

ЛІТЕРАТУРА:

1. Аверинцев С.С. Примечания // Бахтин М.М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники: Ежегодник. 1984-1985. – М., 1986.
2. Антонич Б.-И. Твори.– К., 1998.
3. Бахтин М.М. К философии поступка // Бахтин М.М. Собр.соч.: В 7 т. М.,– 1996. – Т.1.
4. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собр.соч.: В 7 т. – М., 1996. – Т.5.
5. Бахтин М.М. 1961 год. Заметки // Бахтин М.М. Собр.соч.: В 7 т. – М., 1997. – Т.5.
6. Бахтин М.М. Достоевский. 1961г. // Бахтин М.М. Собр.соч.: В 7 т. – М., 1997. – Т.5.
7. Бахтин М.М. К вопросам самосознания и самооценки // Бахтин М.М. Собр.соч.: В 7 т. – М., 1997. – Т.5.
8. Бахтин М.М. Проблема текста // Бахтин М.М. Собр.соч.: В 7 т. – М., 1997. – Т.5.
9. Бахтин М.М. П.Н.Медведев. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. – (Серия «Бахтин под маской»). – М., 2003.
10. Бахтин М.М. Из записей 1970-1971 годов // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1986.
11. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. – Львів, 2004.
12. Кобилянська О. Твори: У 5 т. – К., 1963. – Т.5.
13. Левінас Е. Між нами: Дослідження. Думки – про – іншого. – К., 1999.
14. Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы // Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. – М., 1995.
15. Махлин В.Л. Комментарии // Бахтин М.М. Собр.соч.: В 7 т. – М., 1996 – Т. 1.
16. Потебня А.А. Из записок по теории словесности. – Х., 1905.
17. Сартр Ж.-П. Буття і ніщо. – К., 2001.
18. Стефаник В. Повне зібрання творів у 3 т. – К., 1954. – Т. 3.
19. Яусс Г.-Р. К проблеме диалогического понимания // Бахтинский сборник. – III. – М., 1997.

Михаил ГИРШМАН, профессор (Донецк)

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОЗНАНИЯ

Во всем мне хочется дойти
До самой сути.
В работе, в поисках пути,
В сердечной смуте.

До сущности протекших дней,
До их причины,
До оснований, до корней,
До сердцевины.

Борис Пастернак

Стремление, высказанное в этих стихах Б.Пастернака, является индивидуально-творческим и вместе с тем общехудожественным, соотношенным с глубинной сутью искусства. Его познавательная направленность, способность «свершать открытия», являть истину по-разному утверждается в самых различных эстетических концепциях и теориях

искусства. Но порою познание, осмысление жизни предстаёт как отдельный, обособленный процесс, предшествующий собственно творчеству и менее всего имеющий отношение к теории художественного произведения. Получается, — в максимально упрощенном варианте, — что художник сначала изучает, исследует, познаёт свой предмет, а затем создаёт художественное произведение, содержащее результаты сделанных открытий.

Радикально усомниться в такой элементарной двучленной «модели» заставляет, например, дневниковая запись Л.Н.Толстого: «... Страсть к изображению того, что есть, происходит от того, что художник надеется, ясно увидав, закрепив то, что есть, понять смысл того, что есть» [2, с. 309]. Познание потому и является художественным, что осуществляется не до и не вне, а в самих актах художественного творчества, осуществляется как двуединый процесс проникновения в сущность жизни и созидания эстетической реальности, где проявляется эта сущность. Проявляется не как готовое для «трансляции» содержание, а как создаваемая искусством красота, объединяющая истину и благо, «действительность познания» и «действительность поступка» [3, с. 32]. О содержании, одновременно и «выясняемом», и «создаваемом» искусством, очень хорошо писал В.А.Фаворский: «Несомненно, искусство передаёт чувства, темы, характер и т.п. То, что обычно называют содержанием. Но ни в коем случае нельзя представлять себе, что и чувства, и темы, и характеры уже выяснены и готовенькие лежат для того, чтобы их изобразили. Только поняв тему и характер при помощи искусства, ты создаешь художественное произведение, и тогда это чувство становится не переданным через искусство, а созданным искусством и проникающим в художественное изображение всецело» [4, с. 15].

