

Список використаних джерел

1. Алданов М. Портреты: в 2 т. / Марк Алданов. – М.: “Захаров”, 2007. – Т. 2. – 640 с.
2. Алданов М. Сочинения: в 6 кн. / Марк Алданов. – М.: “Новости”, 1994. – Кн.1: Портреты – 1994. – 592 с.
3. Чернышев А. Архивы М. Алданова: к 120-летию со дня рождения / А. Чернышев // Новый журнал. – 2006. – № 244. – С. 15 – 20.
4. Ульянов Н. Алданов-эссеист / Н. Ульянов // Диптих. – Нью-Йорк, 1967. – С. 68-103.
5. Щедрина Н.М. Проблемы поэтики исторического русского романа русского зарубежья (М. Алданов, В. Максимов, А. Солженицын) / Н.М. Щедрина. –Уфа: Башк. гос. ун-т., 1993. – 176 с.

Summary. M. Aldanov's biographical sketches is virtually unexplored part of sufficiently large heritage of the writer. However, they express clearly his historical conception. Revealing their main ideas, artistic and genre originality enables not only to characterize the little-known side of writer's heritage, but also to draw conclusions regarding the development of Russian biographics in the first half of XX century. The article analyzes the sketch “Stalin”, which is included into two-volume edition of “Portraits”. It has been emphasized that long before Stalin reached the top of Russian power, the writer's artistic sense defined correctly and accurately the main features of his personality, flaws and weaknesses that became obvious to contemporaries much later. Among the wording of the author's position one can single out principles of material selection for the sketch, as well as his “hero”, author's comments, figures, many literary associations, etc.

Key words: Biographical sketch, author's position, historical conception, literary connotations.

УДК 82.02

К.А. Титянин

О СПЕЦИФИКЕ РЕАЛИСТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Автор статті подає опис функцій аналізу у реалістичному творі. На його думку, реалістичний аналіз може бути своєрідним посередником між традиціоналістським художнім світом та “дійсністю”.

Ключові слова: реалізм, аналіз.

Вопрос, заявленный в заглавии статьи, сегодня нельзя ставить без того, чтобы вначале не уточнить статус реализма. Статус этот пошатнулся до того, что оспаривается уже само право на существование термина *реализм*. Речь идет о мнениях прежде всего таких исследователей, как В.Руднев и А.Ранчин.

По сдержанному замечанию А.Ранчина, “плодотворность <...> терминов “романтизм” и “реализм” вообще не бесспорна” [7]. Из контекста этого суждения (и из других статей данного автора) понятно, что “плодотворность” терминов оценивается с позиций современного литературоведения, а это значит, что речь идет не об исчерпанности их смысла, а только о неопределенности и неточности их в качестве макрокультурных объектов. Заметим, однако, что в принципе такой недостаток все же преодолим.

В.Руднев же полагает, что термин *художественный реализм* вообще “не описывает никакую специфическую область художественного опыта” [8, 192-193], так как содержит в себе внутреннее противоречие: в нем “направление художественного вымысла определяется через понятие реальности, которое противопоставлено вымыслу” [8, 189]. Формулировка эта, на наш взгляд, верна в том только отношении, что ясно показывает своего рода механизм отношений вымысла и реальности в реализме, точнее, одну из сторон этого механизма¹. Но Руднев стремится подать эту мысль как итоговое суждение, ставящее точку в рассуждениях на эту тему. Между тем, остается вопрос, почему, собственно, явление с такой внутренней противоречивостью не может существовать? Ведь, вообще говоря, всякий художественный вымысел, сознавая себя таковым, тем самым уже как-то противопоставляет себя тому, что воспринимается как реальность; это одно из условий его отрешения от реальности, без которого он не мог бы и осуществиться. При этом некий “нормальный”, то есть подразумеваемый Рудневым непротиворечивый “художественный вымысел”, представляется таким только вне критического отношения к понятиям

