «блок» несёт в себе принципиально иной способ организации ритма в отношении профиля ударности. Первая строка, ритмически сходная со строкой «Озарила, осияла...», как бы указатель на связь между поэтическими «блоками».

Однако уже вторая строка представляет собой такую ритмическую фигуру, которой до сих пор ещё не было в стихотворении. Это полноударная вариация трёхстопного хорей. Ударение, которого раньше не встречалось в середине строки, приходится как раз на слово «в заре», что подчеркивает его особую значимость. Это вторая часть поэтического «моста», слово фиксирует переход от мира пространства к миру времени, что принципиально важно для второго поэтического блока.

Следующая строка – строка со сверхсхемным отягчением, тоже уникальная в контексте стихотворения. Сверхсхемное отягчение при-

ходится на слово «сквозь». Акцент на этом слове подчёркивает особенность онтологии действующего во второй поэтической ситуации субъекта – *бытие-«сквозь»-время*.

Напоминаем, что во втором поэтическом «блоке» художественно воссоздан образ бессмертного человека. Если время – это такая категория, которая позволяет исчерпать (ограничить) бессмертие изнутри, то *бытие-«сквозь»-время* утверждает невозможность бессмертия быть исчерпанным. Субъект осуществляется во времени особым образом – «сквозь», что определяет его онтологический статус как бессмертного.

В дальнейшем в рамках второго поэтического блока нет ни одной строки, которая бы полностью повторяла другую в отношении профиля ударности, кроме последней. Внешнее отсутствие строгой системы, какую мы видели в первом поэтическом блоке, нестройность, «беспорядок» здесь возведены в ранг системы.

Ритмически второй поэтический «блок» организован принципиально по-иному в сравнении с первым. В нем моделируется совершенно иная бытийная ситуация: Слово воплощается в онтологически противоположное первому целое, что и выражается в другом ритмическом рисунке. Два различных типа организации ритмического движения соотносятся с двумя онтологическими ситуациями: ситуацией творения мира и ситуацией творения человека.

В отношении ритма особый интерес представляет финал стихотворения. Финальная строфа сама как бы распадается на две части. Первые две строки продолжают линию становления из «беспорядка» «новой» системы. В то же время последние две строки имеют ритмический рисунок, характерный для первого поэтического блока, характерный для самого начала.

Выше мы уже говорили о содержании первых двух строк финальной строфы, утверждая, что вторая строка конкретизирует, уточняет, первую: «Не уйду, ступив со света,/Не оставлю дня». Однако обращает на себя внимание и то, что по смыслу первая строка финального катрена соотносима с началом стихотворения, с самым первым стихом: «Вот и нет меня на свете».

На первый взгляд строки противоречат друг другу, несут в себе некую логическую оппозицию. Однако в логике «приравнивания – сопоставления» осуществление этих поэтических строк в одном сознании, в одной субстанции утверждает напряженные отношения двух различного организованных форм бытия. Существо, к которому относятся эти противоположные утверждения, оказывается в бытии и вместе с тем в небытии. Очевидно, что здесь предстаёт «какой-то иной способ

существования, не уместяющийся в границы бытия и небытия» (слова Э. Левинаса, уже цитированные выше).

На первый план выдвигается инстанция, для которой данная форма существования является приемлемой, более того, присущей, – Слово, т. е. творящий автор, эстетически осуществляющийся в поэтическом языке. Именно в финале Слово само заостряет на себе внимание.

Когда мы рассматриваем эти две строки в синтагматической логике (в логике предложения), мир оказывается сводимым ко времени: «уйти со света» – значит «оставить день», оставить мир времени; субъект речи «не уйдет со света», не оставит времени, а значит – оно будет бесконечно длящимся для него. То есть здесь существует один лишь человек, бессмертный, бесконечный.

Рассматривая строки в логике стихового членения как относительно законченные смысловые отрезки, приравняемые друг к другу (логика приравнивания-сопоставления М. М. Гиршмана, [53, с. 116]), мы можем восстановить совершенно иную картину.

В первой строке финала утверждается сосуществование человека и мира («света»). Человек осуществляется в мире. Вторая строка содержит в себе утверждение поэтически воссозданного бессмертия человека – вечно длящийся день. Мы видим, как в этом существе – Слово органически соединяются в едином акте сотворения разные онтологические целые: мир и человек. В этом «согласии противоположностей» предельно отчетливо выражен смысл отношений мира и человека «внутри» Слова. В финале для Слова творение мира и человека сводится к единому целому. Человек в мире (месте, где человек должен умереть) остается бессмертным как непосредственно творимый Словом.

Обратим внимание, что в процессе поэтического развития стихотворения внутри слова «свет» происходит определенное семантическое смещение. В первой строке стихотворения семантика этого слова стремится быть исчерпанной понятием «мир», и лишь на периферии стоит семантическая окраска «свечение», «сияние». В финале ощущается явное смещение смысла слова «свет» в сторону «сияния», «свечения». Здесь «свет» предстаёт оппозицией тьмы и лишь потом «миром». Если в первом случае слово «свет» тяготеет к понятию «места», то во втором к понятию «высшая красота», «высшее блаженство» (о семантической окраске мотива «света» в стихотворениях, написанных хореем 4–3, пишет М. Л. Гаспаров: «Семантическая окраска «свет» определяется признаками: мир иной, высшее блаженство, высшая красота. . .» [42, с. 167]).

Мир и человек, творимые Словом в едином акте творения, здесь и образуют нечто, утверждающее светлое начало, утверждающее аб-

солютное превосходство бытия как такового над небытием. Именно в финальной строфе преодолевается принципиальное для всего стихотворения раздвоение на Слово и бытие, на уровень творения и уровень «переживания».

Об этом свидетельствует прежде всего неожиданная перемена в использовании местоименных форм первых двух строк финальной строфы. Так, первый поэтический «блок» открывает строка «Вот и *нет* меня на свете...». Во втором блоке мы находим сходные в смысле отношения местоименных форм строки: «*Я себя* сквозь все недели/Гордого веду». В каждом случае ясно различимы голос и то, что этот голос называет; различимы изображающее Слово и «я» изображенный. Эти субъекты относительно независимы.

В первых строках финальной строфы такая раздвоенность исчезает. Остаётся один субъект – действующий и говорящий. В акте воплощения (творения) Слово соединяет не только онтологические целые мир и человека, но и сами словесный и бытийный уровни.

Подведем некоторый итог рассуждениям о первых двух строках финала. Здесь главным и единственным действующим субъектом становится Слово. Мир и человек предстают в Слове как единое творение. В акте творения Слово преодолевает принципиальную разделенность словесного и бытийного уровней.

В процессе поэтического движения Слово интенсивно наращивает онтологическую энергию. Слово снимает оппозицию «бытийного» и «словесного» уровней и при этом становится единственным субъектом существования.

В первых строках финала утверждается некое абсолютное бытие: есть бессмертный человек и есть мир, в котором ему должно умереть. Но при этом и мир не исчезнет, и человек не умрёт, поскольку эти онтологические целые оказываются моментами творения более высоко организованного существа – Слова. Эти две строки – апофеоз бытия, творимого Словом как единственным субъектом существования и творения.

Теперь мы подошли к самому важному. И здесь напоминаем, что рассуждение о финале следует в нашей работе в свете размышлений об особенностях движения Слова (развертывании творческого духа в материале поэтического языка), в свете размышлений о ритме.

В нарастании ритмического «беспорядка», свободы второй онтологической ситуации Слово развивает чрезвычайно высокую творческую энергию, что позволяет ему соединить в одном акте творчества все бытийные состояния. Слово перевоплощается как творец в качественно

иное состояние, что выражается в ритме первых двух строк финального четверостишия. Это уникальный в контексте стихотворения ритм.

В расстановке акцентов первая строка подобна второй. В данном моменте развития ритмической композиции мы усматриваем восстановление из «беспорядка» некоего «нового» порядка – пропуски ударения на первом икте и ударность всех остальных сильных мест.

Временный хаос системы порождает «новый» порядок, так как сама система качественно «перестраивается». Это явление «ритмоупорядочивания» соответствует становлению качественно иного состояния Слова.

Но вдруг в движении Слова мы видим «старый» ритмический рисунок. Причём естественный строй языка готов повторить вариацию «нового» порядка. В логике языка союз «но» является безударным, и предпоследняя строка стихотворения ритмически должна была бы выглядеть так, как предыдущие две, – пропуск ударения и дальнейшая полноударность. Однако авторская пунктуация определяет необходимость акцента на безударном в логике языка «но».

По силе этот акцент не уступает даже акценту на последней сильной позиции в строке. Авторское ударное «но» останавливает ритмический поток «нового» порядка и возвращает всё к исходной ситуации.

Такой поворот представляется весьма неожиданным. В логике движения Слова восстановлен «новый» порядок, поэтически сотворено новое существо, как бы решающее все онтологические противоречия – бессмертный человек в настоящем мире, сам себя и этот мир сотворяющий, – и вдруг это «но». Возвращение кажется невысказанным и невозможным*.

Однако возвращение происходит. В расстановке акцентов финальные строки являются типичными для первого поэтического «блока». Финальные строки оказываются обращены к ситуации, когда из небытия только начинает восставать бытие. Происходит возвращение к ситу-

* Финал в лирическом стихотворении традиционно несет в себе значительную смысловую и интонационную нагрузку. В связи с этим, как правило, он бывает ритмически выделен, т.е. финальная ритмическая фигура являет собой уникальную в контексте поэтического произведения структуру. Финал чаще всего несет в себе нарушение «ожидания», которое формируется определенным единообразием ритмических вариаций следовавших до него. Однако представляется, что такая ритмическая выделенность финала настолько частотна, что сама по себе в рамках поэтической традиции становится «ожиданием»: читатель всегда ждет пунта, в частности ритмического. Как раз это «ожидание» «необыкновенного» финала нарушается в «Вот и нет меня на свете...». Финал оказывается таковым, что в нем в акцентном отношении как бы нет ничего нового. И все же при этом он особым образом выделен.

ации, когда жизнь и человек не существуют и только начинается творение мира. Действующий субъект возвращается к ситуации смертности, но теперь она не изначально, а предстоит, предполагается в будущем.

Ситуация типологически сходна с ситуацией «относительного» небытия – человеческой смерти, но «претерпевает» её существо абсолютное в данной поэтически воссозданной вселенной. В этом моменте поэтического движения угроза небытия возникает перед Словом, т.е. угроза онтологического небытия ставится самому Творцу.

Перед абсолютным бытием, каким обладает творящее Слово, встаёт угроза абсолютного небытия. Абсолютное торжество над онтологической смертью, небытием оборачивается неотвратимостью этой смерти. «Бездна» сама себя «выговаривает» в ритме, который уже готов отразить торжество бытия. Здесь «выговаривается» такая опасность, перед которой творящее Слово обращается в ничто: «Но – пока зависеть это/Будет от меня».

Эти строки фактически перечёркивают весь ход поэтического произведения, всё хрупкое творение абсолютного существа, абсолютной жизни. Слово «претерпевает» колоссальную онтологическую переменную, необходимо становясь творцом не только абсолютного бытия в себе, но и творцом абсолютного небытия. С возникновением угрозы самому Творцу – Слово как бы обретает плоть и начинает «переживать» творение в качестве живого человека.

В первых стихах финала Слово было активным субъектом, творящим все возможные бытийные моменты в едином акте творчества. Теперь в Слове происходит качественный скачок. Не переставая быть творцом, Слово начинает «переживать» акт творения, испытывать на себе творение. Слово творит себя самого как живого человека. Оно оказывается существом, «переживающим» творение во всей его полноте как творимое. Слово как бы утрачивает в этом состоянии свою словесную природу. Оно становится живым человеком, который и выдвигается на первый план.

Ритм финала и его смысловое наполнение позволяют понять весь драматизм финального существа – *поэтически сотворенного живого человека*. Союз «Но», на котором ритмически останавливается абсолютное бытие, «умертвляет» и делает сиюсекундно живым то самое творящее Слово. Финальное существо ощущает в качестве творца и в качестве творения всю тяжесть своего напряженного бессмертия, обреченного на смерть.