Если в художественном произведении во всякой частной, единичной исторически-конкретной жизни раскрывается её всеобщее, универсально-бытийное содержание, какая бы жизнь ни была избрана объектом непосредственного изображения, то, конечно же, создать художественное произведение невозможно, не раскрывая глубинной сущности отображаемой действительности. Но столь же невозможно и подлинно художественное познание вне процесса образного созидания — созидания «реального явления» внутренних связей сущности и существования, идеала и действительности [См.: 5, с. 367]. И, безусловно, художник творит не только для того, чтобы передать своё открытие другим: он сам действительно выявляет смысл изображаемого или, точнее, выстраивает и выявляет здесь и сейчас происходящий смыслообразующий процесс. Таким образом, одна из самых основных особенностей художественного познания заключается в том, что художник мыслит, созидая, познает, творя [См. 6].

Как уже говорилось, художественное творчество устремлено к сущности изображаемых жизненных явлений, которая скрыта в их глубине и в повседневной реальности не открывается непосредственному созерцанию. С другой стороны, эстетическое освоение мира предполагает неразрывную связь с конкретно-чувственной данностью жизненных явлений и их восприятием. Это порождает проблему принципиального разграничения искусства и науки перед лицом несовпадения и противоречия сущности и явления. В науке выяснение общих существенных закономерностей отвлекается от конкретно-чувственного многообразия реальных явлений, так что в формуле, передающей суть отношений расстояния, скорости и времени в процессе движения, мы, конечно же, не видим и не слышим никого и ничего конкретно движущегося. В искусстве такое отвлечение невозможно, и если сущность и явление в действительности не совпадают, то творчество на то и является творчеством, чтобы создавать то, чего нет, восполнять действительность. Созидаемая произведением искусства художественная реальность являет

сущность, представляет собой явления, насквозь просветленные сущностью, связывающие идеал и реальность, так что «жизни глубина» оказывается доступной для непосредственного созерцания. Художник являет сущность — это еще одна принципиально важная особенность художественного познания.

Созидаемый художником мир являющейся сущности — это, конечно же, не реальная действительность, а воображаемый мир, в нем глубинное содержание бытия получает образ, т.е. эстетически проявляется, присутствует как воображаемая художественная реальность. Этим объясняется ведущая роль творческого воображения в художественном познании мира. Воображение в логике художественного творчества не только не противоречит истине, но и оказывается необходимым для её прояснения и созерцания, ибо даёт истине адекватный образ. Это и позволяет воспользоваться для формулирования еще одной особенности художественного познания оксюморонным афоризмом «Художник вымышляет правду» [«О вымысле, подражающем правде» см. 7, с. 339].

Более развернутым комментарием диалектических связей вымысла и раскрываемой им глубинной правды человеческого бытия могут быть следующие рассуждения И.А.Гончарова о творческом процессе: «Художественная правда и правда действительности — не одно и то же... Поставьте рядом два-три факта из жизни, как они случились, выйдет неверно, даже неправдоподобно. Отчего же это? Именно оттого, что художник пишет не прямо с природы и с жизни, а создаёт правдоподобия их. В этом и заключается процесс творчества... Природа слишком сильна и своеобразна, чтобы взять её, так сказать, целиком, померяться с нею её же силами и непосредственно стать рядом; она не дастся. У неё свои слишком могучие средства. Из непосредственного снимка с неё выйдет жалкая, бессильная копия. Она позволяет приблизиться к ней только путем творческой фантазии» [8, с. 106-109]. Воображение, вымысел, фантазия в данном случае не «уводят» от жизни, а напротив, погружают в её глубинную неделимость, давая возможность почувствовать: «как ни дробите жизнь, она всегда едина и цельна» [9, с. 361]. А это позволяет воспринимать и осмыслять ту глубину, которая раскрывается в созидаемом-созерцаемой «фантастической» реальности.

Художественное воображение отличается прежде всего своей всеохватностью, адекватной масштабам «сверхпредмета» и сверхзадачи искусства, которое стремится, по словам Гете, «овладеть всем миром и найти для него выражение» [10, с. 106]. Выразительно такую всеохватность разъяснял молодым писателям А.М.Горький: «Работа литератора, вероятно, труднее работы ученого-специалиста, например, зоолога. Работник науки, изучая барана, не имеет надобности вообразить себя самого бараном, но литератор, будучи щедрым, обязан вообразить себя скупым, будучи бескорыстным — почувствовать себя корыстолюбивым стяжателем, будучи слабовольным — убедительно изобразить человека сильной воли» [11, с. 69]. Еще более серьезно и настойчиво о необходимости всеобъемлющего включения всяческого чужого мира в свой и о способности жить в воображении любой жизнью писал Л.Н.Толстой: «Чтобы быть художником слова, надо, чтобы было свойственно высоко подниматься душой и низко падать... Тогда все промежуточные ступени известны, и он может жить в воображении жизнью людей, стоящих на разных ступенях» [2, с. 605].