“реальность” и “вымысел”. Руднев и сам непрямо говорит об этом, утверждая, что “каждая культура воспринимает свои продукты как адекватно отражающие реальность данной культуры” [8, 189]. В этих его словах речь идет именно о такой “адекватности”, которая как бы и не нуждается в проверке критической мыслью (скажем, в духе Канта). Реализм же всегда (так или иначе, в большей или меньшей мере) связан с внутренним требованием верификации и потому как бы обнажает эпистемологические проблемы художественного познания, причем обнажает вплоть до отмеченного Рудневым логического противоречия в реалистическом “направлении вымысла”. Но разве такие противоречия не заложены в природе художественного вымысла вообще? В реализме они лишь сильнее сказываются из-за культурной доминанты XIX века – устойчивого интереса к позитивистскому сознанию. Уже одно это может составить специфику реализма как определенной “области художественного опыта”, в чем Руднев отказывает ему.

Из сказанного ясно, по крайней мере, то, что разговор о реализме не может ограничиваться чисто эпистемологической проблематикой. А на какой почве он должен строиться, на это мы и пытаемся хоть в какой-то мере ответить в рассуждениях о специфике реалистического анализа.

Как уже говорилось, реализм можно рассматривать в корреляционной связи с позитивизмом. Понимать эту связь можно примерно так: реалист “избегает расхождений с современными ему научными представлениями” [3, 64]. Но нельзя не учитывать, что реалист, как и всякий художник, не может по-позитивистски отбрасывать все, что связано со стремлением к “познанию окончательной истины”, ведь вся эта область “абсолютного”, “целого” – одно из условий существования художественного образа, его мифологическая составляющая. А вот в сфере анализа, познания реалист может идти как угодно далеко и ограничен в этом движении лишь самой художественной целостностью.

Аналитичность как одна из сторон реалистического стиля, казалось бы, наименее проблематична, ее считали естественной для реализма чуть ли не все, писавшие о нем: Л. Гинзбург, например, называет “исследование, наблюдение” [3, 68] специфически реалистическим подходом, а из авторов недавнего времени Д. Наливайко тоже говорит о “познании” [6, 4] как о доминирующей эстетической черте реализма. Однако просто указать на эту черту реализма недостаточно, нужно, на наш взгляд, охарактеризовать также ее роль в определении сущности явления, подчеркнув, что конститутивной особенностью реалистического способа изображения является то, что в нем всеохватывающий (в задании) анализ и художественное целое имманентны друг другу.

Такая формулировка нуждается в пояснении. Чтобы подойти к ней, мы опираемся на такие исходные положения: познавательная направленность присуща, так или иначе, любому произведению словесного творчества; анализ же – особое, художественно значимое познание, осуществляемое “автором-субъектом сознания, создающим произведение” [4, 174].

Анализ в таком понимании – сравнительно позднее явление, он невозможен в мифопоэтическом сознании и существенно ограничен нормативностью традиционалистского художественного сознания. В эту эпоху (для западных литератур – с середины I тыс. до н. э. до второй половины XVIII века, по С. Аверинцеву и др. [1, 8]) архаические темы, сюжеты, стили и жанры имели характер образцов, следовать которым означало познавать явление, исходя из общей идеи, Логоса, как сказал бы Ж. Деррида. Это дедуктивный путь, он не способствовал исследованию (индуктивному подходу, анализу вообще), но и не отвергал его вовсе, так что мощные безличные “образцы” уживались с довольно сильной личностной инициативой². Такими были уже диалоги Сократа, “интеллектуальная страстность” (А. Ф. Лосев) которого имела и личностный отпечаток; таким был углубленный психологизм шекспировских персонажей; такими были аналитические перлы Монтеня и Паскаля, относящиеся к характеристике внутреннего мира человека. Все это явления с яркими индивидуально-личностными акцентами. Но ценить именно эту их сторону начинают, по существу, лишь в нашу, индивидуально-творческую, эпоху. Ведь, например, во времена Шекспира даже моменты наиболее глубокого анализа в “Гамлете” были прежде всего элементами фабульной цепи, для которой существенен вопрос “Чем все кончится?”. А для нашей эпохи – это элементы с самостоятельной ценностью, объясняющие “В чем суть этой истории?” (используем тут своеобразные “вопросы-тесты” Н. Фрая [9, 250]).