Творящая инстанция становится смертной и во всей полноте «переживает» это событие. Ни о каком идеальном бессмертии и абсолют-

ном бытия речь уже не идёт. Бессмертие и бытие становятся таковыми, что в каждое мгновение ощущается их ценность. Это «напряженное» «переживание» бессмертия – бытие живого человека.

В самой последней строке мы встречаем характерную для ситуации разделения Слова и бытия форму местоимения «меня». С точки зрения акцентов данная строка тождественна строкам первого поэтического «блока» (соответствует первой онтологической ситуации), более того, в отношении профиля ударности эта строка полностью идентична с каждой из последних строк всех четырех катренов. Однако по другому критерию ритма данная строка уникальна.

В самом начале разговора о ритме мы отметили, что нам предстоит анализ акцентного уровня и уровня словоразделов. Это как раз то место в нашей работе, где мы бы хотели поднять вопрос о словоразделах. Каждая из последних строк 1, 2, 3 строф имеют словоразделы после третьего слога, и только эта последняя строка имеет словораздел на втором слоге. Это подчеркивает её особенную роль. Нехарактерный словораздел, безусловно, выделяет всю строку, но непосредственно выпадает он на слово «будет». Возникает возможность двух логических ударений.

Логически ударяя на слово «меня» и, соответственно, в предыдущей строке на слова «зависеть это», мы получаем картину предчувствия неминуемой смерти в будущем, картину «тяжести бытия». Это – картина первая. Её мы описали выше (напряженное бессмертие, бытие живого человека).

Логически ударяя на «будет» и, соответственно, в предыдущей строке на «пока», мы получаем образ существа, сиюминутно владеющего ситуацией творения. Причем ощущается власть существа творить и бытие, и небытие: при полном осознании угрозы небытия существо обладает такой творческой силой, которая позволяет ему противостоять небытию и утверждать *творчески-бытийное* и при этом *человеческое* начало. Это ситуация полноценного человеческого существования.

Первая из описанных ситуаций ближе к уровню «переживания», вторая – к уровню творения. Но в данном случае разделения на сколько-нибудь автономные уровни быть не может: слишком цельна «органика» существа живого человека, слишком цельна «органика» поэтического текста.

Финал не исчерпывается тем, что Слово становится смертным существом. Это смертное существо овладевает позицией творца и творит своё бытие, не переставая при этом быть смертным.

Эта позиция творца-человека принципиально отличается от позиции Творца-Слова. Поэтически сотворенный живой человек у Соколова

оказывается исполненным сотворенного им самим бессмертия – «живой жизни» (слова Ф.М. Достоевского). Таким образом, диалог человека и мира в поэтическом слове преобразуется в диалог крайних противоположностей – бытия и небытия, переживаемый автором-творцом, осуществленным как поэтическое слово и как живой человек-творец.

Здесь во всей полноте проявляется «какой-то иной способ существования, не уместяющийся в границы бытия и небытия». И для Владимира Соколова этот способ не сводится к словесному творчеству. В поэтической парадигме этого поэта им парадоксальным образом оказывается сама «живая жизнь». В этом проявляется характерная для всего лирического рода литературы установка на подлинность и на опору поэтического творчества за пределами эстетико-языкового дискурса, в подлинном бытии как таковом.

По существу, весь поэтический процесс в лирике Соколова направлен на осуществление этой живой жизни. Всё сложное функционирование онтологического «механизма», который мы описываем, направлено на утверждение жизненного начала. Поэтическое творчество Владимира Соколова мы назовём *поэтическим житнетворчеством*.

Здесь примечательно вспомнить слова поэта о поэзии. Соколов цитирует Пушкина и добавляет кое-что от себя: «Цель поэзии – поэзия». Она растворена в жизни» [157, с. 210]. Мы хотели бы обратить внимание на слово «растворена». Его смысл здесь не сводится к понятию «находится», «содержится». В этом слове звучит и «открытость», и «творчество». Поэзия, по Соколову, открывается в жизни, созидается ею. Для поэта категории «поэзия» и «жизнь» близки, они обуславливают друг друга, и через это раскрывается природа лирического творчества как такового.

Наше рассуждение о природе поэтического моделирования мира и человека в лирическом произведении с опорой на творчество В.Н. Соколова (целостный анализ стихотворения «Вот и нет меня на свете...») здесь завершено. Подведем итоги.

В лирическом произведении выделяются два уровня: бытийный и словесный. Мы начали рассмотрение поэтического целого с бытийного уровня. В стихотворении «Вот и нет меня на свете...» отчётливо выделяются две онтологические ситуации:

- 1) ситуация творения мира, в котором нет живого человека;
- 2) ситуация творения бесконечного человека, ситуация идеального бессмертия.

Такое бытие предстаёт принципиально раздвоенным. Словесный уровень единит разделённые онтологические целые, служит внутрен-

ней организацией целостности бытия, мира и человека. Слово является непосредственной творящей инстанцией по отношению к миру и человеку.

В финале Слово становится единственным субъектом существования. Таким своим существованием оно снимает оппозицию «Слово, творящее бытие» – «бытие, «переживающее» (претерпевающее) творение».

Эта творящая инстанция воплощает в себе абсолютное бытие, соединяя мир и человека в едином акте творения, словесного воплощения. На фоне абсолютного бытия возникает опасность абсолютного небытия. В связи с этим в самой творящей инстанции происходят радикальные онтологические изменения. Слово необходимо обретает плоть. Творящая инстанция становится смертной. Оппозиции Слово – бытие уже не существует, но теперь процесс творения протекает в живом человеке.

Финальное существо – живой человек – оказывается творцом и творением. Он творит все возможные свои бытийные состояния и вместе с тем «переживает» их.

Человек и мир осуществляются в полноте своей онтологии в этом живом человеке. Человек овладевает позицией творца и при этом не перестаёт быть смертным. С другой стороны, в мире как месте, где человек должен умереть, он не утрачивает своего онтологического бессмертия.

«Какой-то иной способ существования, не умещающийся в границы бытия и небытия», являющийся обыкновенным состоянием для Слова у Соколова парадоксальным образом оказывается «живой жизнью», т. е. присущим и необходимым человеку, поэту.

Такова модель поэтического творения мира и человека, характерная для произведений лирического рода, которую мы выявили, опираясь на поэзию Владимира Соколова. Стихотворение «Вот и нет меня на свете...» является реализацией этого поэтического «механизма» лирического диалога. Для понимания этой специфической черты лирики данное стихотворение является образцовым, так как в нем в отчётливом концентрированном виде прописан весь этот диалогический «механизм». Причем здесь он предстаёт не описательно, а существует как акт поэтического творчества. В этом акте поэтического творчества сам автор осуществляется в полноте своей онтологии как человек – творец и творение.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции / Сергей Сергеевич Аверинцев. – М.: Языки русской культуры, 1996. – С. 191–219.
2. Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации / С. С. Аверинцев // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения: сб. ст. / под ред. М. Б. Храпченко и др. – М.: Наука, 1986. – С. 104–116.
3. Алехин А. Д. Кое-что о движении поэзии / Алексей Давидович Алехин // Вопросы литературы. – 2007. – № 3. – С. 54–69.
4. Античная лирика: антология / сост.: С. Апт, Ю. Шульц. – М.: Художественная литература, 1968. – 623 с.
5. Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель; под ред. Ф. А. Петровского; пер. с древнегреч. В. Г. Аппельрот. – М.: Гослитиздат, 1957. – 181 с. – (Серия «Памятники мировой эстетической и критической мысли»).
6. Аристотель. Поэтика // Сочинения: в 4 т. / Аристотель; под ред. А. И. Доватура; пер. с древнегреч. М. Л. Гаспаров. – М.: Мысль, 1976–1983 – Т. 4. – 1983. – С. 645–680. – (Серия «Философское наследие»).
7. Аришина Н. «Вот и нет меня на свете...» / Наталья Аришина // Новый мир. – 1997. – № 6. – С. 94–95.
8. Архангельский А. В предчувствии мига / Александр Архангельский // Литературное обозрение. – 1987. – № 7. – С. 55–59.
9. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Эрих Ауэрбах; пер с нем. А. В. Михайлов. – М.: Прогресс, 1976. – 555 с.
10. Баевский В. С. Давид Самойлов: поэт и его поколение / Вадим Соломонович Баевский. – М.: Советский писатель, 1986. – 256 с.
11. Балан Д. «Тихая», «почвенная» или «славянофильская» поэзия / Димитру Балан // Литературная учеба. – 2003. – № 2. – С. 126–159.
12. Барабаш С. Г. Ліна Костенко: філософія поетичного живопису / С. Г. Барабаш. – Херсон: Айлант, 2003. – 96 с.
13. Барабаш С. Г. Творчість Ліни Костенко в ідейно-художньому контексті літературної доби: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / С. Г. Барабаш. – Львів, 2004. – 44 с.
14. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Михаил Михайлович Бахтин; сост. С. Г. Бочаров. – М.: Искусство, 1979. – 424 с. – (Серия «Из истории советской эстетики и истории искусства»).

15. Бахтин М.М. К философии поступка / Михаил Михайлович Бахтин // Философия и социология науки и техники: Ежегодник АН СССР 1984–1985. – М.: Наука, 1986. – С. 80–160.

16. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 6–71.

17. Безпечний І. Теорія літератури / І. Безпечний. – Торонто: Молода Україна, 1984. – 304 с.

18. Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды // Собр. соч.: в 9 т. / Виссарион Григорьевич Белинский; под ред. Н. К. Гей и др. – М.: Художественная литература, 1976–1982 – Т. 3. – 1978. – С. 294–412.

19. Біла А. В. Образ автора в ліриці Івана Франка: монографія / Анна Вікторівна Біла. – Донецьк: Донецький національний ун-т, 2002. – 192 с.

20. Біляцька В. П. Проблема митця в естетико-художній еволюції Ліни Костенко та Василя Стуса: автореф. дис. на здобуття наук. ступеню канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / Валентина Петрівна Біляцька. – Дніпропетровськ, 1999. – 16 с.

21. Большакова А.Ю. Современные теории жанра в англо-американском литературоведении / Алла Юрьевна Большакова // Теория литературы: в 4 т. / отв. ред. Л.И. Сазонова. – М.: ИМЛИ, 2001–2005 – Т. 3: Роды и жанры: основные проблемы в историческом освещении. – 2003. – С. 99–130.

22. Бондаренко В. Лирический жест Владимира Соколова / Владимир Бондаренко // Завтра. – 2004. – № 12. – С. 7

23. Бройтман С.Н. К проблеме диалога в реалистической лирике Пушкина / Самсон Наумович Бройтман // Вопросы историзма и реализма в русской литературе 19– начала 20 века: сб. науч. трудов / под ред. П.В. Куприяновского. – Л.: Ленинградский государственный ун-т, 1985. – С. 157–171.

24. Бройтман С.Н. Три концепции лирики (проблема субъектной структуры) / С.Н. Бройтман // Известия РАН: серия литературы и языка. – 1995. – Т. 54, № 1. – С. 18–29.

25. Бройтман С.Н. Русская лирика 19– начала 20 века в свете исторической поэтики (субъектно-образная структура) / С.Н. Бройтман. – М.: РГГУ, 1997. – 240 с.

26. Бройтман С.Н. Лирика в историческом освещении / С.Н. Бройтман // Теория литературы: в 4 т. / отв. ред. Л.И. Сазонова. – М.: ИМЛИ, 2001–2005 – Т. 3: Роды и жанры: основные проблемы в историческом освещении. – 2003. – С. 421–466.