Еще одно отличие художественного воображения в его особой интенсивности, которая не позволяет воображаемым представлениям оставаться и пребывать во внутрисубъектном мире, а требует их обязательной объективации, что и позволяет говорить об особой воображаемой реальности, несводимой ни на внешний, ни на внутренний мир, но содержащей и осуществляющей «приращение бытия» [12, с. 302]. Здесь один из основ-

ных источников Божественно-демиургических метафор по отношению к художнику — творцу жизнеподобной реальности, способному вдохнуть живую душу в мертвое тело:

Вы всего себя стерли для грима.

Имя этому гриму — душа. [1, т.1 с.231]

И в самом деле осуществляемое произведением искусства творчество жизнеподобных лиц имеет, однако, одним из важнейших своих оснований не жизнеподобное, а подлинное, жизненное лицо художника, и одной из самых больших опасностей на этом пути становится потеря органичности, искусственное «изготовление» лица. Очень интересно об этом размышлял Г.Уэллс в своём «Опыте автобиографии»: «Никогда, кажется, не покидавший пределов лондонского Сити Дефо повествовал о морских приключениях своего бессмертного героя с неотразимо спокойной интонацией очевидца, ещё спокойнее рассказывал о приключениях ещё более удивительных совершенно сухопутный Свифт. Парадоксальным образом писатель, чья жизнь сложилась, словно готовый приключенческий роман (Джозеф Конрад — М.Г.), вынужден постоянно напрягаться чтобы убедить в занимательности и значительности им рассказываемого. Потому, должно быть, и возникает нарочитость, что Конрад жил, экспериментируя, жил как писал роман. Экспериментальность жизненного положения сказывалась в его творчестве и неумолимо мстила ему. Напротив, Дефо или Свифт, творили, исходя из глубоко естественного содержания своей личности. В этой сфере они были неистоимо содержательны и непрерывно убедительны, а потому всё, что ни попадало в сферу их личности извне... тотчас обретало убедительность» [См. 13, с. 87-89].

Еще более чревата угрозой потери творческой способности и силы ситуация: «Какое бы лицо надеть, чтобы и к месту, и к костюму...» (В. Соколов) Противостояние же этим угрозам замечательно написано Б.Пастернаком в стихотворении, которое в сборнике «Когда разгуляется» находится рядом с тем, что цитировалось в начале статьи:

Другие по живому следу
Пройдут твой путь за пядью пядь,
Но пораженья от победы
Ты сам не должен отличать.

И должен ни единой долькой
Не отступаться от лица,
Но быть живым, живым и только,
Живым и только до конца. [1, т.2., с.74]

«Во всем мне хочется дойти до самой сути...» и «ни единой долькой не отступаться от лица» — эти устремления внутренне связаны друг с другом и проясняют единую личностную основу художественного познания и творчества.

Таким образом, в искусстве максимально проявляются способности человеческого творчества по законам красоты, и в то же время творчество это оказывается вполне органичным лишь при опоре на подлинное содержание личности художника, естественная жизнедеятельность которого становится орудием познания и воссоздания всякой другой жизни. Становление искусства связано с осознанием его именно как особой творчески создаваемой реальности, отличной и от сакральности культа, и от эмпирики быта, и от рациональности понятия, и от конкретной чувственности жизненного явления, и от внешней предметности, и от внутреннего содержания человеческого сознания. Художественная реальность — это, осуществляемый в произведении искусства «прекрасный мир» — мир связи, встречи, общения эстетического идеала и действительности, мир, который можно, «увидеть» и «осознать», только создавая его или по крайней мере участвуя в его создании. В искусстве утверждается, познаётся, вообще существует только то, что соз-

даётся, осуществляется как художественное произведение, в границах которого заключается творческий процесс его создания и восприятия.