Первый и самый важный шаг к изменению сущности анализа делают романтики. Их анализ был не только подчеркнута личностным (авторским), но и направлен был в принципе на “все” (соотносительно с этим “все” чувство бесконечности и принципиальной открытости сознания; а это – черты, на которые обычно указывают исследователи романтизма как на общие всем романтикам [5, 895-897]). Это романтическое “все” было, конечно, условным, и важно понимать меру его условности. “Все” было либо слишком абстрактно (у немецких романтиков), либо ограничено определенной темой. О “теме” мы говорим тут и в широком смысле – такова, например, “тема” “двоемирия”, инструментом анализа которой была романтическая ирония, с ее критическим возвышением над изображаемым и собственным высказыванием; и в узком смысле

– тематические ограничения в аналитической прозе французских романтиков, таких, например, как Б.Констан и Э.Сенанкур (о характере этих ограничений ниже).

Говоря об абстрактности “все” в немецком романтизме, мы имели в виду следующее: Ф.Шлегель, например, мог называть романтическое творчество “универсальной поэзией” [10, 294], которая делает “поэзию жизненной, <...> а жизнь поэтической” [294], однако признавал, что трудно охарактеризовать даже только “идеал” такой поэзии, что доступен он лишь “пророческой критике” [295]. Не удивительно, что такая почти невероятная сверхзадача не могла быть художественно реализована (например, романы самого Ф.Шлегеля и Новалиса явно не достигали теоретически провозглашенного идеала романа как слияния всех форм словесного творчества). Что касается ограничений “всего”, связанных с темой, то речь идет вот о чем. Писатель мог провозглашать принцип “исследовать решительно все”, как говорил герой романа Б.Констана “Адольф” (1-я глава), но в действительности максимально полно (то есть, насколько позволяют рамки культурного сознания человека, провозгласившего такой принцип) исследовались в романе Константа только душевные движения Адольфа и их мотивы в связи с историей его любовных отношений; а внешние конкретные проявления его отношений с Элеонорой – казалось бы, столь важные для понимания этих мотивов – вполне могли изображаться схематично. Вот, например, описание их ссоры: “Она раздражала мою гордость своими упреками, она жестоко порицала мой характер, она изобразила меня таким ничтожным в моей слабости, что восстановила меня против себя еще больше, чем против себя же самого. Нами овладела безумная ярость: всякая осторожность была отброшена, всякая деликатность забыта. Можно было сказать, что фурии толкали нас друг против друга. Мы приписывали друг другу все, что самая беспощадная ненависть могла измыслить против нас. И эти два несчастных существа, знавших на земле лишь друг друга, единственные, могущие оправдать, понять и утешить друг друга, казались двумя непримиримыми врагами, готовыми растерзать один другого” (гл 5).

Как видим, повествователь тут представляет не конкретные действия, а использует условные знаки страстей – таковы мифологические “фурии”, риторические “епримирим ненависть”, “безумная ярость”, “епримириме враги”. Достаточно сопоставить эти описания, например, с конкретным изображением действий (жестов, взглядов и т. Д.) во время ссор Настасьи Филипповны, героини романа Достоевского “Идиот”, чтобы понять значение этой конкретики: без нее роман просто не состоялся бы как художественное произведение.