27. Бройтман С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики / С. Н. Бройтман. – М.: РГГУ, 2008. – 485 с.
28. Ваншенкин К. «Пластинка Должна быть хрипящей...». Воспоминания / Константин Ваншенкин // Литературная газета. – 1998. – № 7. – С. 12.
29. Васильева Л. Сын зимы / Людмила Васильева // Москва. – 1987. – № 7. – С. 199–201.
30. Вейдле В. В. Эмбриология поэзии: статьи по поэтике и теории искусства / Владимир Васильевич Вейдле; сост. коммент. И. А. Дорошенков. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 456 с. – (Серия «Studia Philologica»).
31. Верли М. Общее литературоведение / Макс Верли; под ред. А. С. Дмитриева; пер. с нем. В. Н. Иевлевой. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1957. – 244 с.
32. Вершинин И. В. Принцип дополнительности в методологии литературоведения / Игорь Владимирович Вершинин // Тезаурусный анализ мировой культуры: сб. науч. трудов / под ред. Вл. А. Лукова. – Вып. 2. – М., 2005. – С. 10–13.
33. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / Александр Николаевич Веселовский; вступ. ст. И. К. Горского; коммент. В. В. Мочаловой. – М.: Высшая школа, 1989. – 404 с. – (Серия «Классика литературной науки»).
34. Гадамер Г. – Г. Актуальность прекрасного / Георг Ханс Гадамер; пер. с нем.; общ. ред. Б. Н. Бессонова. – М.: Искусство, 1991. – 367 с. – (Серия «История эстетики в памятниках и документах»).
35. Галич О. А. Теория литературы: підручник / О. А. Галич, В. М. Назарець, Є. М. Васильєв; [наук. ред. О. А. Галич]. – К.: Либідь, 2001. – 488 с.
36. Гаспаров М. Л. Русские стихи 1890–1925 гг. в комментариях: учеб. пособие для вузов / Михаил Леонович Гаспаров. – М.: Высшая школа, 1993. – 272 с.
37. Гаспаров М. Л. Древнегреческая хоровая лирика // Избранные труды: в 3 т. / М. Л. Гаспаров. – М.: Языки русской культуры, 1997 – Т. 1: О поэтах. – 1997. – С. 9–28.
38. Гаспаров М. Л. Избранные труды: в 3 т. / М. Л. Гаспаров. – М.: Языки русской культуры, 1997 – Т. 2: О стихах. – 1997. – 502 с.
39. Гаспаров М. Л. Поэзия Пиндара // Избранные труды: в 3 т. / М. Л. Гаспаров. – М.: Языки русской культуры, 1997 – Т. 1: О поэтах. – 1997. – С. 29–48.
40. Гаспаров М. Л. Введение / М. Л. Гаспаров // Лирика: генезис и эволюция: коллективная монография / сост. И. Г. Матюшина, С. Ю. Неклюдов. – М.: РГГУ, 2007. – С. 7–13.

41. Гаспаров М. Л. Об античной поэзии. Поэты. Поэтика. Риторика. / М. Л. Гаспаров. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 246–283.
42. Гаспаров М. Л. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти / М. Л. Гаспаров. – М.: РГГУ, 1999. – 297 с.
43. Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика: учеб. пособие для вузов / М. Л. Гаспаров. – М.: Фортуна Лимитед, 2000. – 351 с.
44. Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр / Георгий Дмитриевич Гачев. – М.: Просвещение, 1968. – 303 с.
45. Гачев Г. Д. Содержательность литературных форм / Г. Д. Гачев, В. В. Кожин // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении: в 3 т. / под ред. Б. Л. Абрамовича и др. – М.: Наука, 1962–1965 – Т. 2., 1964. – С. 18–25.
46. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4. т. / Георг Вильгельм Фридрих Гегель; под ред. М. Лифшица. – М.: Искусство, 1968–1973 – Т. 3. – 1971. – 621 с.
47. Гете И.– В. Западно-Восточный Диван / Иоган-Вольфганг Гете; изд. подгот. И. С. Брагинский, А. В. Михайлов; отв. ред. И. С. Брагинский. – М.: Наука, 1988. – 895 с. – (Серия «Литературные памятники»).
48. Гинзбург Л. Я. Литература в поисках реальности / Лидия Яковлевна Гинзбург. – Л.: Советский писатель, 1987. – С. 83–113.
49. Гинзбург Л. Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург. – М.: Интрада, 1997. – 414 с.
50. Гиршман М. М. Литературное произведение: бытие-общение / Михаил Моисеевич Гиршман // Филологические исследования. – Донецк, 2001. – № 3. – С. 29–34.
51. Гиршман М. М. Стиль и поэтическое словообразование в лирике Ф. И. Тютчева / М. М. Гиршман // Литературоведческий сборник: творчество Ф. И. Тютчева: филологические и культурологические проблемы изучения. – Донецк, 2003. – Вып. 15–16. – С. 6–15.
52. Гиршман М. М. Еврейский диалогизм и русская литературно-философская традиция: их смысловые взаимосвязи у М. М. Бахтина / М. М. Гиршман // Филологические исследования. – Донецк, 2007. – № 9. – С. 186–193.
53. Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности / М. М. Гиршман. – М.: Языки славянских культур, 2007. – 560 с. – (Серия «Коммуникативные стратегии культуры»).
54. Гиршман М. М. Очерки философии и филологии диалога: сб. статей / М. М. Гиршман. – Донецк: Донецкий национальный ун-т, 2007. – 70 с.

55. Гоготишвили Л. А. Комментарии / Л. А. Гоготишвили, С. Г. Бочаров // Собрание сочинений: в 7 т. / Михаил Михайлович Бахтин. – М.: Русские словари; Языки славянских культур, 1996–2010 – Т. 5.: Работы 40-х – начала 60-х годов. – 1997. – С. 379–680.

56. Гоготишвили Л. А. Непрямое говорение / Людмила Арчиловна Гоготишвили. – М.: Языки славянских культур, 2007. – 720 с. – (Studia philologica).

57. Гораций Флакк. Наука поэзии; пер. с лат. М. Л. Гаспаров // Сочинения: оды, эподы, сатиры, послания / Квинт Гораций Флакк. – М.: Художественная литература, 1970. – С. 384–395.

58. Горбань А. В. Авторська суб'єктивність як структурна модель художнього тексту / А. В. Горбань // Вісник Житомирського державного університету ім. Івана Франка. – Вип. 26. – Житомир, 2006. – С. 113–116.

59. Григорьев А. А. О правде и искренности в искусстве (по поводу одного эстетического вопроса) // Эстетика и критика / Аполлон Александрович Григорьев; под ред. А. И. Журавлевой. – М.: Искусство, 1980. – С. 51–117. – (Серия «История эстетики в памятниках и документах»).

60. Гринцер Н. П. Древнегреческая «лирика»: значение термина и сущность явления / Николай Павлович Гринцер // Лирика: генезис и эволюция: коллективная монография / сост. И. Г. Матюшина, С. Ю. Неклюдов. – М.: РГГУ, 2007. – С. 13–53.

61. Давыдова Т. Т. Теория литературы: учебное пособие / Т. Т. Давыдова, В. А. Пронин. – М.: Логос, 2003. – 229 с. – (Серия «Учебник XXI века»).

62. Домашенко А. В. Маническая поэзия и миметическое искусство. Платон и Бахтин / Александр Владимирович Домашенко // Филологические исследования. – Донецк, 2001. – № 3. – С. 36–42.

63. Домашенко А. В. К проблеме изобразительности лирического и эпического слова / А. В. Домашенко // Литературоведческий сборник. – Донецк, 2002. – Вып. 10. – С. 154–162.

64. Домашенко А. В. Гете, Пушкин, Чехов и эстетическое завершение / А. В. Домашенко // Литературоведческий сборник. – Донецк, 2003. – Вып. 14. – С. 16–24.

65. Домашенко А. В. Порождающее лоно поэзии / А. В. Домашенко // Литературоведческий сборник. – Донецк, 2006. – Вып. 26. – С. 33–48.

66. Домашенко А. В. Лад как присутствие / А. В. Домашенко // Актуальні проблеми іноземної філології: лінгвістика і літературознавство: зб. наук. ст. – Донецьк, 2009. – Вип. 3. – С. 297–300.

67. Ермоленко С. И. К теории лирического жанра: основные проблемы изучения / Светлана Ивановна Ермоленко // Семантическая поэ-

тика русской литературы: сб. науч. статей к юбилею проф. Н.Л. Лейдермана. – Екатеринбург: Уральский государственный педагогический ун-т, 2008. – С. 30–45.

68. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: учеб. пособие / Андрей Борисович Есин. – М.: Флинта; Наука, 2008. – 248 с.

69. Женетт Ж. Введение в архитектекст // Фигуры: работы по поэтике: в 2 т. / Жерар Женетт; пер. с фран. Е. Васильевой. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998 – Т. 2. – 1998. – С. 282–340.

70. Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии: варианты, структуры, стратегии, интертексты / Александр Константинович Жолковский. – М.: РГГУ, 2005. – 654 с.

71. Жуковська Г. М. Проблема історичної пам'яті у творчості Ліни Костенко: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / Г. М. Жуковська. – К., 2001. – 19 с.

72. Запевалов В. Н. Поэзия В. Н. Соколова / Владимир Николаевич Запевалов // Литература в школе. – 1989. – № 1. – С. 45–53.

73. Зинченко В. Г. Методы изучения литературы. Системный подход: учеб. пособ. / В. Г. Зинченко, В. Г. Зусман, З. И. Кириозе. – М.: Флинта; Наука, 2002. – 200 с.

74. Зырянов О. В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект / Олег Васильевич Зырянов. – Екатеринбург: Уральский государственный ун-т, 2003. – 548 с.

75. Иванисенко В. А. Поэзия, жизнь, человек. О лирике / В. А. Иванисенко. – М.: Советский писатель, 1962. – 227 с.

76. Изер В. Процесс чтения: феноменологический подход / Вольфганг Изер // Современная литературная теория: антология / сост. и пер. И. В. Кабановой. – М.: Флинта; Наука, 2004. – С. 201–225.

77. Ингарден Р. Заметки по поводу «Поэтики» Аристотеля // Исследования по эстетике / Роман Ингарден. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1962. – С. 155–202.

78. Иванисенко В. А. Що таке лірика / В. А. Иванисенко. – К.: Держлітвидав, 1963. – 58 с.

79. Каган М. С. Метаморфозы бытия и небытия / Моисей Самойлович Каган // Вопросы философии. – 2001. – № 6. – С. 52–68.

80. Категории поэтики в смене литературных эпох / Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л. и др. // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания: сб. статей / отв. ред. П. А. Гринцер. – М.: Наследие, 1994. – С. 3–38.

81. Кисель В.Л. О соотношении понятий «бытие» и «небытие» / В.Л. Кисель // Вестник Российского философского общества. – 2003. – № 2. – С. 110–111.

82. Ковалевський О.В. Ліна Костенко: Нарис творчо-світоглядної біографії / Олексій Володимирович Ковалевський. – Х.: Прапор, 2004. – 192 с.

83. Ковалевський О.В. Ліна Костенко: філософія бунту й «філософія серця» / О.В. Ковалевський. – Харків: Прапор, 2001. – 176 с.

84. Кодуэлл К. Иллюзия и действительность: Об источниках поэзии / Кристофер Кодуэлл; под ред. Д.М. Урнова; пер. с англ. Н.В. Высоцкая. – М.: Прогресс, 1969. – 368 с.

85. Кожин В.В. Как пишут стихи: О законах поэтического творчества / Вадим Валерианович Кожин. – М.: Просвещение, 1970. – 239 с.

86. Кожин В.В. Книга о русской лирике XIX века. Развитие стиля и жанра / В.В. Кожин. – М.: Современник, 1978. – 303 с.

87. Козицкая Е.А. «Чужое слово» в структуре стихотворения: К проблеме диалогичности в лирике / Екатерина Арнольдовна Козицкая // Литературный текст: проблемы и методы исследования: сб. науч. трудов. – Тверь, 1994. – С. 111–119.

88. Козицкая Е.А. О внутренней диалогичности лирики: («Я» и «Ты» в стихотворении Блока «В глубоких сумерках собора») / Е.А. Козицкая // Кормановские чтения: материалы межвузовской науч. конф. – Ижевск, 1998. – Вып. 3. – С. 76–81.

89. Козицкая Е.А. Цитата, «чужое» слово, интертекст: Материалы к библиографии / Е.А. Козицкая // Литературный текст: проблемы и методы исследования: «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте: сб. науч. трудов. – Тверь, 1999. – Вып. 5. – С. 177–218.

90. Козицкая Е.А. «Чужое» слово в поэтике русского рока / Е.А. Козицкая // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. трудов. – Тверь, 1999. – С. 48–56.

91. Козицкая Е. А Эпиграф и текст: о механизме смыслообразования / Е.А. Козицкая // Литературный текст: проблемы и методы исследования: «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте: сб. науч. трудов. – Тверь, 1999. – Вып. 5. – С. 42–58.

92. Козлик І.В. Філософська лірика в перспективі подальшого теоретичного дослідження / Ігор Володимирович Козлик // Русская литература: Исследования. – К., 2004. – Вып. 5. – С. 243–260.

93. Козлик І.В. Філософська лірика: диференціація видів і жанрова інтеграція: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д. – ра філол. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / І.В. Козлик. – К., 2008. – 42 с.

94. Козлов В. И. Вышивка эпосом по лирике: электронный ресурс / Владимир Иванович Козлов // Арион. – 2006. – № 4. – Режим доступа к журналу: <http://magazines.russ.ru/arion/2006/4/ko26.html>.

95. Козлов В. И. Жанровое мышление современной поэзии / В. И. Козлов // Вопросы литературы. – 2008. – № 5. – С. 137–160.

96. Козлов В. И. Здание лирики: Архитектура мира лирического произведения / В. И. Козлов. – Ростов-на-Дону: Южный Федеральный ун-т, 2009. – 240 с.

97. Кораблев А. А. Донецкая филологическая школа: Контакты и контексты / Александр Александрович Кораблев. – Горловка: ГГПИИЯ, 2006. – С. 175–192.

98. Кораблев А. А. Поэты и поэзия Бронзового века: Контуры русской поэзии второй половины XX столетия / А. А. Кораблев, Н. А. Ольховая. – Горловка: ГГПИИЯ, 2007. – 260 с.

99. Кораблев А. А. *Arg poetica* А. С. Пушкина: учеб. пособ. / А. А. Кораблев. – Донецк: Донецкий национальный ун-т, 2007. – 48 с.

100. Корман Б. О. Избранные труды. Теория литературы / Борис Ошеревич Корман; [ред. – сост. Е. А. Подшивалова, Н. А. Ремизова, Д. И. Черашняя, В. И. Чулков]. – Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2006. – 552 с.

101. Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы: сб. науч. трудов / Б. О. Корман. – Ижевск: Ижевский государственный ун-т, 1992. – 128 с.

102. Костенко Л. В. Поезії / Ліна Василівна Костенко; упоряд. О. Зинкевич. – Торонто: Смолоскип ім. В. Симоненка, 1969. – 357 с.

103. Костенко Л. В. Неповторність: вірші, поеми / Л. В. Костенко. – К.: Молодь, 1980. – 224 с.

104. Кутырев В. А. Оправдание бытия: явление нигитологии и его критика / В. А. Кутырев // Вопросы философии. – 2000. – № 5. – С. 15–33.

105. Ларин Б. А. О лирике как разновидности художественной речи (Семантические этюды) / Борис Александрович Ларин // Эстетика слова и язык писателя: Избранные статьи. – Л.: Художественная литература, 1974. – С. 54–101.

106. Левин Ю. И. Заметки о лирике / Юрий Иосифович Левин // Новое литературное обозрение. – 1994. – № 8. – С. 62–73.

107. Левин Ю. И. Лирика с коммуникативной точки зрения / Ю. И. Левин // Избранные труды: Поэтика. Семиотика. – М.: Языки русской культуры, 1998. – С. 464–482.

108. Левинас Э. Избранное: Тотальность и бесконечное / Эммануэль Левинас; пер. с фран. И. С. Вдовина, Б. В. Дубин.– СПб.: Культурная инициатива, 2000.– 416 с.– (Серия «Книга света»).
109. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения / Дмитрий Сергеевич Лихачев // Вопросы литературы.– 1968.– № 8.– С. 74–87.
110. Лишаев С. А. К проблеме онтологической эстетики: бытие и небытие как принципы анализа эстетических феноменов: электронный ресурс / Сергей Александрович Лишаев // Вестник Самарского Государственного ун-та: Философия.– 2000.– № 3 (17).– Режим доступа к журналу: <http://vestnik.ssu.samara.ru/gum/2000web3/phy1/200030502.html>.
111. Літературознавчий словник-довідник / Гром'як Р. Т., Ковалів Ю. І. та ін.– К.: Академія, 1997.– 752 с.
112. Літературознавчі терміни: Словник-довідник: авт.– уклад. У. Д. Данильцова.– К.: А. С. К., 2004.– 232 с.
113. Лосев А. Ф. История античной эстетики: в 8 т. / Алексей Федорович Лосев.– Х.: Фолио; М.: АСТ, 2000– Т. 4: Аристотель и поздняя классика.– 2000.– 878 с.– (Серия «Вершины человеческой мысли»).
114. Лотман Ю. М. Текст и структура аудитории / Юрий Михайлович Лотман // Ученые записки Тартуского государственного ун-та: Труды по знаковым системам.– Тарту, 1977.– Вып. 422.– С. 55–61.
115. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста. Статьи и исследования. Заметки / Ю. М. Лотман.– СПб.: Искусство, 1996.– 846 с.
116. Лубянская Г. И. Три лика лирики / Г. И. Лубянская.– Тула: Приокское книжное изд-во, 1987.– 216 с.
117. Луков В. А. Методологический баланс историко-теоретического и тезаурусного подходов / Владимир Андреевич Луков // Тезаурусный анализ мировой культуры.– М., 2005.– Вып. 2.– С. 16–18.
118. Ляшенко О. А. Проблема цілісності ліричного твору і творчості поета-лірика: системно-типологічний аспект (на матеріалі української поезії ХІХ–поч.. ХХ ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук.: спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / О. А. Ляшенко.– К., 2008.– 19 с.
119. Магомедова Д. М. Филологический анализ лирического стихотворения: учеб. пособие для вузов / Дина Махмудовна Магомедова.– М.: Академия, 2004.– 187 с.– (Серия «Высшее профессиональное образование: Пед. Специальности»).

120. Мандельштам О.Э. Шум времени: Мемуарная проза. Письма. Записные книжки / Осип Эмильевич Мандельштам.– М.: Олма-Пресс; Звездный мир, 2003.– С. 126–132.

121. Мариняк Р.С. Історіософія поезії Ліни Костенко: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / Р.С. Мариняк.– Харків, 2005.– 19 с.

122. Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе / Генрих Маркевич; [пер. с польск. М. Я. Полякова].– М.: Прогресс, 1980.– 376 с.

123. Маслова В.А. Русская поэзия XX века. Лингвокультурологический взгляд: учеб. пособие / В.А. Маслова.– М.: Высшая школа, 2006.– 256 с.

124. Махов А.Е. Веселовский– Курциус: историческая поэтика– историческая риторика / Александр Евгеньевич Махов // Вопросы литературы.– 2010.– № 3.– С. 182–203.

125. Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Елезар Моисеевич Мелетинский; отв. ред. Ю.Б. Виппер.– М.: Наука, 1986.– 320 с.

126. Миннуллин О.Р. Поэтическое житнетворчество (целостный анализ стихотворения В.Н. Соколова «Вот и нет меня на свете...») / Олег Рамильевич Миннуллин // Литературоведческий сборник.– Донецк, 2008.– Вып. 33–34.– С. 127–146.

127. Миннуллин О.Р. Проблема идентичности лирического субъекта в художественном целом // Филологические исследования.– Донецк, 2008.– № 10.– С. 34–45.

128. Миннуллин О.Р. Мотив небытия в поэзии Лины Костенко / О.Р. Миннуллин // Литературоведческий сборник.– Донецк, 2009.– Вып. 39–40.– С. 125–143.

129. Миннуллин О.Р. Подлинность как родоопределяющая категория лирики / О.Р. Миннуллин // Новая филология.– Запорожье, 2010.– Вып. 37.– С. 248–256.

130. Міннуллін О.Р. Ситуація небуття в ліричному творі (на матеріалі поезії Ліни Костенко) / О.Р. Міннуллін // Ученые записки ТНУ им. В.И. Вернадского. Серия «Филология. Социальные коммуникации».– Т. 23 (62), № 1.– Симферополь, 2010.– С. 304–315.

131. Михайлов А.В. Судьба классического наследия на рубеже 18–19 веков // Обратный перевод: Русская и западноевропейская культура: проблемы их взаимосвязей / Александр Викторович Михайлов.– М.: Языки русской культуры, 2000.– С. 19–34.

132. Наливайко Д.С. Теорія літератури й компаративістики / Дмитро Наливайко.– К.: Києво-Могилянська академія, 2006.– 348 с.

133. Невзглядова Е. Повод и сюжет в лирическом стихотворении / Елена Невзглядова // Вопросы литературы. – 1987. – № 5. – С. 127–144.
134. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Сочинения: в 2 т. / Фридрих Ницше; пер. с нем. Г. А. Рачинского. – М.: Мысль, 1990 – Т. 1. – 1990. – С. 57–156.
135. Новалис. Фрагменты / Новалис // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А. С. Дмитриева. – М.: Московский государственный ун-т, 1980. – С. 94–107.
136. Пипенко О. Ю. Ліричний світ як теоретико-літературна категорія: дис. ... кандидата філол. наук: 10.01.06 / Ольга Юріївна Пипенко. – Донецьк, 2007. – 192 с.
137. Платон. Избранные диалоги / Платон; пер. с древнегреч. С. К. Апт, Я. М. Боровский, Т. В. Васильева и др. – М.: Эксмо, 2007. – 768 с.
138. Поезія Ліни Костенко в часах перехідних і вічних: Матеріали круглого столу 18 березня 2005 року / упоряд. Т. В. Шаповалов. – К.: Києво-Могилянська академія, 2005. – 105 с.
139. Полежаєва Т. В. Сюжет у ліриці / Тетяна Вікторівна Полежаєва // Вісник Житомирського державного ун.- ту ім. Івана Франка, 2005. – № 16. – С. 177–179.
140. Пономаренко І. В. Художня своєрідність поезії Ліни Костенко (інтертекстуальність і феномен агону): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.01 «Українська література» / І. В. Пономаренко. – К., 2005. – 20 с.
141. Поспелов Г. Н. Лирика среди литературных родов / Геннадий Николаевич Поспелов. – М.: Московский государственный ун-т, 1976. – 208 с.
142. Поспелов Г. Н. Типология литературных родов и жанров / Г. Н. Поспелов // Введение в литературоведение: Хрестоматия: учеб. пособие / под ред. П. А. Николаева, А. Я. Эсалнек. – М.: Высшая школа, 2006. – С. 387–395.
143. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / глав. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
144. Разинов Ю. А. Небытие в маске или как возможен дискурс негативности / Юрий Анатольевич Разинов // *Mixtura verborum* 2008: небытие в маске: сб. статей / под ред. С. А. Лишаева. – Самара: Самарская гуманитарная академия, 2008. – С. 54–72.
145. Рассадин С. Грань: портрет поэта на фоне поэзии / Станислав Рассадин // Дружба народов. – 1996. – № 9. – С. 203–217.

146. Розов Н. С. Философия небытия: новый подъем метафизики или старый тупик мышления: Электронный ресурс / Николай Сергеевич Розов // Режим доступа к публикации: <http://www.nsu.ru/filf/rozov/publ/nonbeing.htm>.

147. Селиванов А. И. К вопросу о понятии «ничто» / А. И. Селиванов // Вопросы философии. – 2002. – № 7. – С. 52–66.

148. Сильман Т. И. Заметки о лирике / Тамара Исааковна Сильман. – Л.: Советский писатель, 1977. – 223 с.

149. Сквозников В. Д. Лирика / Виталий Дмитриевич Сквозников // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении: в 3 кн.; под ред. Г. Л. Абрамовича и др. – М.: Наука, 1962–1965 – Кн. 2: Роды и жанры литературы. – 1964. – С. 173–237.

150. Сквозников В. Д. Русская лирика. Развитие реализма / В. Д. Сквозников. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – 162 с.

151. Сквозников В. Д. Лирический род литературы / В. Д. Сквозников // Теория литературы: в 4 т. / отв. ред. Л. И. Сазонова. – М.: ИМЛИ, 2001–2005 – Т. 3: Роды и жанры: основные проблемы в историческом освещении. – 2003. – С. 394–420.

152. Словник літературознавчих термінів / авт. – уклад. В. І. Кузьменко. – К.: Український письменник, 1997. – 230 с.

153. Смирнов И. П. Смысл как таковой: монография / Игорь Павлович Смирнов. – СПб.: Академический проект, 2001. – 352 с.

154. Соколов В. Н. Четверть века: Избранные стихи 1948–1973 / Владимир Николаевич Соколов; вступ. ст. В. Кожин. – М.: Советская Россия, 1975. – 255 с.