При этом анализ в реалистическом произведении отличался от романтического не принципиально, а функционально. Реализм опирается на наработанные романтизмом формы анализа, но “стремится установить как бы непосредственный контакт с “действительностью” [3, 63], пишет Л.Гинзбург, а С.Аверинцев и др. говорят об этом “контакте” даже без “как бы”: “реалистическая литература непосредственно сопряжена с действительностью” [1, 36-37]³. Понятно, что реалист, который захотел бы освоить действительность без какого-либо опосредования традиционным материалом (в широком смысле) дал бы картину, которая просто не была бы узнаваема читателем. Поэтому реализм создавал свой, тоже становящийся традиционным язык (см. об этом: Гинзбург 63-68). Анализ же был в данном случае единственным уже готовым способом опосредования, причем не только в собственно логико-познавательной роли (расчленения, сопоставления), но ко времени классического реализма и в роли общей установки художественного видения (наряду с установкой на охват “всего” в специфически реалистическом преломлении этого понятия, о чем скажем ниже). Такой анализ осуществляется, по сути, всеми уровнями произведения – идейно-тематическим, сюжетно-композиционным, жанрово-стилевым; осуществляется и сменой подходов к рассмотрению явлений. К последнему имеет отношение, например, полифония романских “голосов”, которую можно считать “общим случаем для реалистической литературы XIX века” [1, 34]. Ведь полифония идеологических и эмоциональных “голосов” создает и предварительные условия анализа, является и процессом анализа, может рассматриваться также как материал для возобновления анализа на новой основе. И все это – показатели ее смысловой незавершенности (ср. с анализом в форме романтической иронии, которая и в качестве субъективного отрицания мира, и в качестве самоиронии исходила от “Я” художника, и тем самым закрепляла монологический, а не полифонический подход).

Ограничения реалистического анализа те же, что и у романтического: они связаны с культурными предпочтениями (в самом широком смысле), из-за которых предмет может казаться, например, просто недостойным анализа; связаны с законами его индивидуальной поэтики и просто с “историей”, излагаемой в произведении.

Но условность реалистического “все” имеет свой генезис. Если говорить схематично, реалистическое “целое” было результатом схождения и взаимодополнения в XIX веке двух разнородных факторов. С одной стороны, таким фактором было многовековое развитие романизации, взятой в ее стремлении художественно “завершить” именно сложность и неоднозначность “живой жизни”, то есть, по-своему охватить ее “целое”; а с другой стороны –

новый подход к “целому” в позитивизме, при котором разделение мира на познаваемое и непознаваемое требовало удовлетвориться относительностью “целого” познаваемого мира. Идея “целого” была тем самым как бы “утилизирована” позитивистами, подобно тому, как “утилизирована” была бесконечность в математике; при этом доступ к “непознаваемому” в принципе не был закрыт (что нередко упускают из виду): позитивисты поневоле касались его, строя свои вероятностные гипотезы на основе наблюдаемых данных. Еще большей свободой в этом смысле обладали реалисты.

Все сказанное – лишь предварительные замечания о специфике реалистического анализа, постановка вопроса об этом. Подчеркнута главная, на наш взгляд, функция реалистического анализа – способность сразу же, без обращения к традиционному материалу, быть посредником между художественным сознанием (немыслимым вне традиции) и “действительностью”.