155. Соколов В. Н. Избранное: Стихи, поэмы / В. Н. Соколов. – М.: Советский писатель, 1989. – 592 с.

156. Соколов В. Н. Главная тема: мужество быть самим собой / В. Н. Соколов // Дружба народов. – 1996. – № 9. – С. 218–220.

157. Соколов В. Н. «Когда-нибудь, когда меня не будет...» / беседу вела Л. Константинова // Вопросы литературы. – 1999. – № 6. – С. 207–219.

158. Соловей Е. С. Українська філософська лірика: навч. посібник із спецкурсу / Елеонора Степанівна Соловей. – К.: Юніверс, 1999. – 368 с. – (Серия «Трансформація гуманітарної освіти в Україні»).

159. Соловьев В. С. О лирической поэзии // Философия искусства и литературная критика / Владимир Сергеевич Соловьев. – М.: Искусство, 1991. – С. 399–425. – (Серия «История эстетики в памятниках и документах»).

160. Солодухо Н. М. Понимание онтологического статуса небытия / Натан Моисеевич Солодухо // Известия КГАСУ: Гуманитарные науки. – 2006. – № 1 (5). – С. 126–128.
161. Солодухо Н. М. Бытие и небытие как предельные основания мира / Н. М. Солодухо // Вопросы философии. – 2001. – № 6. – С. 176–184.
162. Страшнов С. Л. «Светловолосые мы не седем...»: мир детства в поэзии Владимира Соколова / Сергей Леонидович Страшнов // Детская литература. – 1991. – № 8. – С. 17–20.
163. Тмарарченко Н. Д. Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века / Натан Давидович Тмарарченко // Теория литературы: в 4 т. / отв. ред. Л. И. Сазонова. – М.: ИМЛИ, 2001–2005 – Т. 3: Роды и жанры: основные проблемы в историческом освещении. – 2003. – С. 81–98.
164. Тмарарченко Н. Д. Проблема рода и жанра в поэтике Гегеля // Теория литературы: в 4 т. / отв. ред. Л. И. Сазонова. – М.: ИМЛИ, 2001–2005 – Т. 3: Роды и жанры: основные проблемы в историческом освещении. – 2003. – С. 33–63.
165. Тарнашинська Л. Час у творчості Ліни Костенко як темпоральний код структури людського досвіду / Людмила Броніславівна Тарнашинська // Слово і час. – 2005. – № 6. – С. 42–52.
166. Тарнашинська Л. Мнемонічне коло у структурі художньої свідомості і метаморфози пам'яті (літературознавчо-філософський зріз поетики Ліни Костенко) / Л. Б. Тарнашинська // Слово і час. – 2010. – № 3. – С. 51–67.
167. Теоретическая поэтика: хрестоматия-практикум / авт. – сост. Н. Д. Тмарарченко. – М.: Академия, 2004. – 400 с.
168. Теория литературы: учеб. пособие: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тмарарченко. – М.: Academia, 2004 – Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н. Д. Тмарарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. – 512 с.
169. Теория литературы: учеб. пособие: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тмарарченко. – М.: Academia, 2004 – Т. 2: Историческая поэтика / С. Н. Бройтман. – 368 с.
170. Тодоров Л. О лирическом персонаже / Лев Тодоров // Литература в школе. 2000. – № 5. – С. 54–61.
171. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Цветан Тодоров; пер. с фран. Б. Нарумова. – М.: Дом интеллектуальной книги; Русское феноменологическое общество, 1997. – 144 с.
172. Тынянов Ю. Н. Блок // Поэтика: История литературы: Кино / Юрий Николаевич Тынянов. – М.: Наука, 1977. – С. 118–123.

173. Тынянов Ю.Н. О композиции «Евгения Онегина» // Поэтика: История литературы: Кино / Ю.Н. Тынянов.– М.: Наука, 1977.– С. 52–78.

174. Удалов В.Л. Порівняльна характеристика принципів частково- і цілісно-системних досліджень / В.Л. Удалов, Т.В. Полежаєва // Вісник Житомирського державного ун.– ту імені Івана Франка.– 2004.– № 15.– С. 91–95.

175. Уэллек Р. Теория литературы / Рене Уэллек, Остин Уоррен; пер. с англ. А. Зверева, В. Харитонова, И. Ильина.– М.: Прогресс, 1978.– 325 с.

176. Фарыно Е. Литературный субъект и литературные роды и жанры // Введение в литературоведение: в 3 ч. / Ежи Фарыно.– Катовице: Uniwersytet Śląski, 1978–1980– Ч. 2.– 1980.– С. 155–230.

177. Фарыно Е. Введение в литературоведение / Е. Фарыно.– Варшава: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1991.– 646 с.

178. Федоров В.В. О природе поэтической реальности / Владимир Викторович Федоров.– М.: Советский писатель, 1984.– 182 с.

179. Федоров В.В. Поэтический мир и творческое бытие / В.В. Федоров.– Донецк: Кассиопея, 1998.– 76 с.

180. Федоров В.В. Три лекции об авторе / В.В. Федоров.– Донецк: Юго-Восток, 2002.– 85 с.

181. Федосеева Е.Н. Диалогическая основа русской лирики первой трети XIX века: автореф. дисс. на соискание учен. степени д.– ра филол. наук: спец. 10.01.02 «История русской литературы» / Е.Н. Федосеева.– М., 2009.– 42 с.

182. Фесенко Э.Я. Теория литературы: учебное пособие / Эмилия Яковлевна Фесенко.– М.: Академический проект, 2008.– 780 с.

183. Философский энциклопедический словарь / под редакцией А.А. Ивина.– М.: Гардарики, 2004.– 1072 с.

184. Фрейденберг О.М. Происхождение греческой лирики / Ольга Михайловна Фрейденберг // Вопросы литературы.– 1973.– № 11.– С. 103–122.

185. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг; под. ред. Н.В. Брагинской.– М.: Лабиринт, 1997.– 448 с.

186. Хабибуллина А.З. К проблеме инационального восприятия литературы (эстетическая интерференция) / А.З. Хабибуллина // Бодуэн де Куртенэ и современная лингвистика: материалы Международной науч. конф. (Казань, 11–13 дек. 2001 г.): в 2 т. / под ред. К.Р. Галиуллина, Г.А. Николаева.– Казань: Казанский государственный ун-т, 2001– Т. 2.– С. 176–177.

187. Хабибуллина А.З. Зарубежные теории восприятия и проблема эстетической интерференции / А.З. Хабибуллина // Казанская лингвистическая школа: традиции и современность: материалы II Международной науч. конф. (Казань, 11–13 декабря 2003 г.): в 2 т. / под ред. К.Р. Галиуллина, Г.А. Николаева. – Казань: Казанский государственный ун-т, 2003 – Т. 2. – С. 187–189.
188. Хализев В.Е. Драма как род литературы: поэтика, генезис, функционирование / Валентин Евгеньевич Хализев. – М.: Московский государственный ун-т, 1986. – 260 с.
189. Хализев В.Е. Лирика / В.Е. Хализев // Введение в литературоведение: учеб. пособие / под ред. Л.В. Чернец. – М.: Высшая школа; Академия, 2000. – С. 133–144.
190. Чанышев А.Н. Трактат о небытии / Арсений Николаевич Чанышев // Вопросы философии. – 1990. – № 10. – С. 158–165.
191. Чухонцев О. Г Лицо на групповом портрете // Стихотворения / Олег Григорьевич Чухонцев. – М.: Художественная литература, 1989. – С. 5–17.
192. Чухонцев О.Г. Спорить о стихах?: электронный ресурс / О.Г. Чухонцев, И.О. Шайтанов // Арион. – 2004. – № 4. – Режим доступа к журналу: <http://magazines.russ.ru/arion/2004/4/chu23.html>.
193. Шайтанов И.О. Двадцатый или Двадцать первый? / Игорь Олегович Шайтанов // Вопросы литературы. – 2006. – № 5. – С. 52–62.
194. Шайтанова И.О. Классическая поэтика неклассической эпохи. Была ли завершена «Историческая поэтика»? / И.О. Шайтанов // Вопросы литературы. – 2002. – № 4. – С. 82–136.
195. Шеллинг Ф.В. Философия искусства / Фридрих Вильгельм Шеллинг. – М.: Мысль, 1966. – 496 с.
196. Шлейермахер Ф.Д.Э. Лекции по эстетике / Фридрих Даниэль Эрнст Шлейермахер // История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. / [гл. ред. М.Ф. Овсянников]. – М.: Искусство, 1962–1970 – Т. 3. – 1967. – С. 291–294.
197. Шпет Г.Г. Сочинения / Густав Густович Шпет; предисл. Е.В. Пастернак. – М.: Правда, 1989. – 601 с.
198. Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии / Михаил Наумович Эпштейн. – М.: Высшая школа, 1990. – 303 с.
199. Эпштейн М.Н. Род литературный / М.Н. Эпштейн // Литературный энциклопедический словарь: под ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 329.

200. Эткинд Е. Г. Разговор о стихах / Ефим Григорьевич Эткинд. – М.: Детская литература, 1970. – 240 с.

201. Якобсон Р. О. Из мелких вещей Велимира Хлебникова: «Ветер-пение...» // Работы по поэтике / Роман Осипович Якобсон. – М.: Прогресс, 1987. – С. 317–323.

202. Якубинский Л. П. Откуда берутся стихи // Избранные работы. Язык и его функционирование / Лев Петрович Якубинский. – М., 1986. – С. 194–196.

ПЕРВЫЕ ПУБЛИКАЦИИ

1. Миннуллин О. Р. Поэтическое житнетворчество // Литературоведческий сборник. – № 33–34. – Донецк, 2008. – С. 127–146.
2. Миннуллин О. Р. Проблема идентичности лирического субъекта в художественном целом // Филологические исследования. – № 10. – Донецк, 2009. – С. 34–45.
3. Миннуллин О. Р. Мотив небытия в поэзии Л. В. Костенко // Литературоведческий сборник. – № 39. – Донецк, 2009. – С. 125–143.
4. Миннуллин О. Р. Подлинность как родоопределяющая категория лирики // Новая филология. – № 37. – Запорожье, 2010. – С. 248–256.
5. Міннулін О. Р. Ситуація небуття в ліричному творі (на матеріалі поезії Ліни Костенко) // Ученые записки ТНУ им. В. И. Вернадского. – Т. 23 (62). – № 1. – Симферополь, 2010. – С. 304–315.
6. Миннуллин О. Р. Об истоках лирической диалогичности // Литературоведческий сборник. – № 43–44. – Донецк, 2010. – С. 44–54.
7. Миннуллин О. Р. Причастность как способ существования лирического субъекта // Литературоведческий сборник. – № 45–46. – Донецк, 2011. – С. 6–14.

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИЗУЧЕНИЮ СПЕЦКУРСА

Задача курса – сформировать у студентов полное и разностороннее представление о специфике лирического рода литературы, углубить и закрепить знания о лирической поэзии, которые они получили на протяжении предыдущих лет обучения, изучить пути становления лирики и актуальные теории ее исследования, существующие в современной науке.

Цель курса – обучить студентов применять различные методологические подходы к изучению лирической поэзии, осуществлять целостный анализ лирических произведений.

В) Спецкурс состоит из 5 содержательных модулей:

- 1) Литературный род как многомерная динамическая целостность.
- 2) Категории архаической лирики.
- 3) Подлинность как фундаментальная категория лирики.
- 4) Субъективность как фундаментальная категория лирики.
- 5) Диалогичность как фундаментальная категория лирики.

Содержание этих модулей раскрывается в 15 темах (каждая тема соответствует 1 лекционному или практическому занятию). Такое построение курса определяется следующими требованиями: 1) необходимость сформировать четкое теоретическое представление о категории литературного рода вообще; 2) потребность в формировании теоретических представлений об истоках и основах лирической поэзии как одного из литературных родов, производимое на материале архаической греческой поэзии в переводах; 3) глубокое разностороннее изучение категорий поэтики лирического рода.

В лекционном курсе излагаются наиболее важные и существенные в научно-теоретическом отношении темы, касающиеся лирической поэзии, а в ходе практических занятий студенты овладевают умением реализовывать в конкретном литературоведческом анализе теоретические знания и вырабатывают практические навыки анализа лирического произведения.

Самостоятельная работа способствует закреплению теоретических знаний о лирике и практических навыков анализа произведений этого рода литературы.

Студент должен знать:

- какие научные подходы к изучению литературных родов существуют в теории литературы;
- в чем специфика лирики как литературного рода;

- какие черты лирической поэзии проявлены в архаической лирике;
- что такое лирическая подлинность, какой понятийный аппарат, связанный с этой категорией, выработан в науке;
- какие категории являются центральными с позиций немецкой классической эстетики;
- в чем сущность лирической диалогичности.

Студент должен уметь:

- применять изучаемые теоретико-литературные категории в анализе конкретных художественных произведений;
- последовательно и логично излагать материал;
- свободно владеть литературной речью.

3. Обязательная или выборочная дисциплина

Обязательная дисциплина для студентов, специализирующихся на кафедре теории литературы и художественной культуры.

4. Методика преподавания и методы обучения

Используются такие методы обучения:

Лекции: информативные, проблемные, аналитические. Беседы вступительная, текущие, итоговая. Практические занятия: семинар, тренировочные, творческие, подготовительные упражнения, тестирование. Самостоятельная работа студентов: подготовка конспектов, творческие работы, сравнительный анализ.

Учебная программа курса

Содержательный модуль 1

Литературный род как многомерная динамическая целостность

Два подхода к категории литературного рода в современной теории. Роды поэзии в античной парадигме. Представление о родах в немецкой классической эстетике. Теории литературного рода XX века: подход «от жанра». Теории литературного рода XX века: классификационный подход. Литературный род как целостность.

Содержательный модуль 2

Основные направления исследования лирики как многомерной динамической целостности

Историко-типологический подход к лирике. Сущностные категории архаической лирики. Древнегреческая лирика как объект теории. Обоснование категории лирической подлинности. Обоснование категории лирической диалогичности. Предпосылки лирической субъективности.

Содержательный модуль 3

Подлинность как фундаментальная категория лирического рода литературы

Встреча лирической подлинности и миметической поэтики. Явление двойной дискурсивности в лирике. Структура лирического субъекта в свете двойной дискурсивности. Слово и мир в лирике. Лирическое высказывание и внеэстетическая реальность. Специфика эстетического завершения в лирике. «Поэтическое жизнетворчество» и лирическая эстетизация реальности. Вопрос об эмоциональном тоне в лирике.

Содержательный модуль 4

Субъективность как фундаментальная категория лирического рода литературы

Лирический субъект и внутренний мир. Лирическое бытие-сознание и соотносимые с ним категории. Категории «всеобщего» и «особенного» в лирике и их развитие. Семантическая структура лирического произведения. Аксиологический аспект лирического целого. Причастность как способ существования лирического субъекта. Проблема идентичности лирического субъекта.

Содержательный модуль 5

Диалогичность как фундаментальная категория лирического рода литературы

Предпосылки возникновения теоретического интереса к диалогическому началу в лирике. Лирический диалогизм в теории литературы XX века. Лирическая диалогичность как «интерсубъектность». Поэтическое присутствие. Лирическое «многоголосье». «Чужое сознание» и «чужое слово» в лирике. Интертекстуальность. Диалог лирического субъекта и мира в стихотворении. Диалог бытийных начал в лирическом целом. Диалогичность лирического слова: ритм и смысл.

Планы практических занятий

Практическое занятие № 1

Подлинность как фундаментальная категория лирики

1. Укорененность архаической греческой поэзии в неэстетически переживаемом бытии.
2. Встреча лирической подлинности и мимеситической поэтики: спор Ш. Бате и И. Шлегеля.
3. Лирическое слово и внехудожественная реальность.
4. Коммуникативный статус лирического высказывания.
5. Читатель в лирике.
6. Е. Фарыно об артикулирующих и воздействующее-вовлекающих жанрах.

Литература

1. Гаспаров М. Л. Древнегреческая хоровая лирика // Избранные труды: в 3 т. / М. Л. Гаспаров. – М.: Языки русской культуры, 1997 – Т. 1: О поэтах. – 1997. – С. 9–28.
2. Домащенко А. В. Маническая поэзия и миметическое искусство. Платон и Бахтин / Александр Владимирович Домащенко // Филологические исследования. – Донецк, 2001. – № 3. – С. 36–42.
3. Женетт Ж. Введение в архитекст // Фигуры: работы по поэтике: в 2 т. / Жерар Женетт; [пер. с фран. Е. Васильевой]. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998 – Т. 2. – 1998. – С. 282–340.
4. Левин Ю. И. Лирика с коммуникативной точки зрения // Избранные труды: Поэтика. Семиотика / Ю. И. Левин – М.: Языки русской культуры, 1998. – С. 464–482.
5. Миннуллин О. Р. Подлинность как родоопределяющая категория лирики // Новая филология. – № 37. – Запорожье, 2010. С. 248–256.
6. Фарыно Е. Литературный субъект и литературные роды и жанры // Введение в литературоведение: в 3 ч. / Ежи Фарыно. – Катовице: Uniwersytet Śląski, 1978–1980 – Ч. 2., 1980. – С. 155–230.
7. Фрейденберг О. М. Происхождение греческой лирики / Ольга Михайловна Фрейденберг // Вопросы литературы. – 1973. – № 11. – С. 103–122.

Практическое занятие № 2

Субъективность как родоопределяющая категория лирики

1. Понятийный аппарат, применяемый к лирической поэзии Г. Гегелем.
2. Структура лирического субъекта.
3. «Особенное» и «всеобщее» в лирике.
4. Проблема идентичности лирического субъекта.
5. Полемика В. Д. Сквозникова и С. Н. Бройтмана о монологичности и диалогичности лирики.

Литература

1. Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды // Собр. соч.: в 9 т. / Виссарион Григорьевич Белинский; [под ред. Н. К. Гея и др.]. – М.: Художественная литература, 1976–1982 – Т. 3. – 1978. – С. 294–412.
2. Бройтман С. Н. Лирика в историческом освещении / С. Н. Бройтман // Теория литературы: в 4 т. / [отв. ред. Л. И. Сазонова]. – М.: ИМЛИ, 2001–2005 – Т. 3: Роды и жанры: основные проблемы в историческом освещении. – 2003. – С. 421–466.
3. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4. т. / Георг Вильгельм Фридрих Гегель; [пер. с нем.; под ред. М. Лифшица]. – М.: Искусство, 1968–1973 – Т. 3. – 1971. – 621 с (Раздел «Романтические искусства» / «Поэзия» / «Лирическая поэзия»).
4. Гинзбург Л. Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург. – М.: Интрада, 1997. – 414 с.
5. Гинзбург Л. Я. Частное и общее в лирическом стихотворении // Литература в поисках реальности: [статьи] / Лидия Яковлевна Гинзбург. – Л.: Советский писатель, 1987. – С. 83–113.
6. Миннуллин О. Р. Проблема идентичности лирического субъекта в художественном целом // Филологические исследования. – № 10. – Донецк, 2009. – С. 34–45.
7. Сквозников В. Д. Лирический род литературы / В. Д. Сквозников // Теория литературы: в 4 т. / [отв. ред. Л. И. Сазонова]. – М.: ИМЛИ, 2001–2005 – Т. 3: Роды и жанры: основные проблемы в историческом освещении. – 2003. – С. 394–420.

Практическое занятие № 3

Диалогичность как фундаментальная категория лирики

1. Диалогичность в архаической греческой лирике.
2. Автор и герой в лирике.
3. Интерсубъектность как ключевая характеристика новейшей лирики.
4. «Чужое слово» и «многоголосье» в лирике: концепция Б. О. Кормана.
5. Интертекстуальность в лирической поэзии.

Литература

1. Бройтман С. Н. К проблеме диалога в реалистической лирике Пушкина / Самсон Наумович Бройтман // Вопросы историзма и реализма в русской литературе 19 – начала 20 века: [сб. науч. трудов / под ред. П. В. Куприяновского]. – Л.: Ленинградский государственный ун-т, 1985. – С. 157–171.
2. Бройтман С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики / С. Н. Бройтман. – М.: РГГУ, 2008. – 485 с.
3. Гаспаров М. Л. Поэзия Пиндара // Избранные труды: в 3 т. / М. Л. Гаспаров. – М.: Языки русской культуры, 1997 – Т. 1: О поэтах. – 1997. – С. 29–48.
4. Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности / М. М. Гиршман. – М.: Языки славянских культур, 2007. – 560 с. – (Разделы о лирике Ф. И. Тютчева).
5. Домащенко А. В Лад как присутствие / А. В. Домащенко // Актуальні проблеми іноземної філології: лінгвістика і літературознавство: [зб. наук. ст.]. – Донецьк, 2009. – Вип. 3. – С. 297–300.
6. Козицкая Е. А. «Чужое слово» в структуре стихотворения: К проблеме диалогичности в лирике / Екатерина Арнольдовна Козицкая // Литературный текст: проблемы и методы исследования: [сб. науч. трудов]. – Тверь, 1994. – С. 111–119.
7. Корман Б. О. Избранные труды. Теория литературы / Борис Ошеревич Корман; [ред.-сост. Е. А. Подшивалова, Н. А. Ремизова, Д. И. Черашняя, В. И. Чулков]. – Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2006. – 552 с.

Практические занятия 4–6

Защита творческих работ

Представление и защита студентами творческих работ – исследование поэзии современных (ныне пишущих) лириков с опорой на теоретические знания, полученные при изучении спецкурса.

Организация самостоятельной работы

Самостоятельная работа студентов делится на аудиторную (как компонент лекционного занятия для проверки глубины усвоения материала), внеаудиторную с преподавателем (консультации, дополнительные занятия) и внеаудиторную без преподавателя (подготовка к контрольным работам, самостоятельное проработки отдельных теоретических тем) и предусматривает регулярное изучение рекомендованной литературы и теоретического материала; подготовку в обсуждение художественных тестов как элемента лекционного занятия; конспектирования предлагаемого теоретического материала, подготовка к практическим занятиям.

Карта самостоятельной работы студента

<i>№</i>	<i>Виды самостоятельной работы</i>	<i>Срок сдачи</i>	<i>Формы контроля</i>	<i>Баллы</i>
<i>1</i>	<i>2</i>	<i>3</i>	<i>4</i>	<i>5</i>
1	<p>Подготовить конспект статей:</p> <p>1. Большакова А. Ю. Современные теории жанра в англо-американском литературоведении / Алла Юрьевна Большакова // Теория литературы: в 4 т. / [отв. ред. Л. И. Сазонова]. – М.: ИМЛИ, 2001 – 2005 – Т. 3: Роды и жанры: основные проблемы в историческом освещении. – 2003. – С. 99–130.</p> <p>2. Тамарченко Н. Д. Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века / Натали Давидович Тамарченко // Теория литературы: в 4 т. / [отв. ред. Л. И. Сазонова]. – М.: ИМЛИ, 2001 – 2005 – Т. 3: Роды и жанры: основные проблемы в историческом освещении. – 2003. – С. 81–98</p>	Сентябрь	Проверка конспекта	10
2	<p>Составьте таблицу «Критерии классификации литературных родов», опираясь на следующую работу: Женетт Ж. Введение в архи-текст // Фигуры: работы по поэтике: в 2 т. / Жерар Женетт; [пер. с фран. Е. Васильевой]. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998 – Т. 2. – 1998. – С. 282–340</p>	Сентябрь	Проверка конспекта, собеседование	10
3	<p>Составьте таблицу «Группы жанров и их характеристики», используя работу Е. Фарыно «Литературный субъект и литературные</p>	Октябрь	Проверка письменной работы	10