Примечания

- ¹ Рудневым обозначено противоречие логической структуры термина *реализм*, но не происхождение этих противоречий. Если же учитывать это последнее, то нужно уточнять, идет ли тут речь о претензиях писателей-реалистов на то, что их искусство – сама реальность (но кто же из них всерьез претендовал на это?), или о литературно-критической ошибке в осмыслении этого понятия (но ни “реальную критику” Н.А.Добролюбова, ни даже ортодоксальных литературоведов советской поры нельзя упрекнуть в том, что они смешивали категории “вымышленное” и “реальное”, но лишь в том, что их различие было у них теоретически расплывчатым и уязвимым с точки зрения современной эпистемологии, хорошо сознающей их релятивность).
- ² Заметим, что сочетание традиционалистской установки и личностной активности не столь уж противоречиво, ведь саму природу личности можно осмыслить лишь в социальном контексте. Не только античная *persona* (маска, личина) была связана с воплощением в себе образа предка, героя, божества, но и личность в современном понимании – а это прежде всего внутренне присущее человеку индивидуальное своеобразие – представляется идеально-социальным образованием (См., например, представления о личности с позиций историко-эволюционного подхода у А.Г.Асмолова [2]).
- ³ О действительности (непосредственной действительности) считают возможным говорить без кавычек такие авторы, как Э.Э.Аурбах в “Мимесисе”, Л.Гинзбург в “Логике реализма” (“О литературном герое”), С.С.Аверинцев, М.Л.Андреев, М.Л.Гаспаров, П.А.Гринцер, А.В.Михайлов в фундаментальной статье о категориях поэтики, приводимой ниже в списке литературы. Прекрасно сознавая условность этого понятия, они все же используют его; и в этом есть своя логика. Конечно, говорить о “действительности” после строгого подхода к ней в аналитической философии можно только на строгих условиях этой философии. Понятие “непосредственная действительность” используется теперь в феноменологической, психологической и других интерпретациях, но сам объект “непосредственная действительность” приходится признавать и в том случае, если он принадлежит сфере сознания, и в том случае, если он “объективен”: иначе нечего будет интерпретировать. Тем более не может без него обойтись современная литературная теория, которая уже привыкла считаться с мифологической природой “действительности” в художественном произведении.

Список использованных источников

1. Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох / С.С.Аверинцев, М.Л.Андреев, М.Л.Гаспаров, П.А.Гринцер, А.В.Михайлов // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – Сб. статей. – М.: Наследие, 1994. – С. 3-38.
2. Асмолов А.Г. Психология личности / А.Г.Асмолов. – М.: Изд-во МГУ, 1990. – 367 с.
3. Гинзбург Л. О литературном герое / Л.Гинзбург. – Л.: Советский писатель, 1979. – 222 с.
4. Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов / Б.О.Корман // Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы / Предисл. и составл. В.И.Чулкова. – Ижевск: Изд-во Удмуртского гос. ун-та, 1992. – С.172-189.
5. Махов А.Е. Романтизм / А.Е.Махов // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Главн. ред. и составл. А.Н.Николюкин – М.: НПК “Интелвак”, 2003. – С. 893-902.
6. Наливайко Д. Епістемологія й поетика реалізму / Д.Наливайко // Слово і Час. – 2004. – № 11. – С. 3-13.
7. Ранчин А. Литературный текст и национальная идентичность (Рец. на кн.: Grimstad K.A. Styling Russia: Multiculture in the prose of Nikolai Leskov. Bergen, 2007) / А.Ранчин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/95/>

8. Руднев В.П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста / В.П.Руднев. П.-М.: "Аграф", 2000. – 432 с. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://yanko.lib.ru/books/cultur/rudnev_vadim_get_out_of_reality.htm
9. Фрай Н. Анатомия критики / Н.Фрай. – Перев. с англ. А.С.Козлова и В.Т.Олейника // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе / сост. и общ. ред. Г.К.Косикова. – М.: Издательство Московского университета, 1987. – С. 232-263.
10. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика / Ф.Шлегль. – В двух томах. – Т. 1. / Сост., перев. с нем. Ю.Н.Попова. – М.: Искусство, 1983. – 480 с. (История эстетики в памятниках и документах).

Summary. Author of article briefly describes the history and functions of a realistic analysis. Realistic analysis is seen as a mediator between the traditional art world and "reality".

Key words: realism, analysis.

УДК 821.161.1+821.161.2]“19”091

Y.G. Tkachov

DIE BESONDERHEITEN DER DARSTELLUNG DES GARTENSYMBOLS IN DER RUSSISCHEN UND DER UKRAINISCHEN BAROCKLITERATUR

У статті досліджуються художні особливості символу саду в українській та російській літературах барокко, причини його популярності в XVII–XVIII ст., мотиви, пов'язані з образом саду на східнослов'янських землях, а також специфіка розвитку та поширення в літературах східних слов'ян загальноєвропейської традиції поетичних книжок-“садів”.