1	2	3	4	5
	роды и жанры» // Введение в литературоведение: в 3 ч. / Ежи Фарыно. – Катовице: Uniwersytet Śląski, 1978–1980 – Ч. 2., 1980. – С. 155–230			
4	<p>1. Письменно сформулируйте ключевые характеристики архаической греческой лирики, изучив рекомендуемые в списке литературы статьи О.М. Фрейденберг, М. Л. Гаспарова, Н. П. Гринцера.</p> <p>2. Составьте, используя материалы этих статей и другие источники, «мифологические биографии» древнегреческих поэтов</p>	Октябрь	Обсуждение на занятии	10
5	Составьте сравнительную таблицу «Три теории лирики», опираясь на работу С. Н. Бройтман «Лирика в историческом освещении / С. Н. Бройтман // Теория литературы: в 4 т. / [отв. ред. Л. И. Сазонова]. – М.: ИМЛИ, 2001 – 2005 – Т. 3: Роды и жанры: основные проблемы в историческом освещении. – 2003. – С. 421–466.	Октябрь	Обсуждение на занятии	10
6	<p>Подготовьте конспект статей:</p> <p>1. Левин Ю. И. Лирика с коммуникативной точки зрения // Избранные труды: Поэтика. Семиотика / Ю. И. Левин – М.: Языки русской культуры, 1998. – С. 464–482.</p> <p>2. Гинзбург Л. Я. Частное и общее в лирическом стихотворении // Литература в поисках реальности : [статьи] / Лидия Яковлевна Гинзбург. – Л.: Советский писатель, 1987. – С. 83 – 113.</p> <p>3. Домашенко А. В. Маническая поэзия и миметическое искусство. Платон и Бахтин / Александр Владимирович Домашенко // Филологические исследования. – Донецк, 2001. – №3. – С. 36 – 42.</p> <p>4. Сквозников В. Д. Лирический род литературы / В. Д. Сквозников // Теория литературы: в 4 т. / [отв. ред. Л. И. Сазонова]. – М.: ИМЛИ, 2001 – 2005 – Т. 3: Роды и жанры: основные проблемы в историческом освещении. – 2003. – С. 394–420.</p>	Ноябрь	Собеседование	15

1	2	3	4	5
7	Составьте словарь понятий, которые предлагает Т. И. Сильман для описания семантической структуры лирики в книге «Заметки о лирике» / Тамара Исааковна Сильман. – Л.: Советский писатель, 1977. – 223 с.	Ноябрь	Проверка письменной работы	5
8	Составьте словарь понятий теории лирики («лирическое многоголосье», «чужое слово», «чужое сознание», «эмоциональный тон» и т.д.), которую развивает Корман Б. О., опираясь на его книгу «Избранные труды. Теория литературы» / Борис Ошеревич Корман; [ред.-сост. Е. А. Подшивалова, Н. А. Ремизова, Д. И. Черашняя, В. И. Чулков]. – Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2006. – 552 с.	Декабрь	Проверка письменной работы	10
9	Подготовьте реферат о творчестве современного (ныне пишущего) поэта-лирика, используя знания полученные в ходе изучения родовой специфики лирической поэзии	Декабрь	Выступление на практическом занятии	20
	Общее количество баллов за СРС			100

Организация текущего, модульного, итогового контроля

Система оценивания академических достижений студентов по 100 бальной шкале (зачет)

Зачетный модуль 1 (максимум 100 баллов)

Организационно-учебная работа студента в аудитории	Индивидуальная работа	Зачетная модульная работа	Общее количество баллов
30	50	20	100

Критерии оценивания знаний

90–100 баллов

- полное и своевременное выполнение обязательных заданий;
- знание и свободное владение теоретико-литературными понятиями и категориями в объеме, предусмотренном учебной программой спецкурса;
- умение соотнести теоретические обобщения с конкретными историко-литературными фактами становления лирического рода;
- умение применять теоретические знания в практике литературоведческого анализа лирического произведения;
- умение последовательно излагать материал;
- свободное владение литературной речью;
- допускаются 1–3 неточности в изложении материала, которые не искажают суть рассматриваемого вопроса.

70–89 баллов

- полное и своевременное выполнение обязательных заданий;
- хорошее знание основных теоретико-литературных понятий и категорий, соотносимых с лирическим родом литературы;
- точное использование понятийного аппарата в практике анализа лирического произведения;
- умение последовательно излагать материал;
- свободное владение русской литературной речью;
- допускаются 1–3 неточности в использовании понятийного аппарата, незначительные погрешности в логике изложения материала.

50–69 баллов

- выполнение 50–70% обязательных заданий;
- частичное раскрытие основного смысла вопросов;
- нарушение последовательности изложения;
- допущены ошибки в пояснении основных литературоведческих понятий;
- поверхностное использование теоретических знаний в практике анализа литературного произведения и основных этапов историко-литературного процесса становления лирики;
- суть вопросов в целом освещена, несмотря на отмеченные выше упущения;
- достаточное владение нормами русской литературной речи.

30–49 баллов

- выполнение 30–50% обязательных заданий;
- неумение раскрыть основной смысл вопроса;
- слабое владение понятийным аппаратом;
- невладение навыками литературоведческого анализа;
- грубые ошибки в характеристике лирического рода;
- ограниченное владение нормами русской литературной речи.

0–29 баллов

- выполнение менее 30% обязательных заданий;
- невладение терминологическим минимумом;
- невладение навыками анализа;
- отсутствие знаний об основных этапах историко-литературного процесса становления лирического рода литературы;
- слабое владение нормами русской литературной речи.

Задания для модульного контроля

Для модульного контроля подготовлены шесть вариантов, каждый из которых содержит два однотипных задания – теоретического и теоретико-практического характера.

Вариант 1

1. Раскройте смысл понятия «лирическое бытие-сознание».
2. Проанализируйте стихотворение Н. А. Некрасова «Размышление у парадного подъезда» с точки зрения взаимодействия в лирическом слове различных субъектных интенций («голосов») по Б. О. Корману.

Вариант 2

1. Поясните понятие «интерсубъектности» в лирике.
2. Раскройте диалогический смысл стихотворения Ф.И. Тютчева «О чем ты воешь, ветер ночной?» по М.М. Гиршману.

Вариант 3

1. Прокомментируйте особый характер связи лирического высказывания с внеэстетической реальностью.
2. Раскройте проблему взаимодействия ценностных контекстов в стихотворении А.С. Пушкина «Что в имени тебе моем?» по С.Н. Бройтману.

Вариант 4

1. Поясните понятие «основной эмоциональный тон» в лирике.
2. Раскройте специфику эстетического завершения в стихотворении В.Н. Соколова «Вот и нет меня на свете».

Вариант 5

1. Охарактеризуйте связь «всеобщего» и «особенного» в лирической поэзии.
2. Раскройте природу взаимоотношений поэта и музыки в стихотворении Л. Костенко «Ти знов прийшла, моя печальна музо...».

Вариант 6

1. Охарактеризуйте особенности позиции читателя в лирической поэзии.
2. Охарактеризуйте семантическую структуру (по Т.И. Сильман) стихотворения А. Блока «О доблестях, о подвигах, о славе».

Вопросы к зачету

1. Два подхода к категории литературного рода в современной теории: суть их различия.
2. Концепция литературных родов (модальностей, способов подражания) в античной парадигме.
3. Концепция литературных родов Г.В.Ф. Гегеля и В.Г. Белинского.
4. Литературные роды в представлении Э. Штайгера.
5. Литературные роды в представлении Е. Фарыно.
6. Литературные роды в представлении М. Эпштейна.
7. Литературные роды в представлении Ж. Жененгта.

8. Литературные роды в представлении Н. Д. Тamarченко.
9. Литературный род в представлении М. М. Гиришмана.
10. Литературные роды в представлении С. Н. Бройтмана.
11. Три теории лирики С. Н. Бройтмана.
12. М. Л. Гаспаров об античной поэзии.
13. Древнегреческая поэзия глазами О. М. Фрейденберг.
14. Древнегреческая поэзия в представлении Н. П. Гринцера.
15. А. В. Домашенко о древнегреческой поэзии.
16. Категории архаической лирики.
17. Подлинность в архаической лирике.
18. Ситуация исполнения в древнегреческой лирике.
19. Диалогичность в архаической лирике.
20. Поэт и Муза в раннегреческой поэзии.
21. Жанры архаической лирики.
22. Спор Ш. Батте и И. Шлегеля о подлинных и вымышленных чувствах в лирике.
23. Проблема двойной дискурсивности в лирике.
24. Мифопоэтическая природа лирического слова.
25. Художественный мир и внеэстетическая реальность в лирике.
26. Артикулирующие и воздействующее-вовлекающие жанры и лирика (по Е. Фарыно).
27. Эстетическое завершение в лирике.
28. Понятие «основного эмоционального тона» в лирике.
29. Лирика в «Эстетике» Гегеля.

Тестовые задания по курсу

1. Кому принадлежит фрагмент «...можно подражать одному и тому же одними и теми же средствами, но так, что или <а) автор> то ведет повествование <со стороны>, то становится в нем кем-то иным, как Гомер, или <б) все время остается> самим собой и не меняет своего лица, или <в) выводит> всех подражаемых <в виде лиц> действующих и деятельных»?
А) Платон;
Б) Аристотель;
В) Буало;
Г) Гегель.
2. Кому принадлежит определение литературных родов как трех «естественных форм поэзии»?
А) И. Гете;
Б) Г. Гегелю;
В) В. Г. Белинскому;
Г) А. Н. Веселовскому.
3. Закончите определение Н. Д. Тамарченко: «предмет, обозначаемый у нас словом «род», – теоретический конструкт. Его соотносят – в целях проверки адекватности как природе искусства, так и его истории, – с одной стороны, с «произведением как таковым»... с другой – с общими структурными признаками ряда близких друг другу
А) ...стилей»;
Б) ...направлений»;
В) ...жанров»;
Г) ...методов».
4. Приписывание античным мыслителям Платону, Аристотелю, Горацию деления литературы на три рода по утверждению Ж. Женетта является:
А) прописной истиной;
Б) ретроспективной иллюзией;
В) величайшим открытием;
Г) логическим парадоксом.
5. Какой термин предлагает Ж. Женетт для обозначения «способов подражания» Платона и Аристотеля:
А) литературный род;
Б) метажанр;
В) архижанр;
Г) модальность.

6. Кому принято приписывать следующий подход к интерпретации литературных родов: эпос – объект, лирика – субъект, драма – синтез объекта и субъекта:
- А) Ф. Шеллингу;
 - Б) Г. Гегелю;
 - В) Ф. и А. Шлегелям;
 - Г) В. Г. Белинскому.
7. Какой теоретик 20 столетия понимает род как «внеисторическую», неизменно-идеальную речевую установку, а жанр – как «исторически ориентированную»:
- А) Е. Фарыно;
 - Б) М. Бахтин;
 - В) М. Верли;
 - Г) Ц. Тодоров.
8. Какой теоретик развивает идеи соприсутствия разных родовых начал в произведении и родовой доминанты одного из родов в художественном целом:
- А) Г. Гегель;
 - Б) М. Эпштейн;
 - В) Э. Штайгер;
 - Г) Ю. Лотман.
9. Какие «группы жанров» в первую очередь связывает Е. Фарыно с лирическим родом литературы:
- А) демонстрирующие;
 - Б) изобразительно-нарративные;
 - В) артикулирующие;
 - Г) воздействующе-вовлекающие.
10. Понимая художественное произведение как целостность, М. М. Гиршман говорит о встрече и взаимодействии в рамках произведения рода – жанра – стиля и ...
- А) автора;
 - Б) метода;
 - В) направления;
 - Г) языка.
11. С. Н. Бройтман выделяет три исторически сменяющие друг друга «теории лирики»: «исполнительская форма и тип высказывания, при котором говорящий «не меняет своего лица»; литературный род, характеризующийся содержательно-структурным принципом «субъективности»; наконец, род литературы, отличающийся особой субъектной структурой и специфическим типом отношений

- автора и героя, – таковы три предложенные научные дефиниции лирики». В какой работе?
- А) «Историческая поэтика»;
 - Б) «Лирика в историческом освещении»;
 - В) «Поэтика русской классической и неклассической лирики»;
 - Г) «Русская лирика 19– начала 20 века в свете исторической поэтики».
12. Как назывались античные гимн в честь бога Диониса:
- А) пеанами;
 - Б) дифирамбами;
 - В) просодиями;
 - Г) гипорхемами.
13. Продолжите перечень М. Л. Гаспарова, относящийся к лирически жанрам: «...когда гражданин женился, на свадьбе пели «гимней», когда гражданин умирал, на похоронах пели «френ», на пирушке пелись хвалебные песни, «энкомии», в честь гостеприимного хозяина, или застольные песни...
- А) сколии;
 - Б) рапсодии;
 - В) эпиникии;
 - Г) баллады.
14. По мнению современного ученого В. И. Козлова ситуация высказывания в архаической лирике это:
- А) повод для песни;
 - Б) основа лирического жанра;
 - В) онтологическая причина художественного целого;
 - Г) то, что не имеет особого значения.
15. По мнению М. Л. Гаспарова каноническая структура древнейшего гимна, протожанра для всех последующих лирических жанров, была следующей: «призывательная» часть (здесь происходило именование божества и его развернутое описание); «повествовательная» часть (здесь излагался миф или несколько мифов о божестве, которое призвано в актуальное бытие); «просительная» часть (молитва о помощи или словесное «действие» божества). Какой элемент добавился впоследствии:
- А) моральный;
 - Б) развлекательный;
 - В) общественный;
 - Г) философский.

16. Кому принадлежат слова: «Мифы о богах и героях становятся биографиями поэтов; культовые темы оказываются темами лириков и их страстями, их переживаниями, историями их жизни»?
- А) М. Л. Гаспарову;
 - Б) С. Н. Бройтману;
 - В) Н. П. Гринцеру;
 - Г) О. М. Фреденберг.
17. Каковы отношения между поэтом и музой согласно Платону?
- А) согласие поэта и музы;
 - Б) противостояние поэта и музы;
 - В) одержимость поэта музой;
 - Г) муза это выдумка поэта.
18. Какая характеристика поэта отсутствует в знаменитом рассуждении Платона (диалог «Ион»)? «Поэт существо...»:
- А) легкое;
 - Б) крылатое;
 - В) священное;
 - Г) гениальное.
19. Кого Платон называет последним из звеньев, которые «получают одно от другого силу под воздействием гераклеяского камня» поэзии?
- А) поэт;
 - Б) рапсод;
 - В) слушатель-зритель;
 - Г) муза.
20. О каком читателе говорит О. Манделъштам в эссе «О собеседнике»?
- А) об идеальном;
 - Б) о гениальном;
 - В) об имплицитном;
 - Г) о провиденциальном.
21. Кто из древнегреческих поэтов, по мнению М. Л. Гаспарова, близок и интересен новоевропейскому читателю вследствие мнимой субъективности?
- А) Сафо;
 - Б) Пиндар;
 - В) Архилох;
 - Г) Симонид Кеосский.
22. По мнению Ш. Бате чувства в лирике:
- А) могут быть подражательными;

- Б) не могут быть подражательными;
В) могут быть подлинными;
Г) не могут быть подлинными.
23. У классика читаем: «Лирика есть жизнь и душа всякой поэзии; лирика есть поэзия по преимуществу, есть поэзия поэзии». Когда лирика становится «поэзией по преимуществу»?
- А) в Античности;
Б) в Средневековье;
В) в эпоху Возрождения;
Г) в Новейшее время.
24. Что такое мимесис у Аристотеля?
- А) вымысел;
Б) подражание;
В) изображение;
Г) вымысел и подражание.
25. Кому принадлежат слова: «Необходимо должен наличествовать некоторый прообраз, чтобы получить подражание и удовольствие от подражания. Этот прообраз относится к нейтрально-бытийной области и в дальнейшем вырастает в динамически-энергично-интеллектуальное бытие»?
- А) Аристотель;
Б) Г. Гегель;
В) Ж. Женетт;
Г) А. Ф. Лосев.
26. Подлинность в лирике – это:
- А) укорененность в незстетически переживаемом (реальном) бытии;
Б) истинность;
В) правдоподобность;
Г) соответствие художественных событий конкретным фактам.
27. Что говорит Л. Я. Гинзбург о «лирическом двойнике» поэта?
- А) он полностью выдуманный персонаж;
Б) он тождествен биографическому автору;
В) он не является эмпирической, биографической личностью;
Г) его придумывает читатель.
28. О ком говорит Юрий Тынянов: «...его уже окружает легенда, и не только теперь – она окружала его с самого начала, казалось даже, что она предшествовала самой поэзии, что его поэзия только развила и дополнила постулируемый образ...»?
- А) об О. Э. Мандельштаме;
Б) об А. А. Блоке;

- В) о В. В. Маяковском;
Г) о С. А. Есенине.
29. Где осуществляется главное поэтическое событие по мнению Е. Фарыно?
А) в сознании читателя;
Б) в сознании автора;
В) в пространстве языка;
Г) во внутреннем мире поэта.
30. Как называется известная работа Э. Ауэрбаха, посвященная изображению действительности в западноевропейской литературе?
А) «Мимесис»;
Б) «Катарсис»;
В) «Реализм и романтизм»;
Г) «Открытия реализма».
31. Кому принадлежат слова: «Стихотворение нельзя ни пересказать, ни растолковать, но только можно дать почувствовать, и то не иначе, как прочтя его так, как оно вышло из-под пера поэта»?
А) В. Шеллингу;
Б) Г. Гегелю;
В) В. Г. Белинскому;
Г) В. С. Соловьеву.
32. Благодаря чему согласно Гегелю лирический субъект достигает поэтического состояния?
А) благодаря оригинальности;
Б) благодаря личному опыту автора;
В) благодаря красивому поэтическому языку;
Г) благодаря причастности к Абсолютному Духу.
33. Понятие, характеризующее специфическую структуру художественного мира лирического произведения, выражающее «размытость» границы между миром вещей и созерцающим этот мир субъективным сознанием, является
А) внутренний мир;
Б) субъективная целостность;
В) лирическое бытие-сознание;
Г) суггестивность.
34. Что говорит о временной характеристике события в лирическом стихотворении Л. Я. Гинзбург?
А) оно располагается в идеальном прошлом;
Б) оно совершается впервые здесь и сейчас;
В) оно совершается в условном бесконечно затянувшемся настоящем;

- Г) оно отнесено к плану будущего.
35. Развитие, нарастание смысла в стихотворении, его все большее прояснение, переходящее в эстетическое завершение лирического мира, последовательное поэтическое моделирование такого отношения бытия и сознания, через которое может художественно выразиться смысл всего «мироздания» и смысл присутствия в мироздании сознающего его человека – это:
- А) лирический сюжет;
 - Б) концепция стихотворения;
 - В) поэтическое вдохновение;
 - Г) пуант.
36. Как соотносятся «всеобщее» и «особенное» в лирике?
- А) противостоят друг другу;
 - Б) образуют диалектическое единство;
 - В) «всеобщее» побеждает «особенное»;
 - Г) не связаны друг с другом.
37. Говоря о специфике лирического рода литературы, он выдвигает пару философско-эстетических категорий, которая коррелирует с парой «всеобщее – особенное» – категории «бесконечного» и «конечного».
- А) И. Гете;
 - Б) Г. Гегель;
 - В) В. Шеллинг;
 - Г) Ф. Ницше.
38. Как определяет Т.И. Сильман «особое, предельно напряженное состояние лирического героя»?
- А) лирическая сосредоточенность;
 - Б) лирическая экспрессия;
 - В) лирический накал;
 - Г) лирическая концентрация.
39. Как называет Т.И. Сильман «душевный толчок», «смысловый сдвиг», происходящий в финале стихотворения?
- А) инсайд;
 - Б) абгрейт;
 - В) пуант;
 - Г) дедлайн.
40. О каком аспекте лирического целого говорит Л. Я. Гинзбург: «Большие темы лирики не всегда «вечные», но всегда экзистенциальные в том смысле, что они касаются коренных аспектов бытия человека и основных его ценностей»?

- А) гносеологическом;
Б) эмпатическом;
В) аксиологическом;
Г) эстетическом.
41. Принадлежность бытия-сознания лирического субъекта смысловой области, которая это бытие-сознание принципиально превышает, включенность сознания в такой контекст, смысл которого не может быть «умещен» в границы одного сознания называется:
А) лирическая причастность;
Б) суггестивность;
В) контекстуальность;
Г) подлинность.
42. Согласно Ницше, творческий субъект существует как проводник смысла, источником которого является «первохудожник мира» (сверхсубъект). В какой работе мыслитель высказывает этот тезис?
А) «Рождении трагедии из духа музыки»;
Б) «Так говорил Заратустра»;
В) «Веселая наука»;
Г) «По ту сторону добра и зла».
43. Какой теоретик настаивает на «слабости», «податливости», «несерьезности» героя и «сильной и авторитетной» позиции автора в лирическом произведении? Герой «почти не живет, а только отражается в душе активного автора – одержавшего его другого».
А) А. Н. Веселовский;
Б) М. М. Бахтин;
В) С. Н. Бройтман;
Г) Б. О. Корман.
44. Какой термин для обозначения диалогичности лирической поэзии предлагает С. Н. Бройтман?
А) полифоничность;
Б) интересубъектность;
В) интерферентность;
Г) плюрализм.
45. Рассматривая третью Олимпийскую песню Пиндара, А. В. Домашенко пишет об особых отношениях поэта и Музы в акте творчества: «... не следует думать, что Муза расположилась рядом с поэтом, чтобы подивиться самоценному искусству поэта или «незаинтересованно» полюбоваться его искусством... Муза – при поэте (*παρ᾽ ἑστέα ποίη*), но и поэт при Музе...». Как называется это актуальное участие инобытия в творческом акте, который носит диалогический характер?

- А) причастность;
Б) одержимость;
В) маническая поэзия;
Г) поэтическое присутствие.
46. Как Б. О. Корман определяет выраженное присутствие в пределах одного лирического высказывания (соприсутствие в лирическом слове) разных субъектных интенций?
А) лирическое многолосье;
Б) лирическая интересубъектность;
В) лирическая диалогичность;
Г) лирическая полистилистика.
47. Как Б. О. Корман называет иноречевое включение в высказывание основного субъекта речи, вводящее второй субъектный кругозор в речь говорящего?
А) «другое слово»;
Б) «иное слово»;
В) «чужое слово»;
Г) «постороннее слово».
48. М. М. Гиршмана трактует диалог в произведении как ситуацию взаимоотношенности бытийных начал, «эстетическое бытие-общение» «крайних противоположностей», актуальное взаимодействие которых формирует главный смысл художественной целостности. К анализу какого тютчевского стихотворения обращается ученый для раскрытия своей концепции?
А) «Последний катаклизм»;
Б) «Цицерон»;
В) «Фонтан»;
Г) «О чем ты воешь, ветр ночной?».
49. Выраженное присутствие инобытия в художественном высказывании, одна из принципиально ощутимых примет двуголосности лирического слова, присутствия «непрямого говорения» (Л. А. Гоготишвили) в нем. Через него реализуется совершенно иное измерение существования лирического «я» – гармонизированное, эстетически увиденное извне – это
А) ритм;
Б) стиль;
В) жанр;
Г) синтаксис.
50. По мнению С. Н. Бройтмана в лирике субъект-субъектное напряжение создает особого рода концентрированную форму речеведения

и особое наложение двух интенций в слове. Как ученый называет это «наложение», «взаимодействие» субъектных интенций?

- А) интенциональность;
- Б) интерференция;
- В) интересубъектность;
- Г) интерактивность.

51. Представителем какого типа лирики был Пиндар?

- А) монодической;
- Б) хоровой;
- В) миметической;
- Г) трагической.

52. С чем Э. Штайгер связывает представление о лирическом?

- А) с созерцанием ландшафта;
- Б) с чувством любви;
- В) со сновидениями;
- Г) с философским размышлениями о смысле жизни.

Ключ к тесту

1Б	2А	3В	4Б	5Г	6Б	7Г	8В	9В	10А
11Б	12Б	13А	14В	15А	16Г	17В	18Г	19В	20Г
21А	22А	23Г	24Г	25Г	26А	27В	28Б	29В	30А
31В	32Г	33В	34В	35А	36Б	37В	38Г	39В	40В
41А	42А	43Б	44Б	45Г	46А	47В	48Г	49А	50Б
51Б	52А								

Учебное издание

Миннуллин Олег Рамильевич

**Энтелехия лирики:
пути становления лирического рода литературы**

Учебное пособие
(по спецкурсу)

Для оформления обложки использована репродукция картины
Лоуренса Альма-Тадема «Сапфо и Алкей»

Дизайн обложки

А. Э. Бессонов

Вёрстка

А. Ю. Муромцева

Подписано в печать 17.06.2016 г.
Формат 60×84/16. Усл. печ. л. 14,53.
Тираж 300 экз. Заказ № _____.