Ключові слова: символ саду, книжки-“сади”, художні образи та мотиви, література барокко, загальноєвропейські тенденції, універсалізм.

In diesem Aufsatz setzen wir uns die Erörterung folgender Fragen zum Ziel: 1) Besonderheiten der Epoche, die mit der Aufnahme und dem Ablauf des Barockstils auf dem russischen und dem ukrainischen kulturellen Boden zusammenhängt; 2) Warum wurde eben in dieser Epoche (17. Jahrhundert und die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts) das Bild und das Motiv des Gartens („Ziergartens“, oder „vertograd“) so populär und warum kam es damals so häufig vor? 3) Die europäische Tradition der dichterischen Bücher-„Gärten“ und ihre Erscheinung im Moskauer Reich (Moskowien); 4) „Vertograd“ als Symbol: seine Bedeutungen, sein Vorbild und seine Spezifika; 5) Motive, in welche sich das Bild des „vertograd“ spaltet; 6) „Vertograd“ im Schaffen einer Reihe von bedeutenden Vertretern des russischen und ukrainischen Barock; 7) „Vertograd“ in den Werken aus dem 17. und dem 18. Jahrhundert, die von den russischen Altgläubigen geschaffen wurden und eine Reihe von Barockzügen haben. Es ist auch wichtig, nicht nur die wichtigsten Stilbesonderheiten einiger der barocken Werke zu beleuchten, sondern auch auf die Frage des Zusammenhangs des Symbols und Motivs des „Ziergartens“ mit den Spezifika des ostslawischen barocken Weltbildes einzugehen sowie an treffenden Beispielen zu zeigen, warum eben dieses Symbol in der Barockepoche so populär wurde und mit welchen Ideen und aktuellen Problemen jener Zeit es verbunden war.

Im 17. Jahrhundert erlebten die russische und die ukrainische Kultur eine so genannte „Übergangsperiode“, in der an die Stelle des ostslawischen Mittelalters die Neuzeit allmählich tritt. Im Laufe vom ganzen 17. Jahrhundert und teilweise auch im 18. Jahrhundert verflochten sich Elemente der neuen Kultur und der neuen Weltanschauung im Moskauer Staat wunderlich mit den alten, traditionellen Formen der mittelalterlichen Kultur. In dieser Periode wurde aufgenommen und entwickelte sich zuerst auf dem ukrainischen und dann auch auf dem russischen kulturellen Boden der erste gesamteuropäische Stil, nämlich das Barock. Die russische und die ukrainische Kulturen integrieren sich nach und nach in die europäische Postrenaissancekultur, die nun schon Pax Latina et Pax Orthodoxa umfasst.

Was die Literatur betrifft, war für den Prozess ihrer Entwicklung in diesem Zeitraum die Wechselwirkung der nun schon nationalen europäischen Schriftsprachen gekennzeichnet, die an die Stelle der Universalsprachen (Latein, Kirchenslawisch, Griechisch) treten. Im Moskowien des 17. Jahrhunderts kam das Barock im literarischen Werk von Anhängern der durchaus polaren Richtungen zutage: sowohl im Schaffen der „zapadniki“ („Westler“), oder „latinstvujuščie“ („Latein verfechtende“), als auch in dem der „Griechophilen“, sowie sowohl im Schaffen der Vertreter der Kirchenreform vom Patriarchen Nikon, als auch in dem der Altgläubigen, – somit milderte dieser Stil die Schärfe der Widersprüche zwischen diesen Richtungen.

Der neue literarische Prozess umfasste somit in vollem Maße in dem ukrainischen und dem russischen Lande durchaus nicht nur die Tätigkeit von unverkennbaren Anhängern der kulturellen Veränderungen in Moskowien und