В связи со сказанным может быть прояснена ещё одна разграничительная линия: между искусством и религией, — тем более, что эта граница в последнее время часто становится предметом дискуссий. Обращусь к одному из таких примеров. Полемизуя с моей интерпретацией рассказа А.П.Чехова «Студент», А.В. Домашенко пишет: «..символический смысл, который раскрывается в рассказе...будет понят глубже, если мы уясним, что он вовсе не формируется в рассказе, но представляет собой «первичную реальность» по отношению к изображаемому. Если автор начинает формировать этот высший смысл, он его обязательно искажает...А.П.Чехов не создаёт священно-символический смысл, он к нему апеллирует...» [14, с. 21].

Верно, что Чехов не Бог и не создаёт высший, священно-символический смысл «из ничего», но, по-моему, неверно, что он к нему просто «апеллирует». «Апеллируют» религиозная публицистика и религиозная беллетристика, которые являются только средствами выражения, утверждения или отрицания религиозного идеала. Чехов же — художник слова, он создаёт художественное произведение как формирование красоты, как эстетическое проявление первичной реальности и высшего смысла в словесной плоти. И если это не создание высшего смысла, так сказать, впервые, то, безусловно, его воссоздание, и развитие, объединение смыслообразующей энергией его священного истока и секулярной, даже бытовой повседневности. Это, по словам Г. Гадамера, «мост через пропасть, разделяющий идеал и реальность» [11, с.69]. И одновременно это формирование моста через пропасть, разделяющую не только христианина, иудея, мусульманина и буддиста, но и верующего в Бога и атеиста, а также деиста, теиста и пантеиста. Становление и осмысление специфики искусства в значительной мере связано с развитием и обострением этих религиозных различий и со стремлением, если не полностью преодолеть их, то по крайней мере осуществить, сформировать в этих угрожающих человеческому бытию разрывах «всеоживляющую связь» (Гете).

Красота причастна к Абсолюту, но существует как его проявление в относительном и нуждается в человеческом творческом усилии, чтобы быть осуществленной и воспринятой, созидаемо-созерцаемой. Эстетическая реальность — это не только реальность Неба и не только реальность земли, но вновь и вновь создаваемые и только в таком созидательном процессе существующие «натянутые струны между небом и землей» (А.К. Толстой). Осуществляя эстетическую реальность в произведении искусства, художник познаёт, творя, являет сущность, вымышляет правду. Внутренняя связь этих разнонаправленных процессов основывается на взаимораскрытии друг через друга содержаний объективного мира и человеческой личности, идеальной полноты человеческого бытия и реального существования здесь и сейчас живущего человека.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Пастернак Б.Л. Собрание сочинений в 5 тт. — М., 1989.
2. Толстой Л.Н. О литературе. — М., 1955.
3. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975.
4. Фаворский В.А. О художнике, о творчестве, о книге. — М., 1966.
5. Гегель Эстетика. — Т. 3. — М., 1971.
6. Рунин Б.А. Вечный поиск. — М., 1964.
7. Бютор М. Размышления о технике романа // Писатели Франции о литературе. — М., 1978.
8. Гончаров И.А. Собрание сочинений в 8 тт. т.8. — М., 1955.
9. Белинский В.Г. Собрание сочинений в 9 тт. т.8. — М., 1982.
10. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. — Т. 3. М., 1967.

11. Русские писатели о литературном труде. Т.4. — М., 1956.
12. Гадамер Г. Актуальность прекрасного. — М., 1991.
13. Урнов Д.М. Джозеф Конрад. — М., 1977.
14. Домашенко А.В. Гете, Пушкин, Чехов и эстетическое завершение // Литературоведческий сборник. Вып 14. — Донецк, 2003.

Олександр ГЛОТОВ, професор (Тернопіль)

РОСІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА УКРАЇНИ: МЕТОДОЛОГІЯ ПИТАННЯ

У наукових колах філологів-русистів останнім часом курсує ідея створення академічної історії російської літератури України. Основною проблемою, як з'ясувалося, є вирішення, здавалося б, очевидного питання: що вважати російською літературою України? Виникла низка гіпотез, що пропонують вважати такою:

- а) Російських письменників, що народилися в Україні;
- б) Твори російської літератури, дія яких відбувається в Україні;
- в) Російських письменників, що живуть або жили в Україні, незалежно від того, чи пов'язані їх твори з Україною;
- г) Тексти українських письменників, написані російською мовою;
- д) Етнічно російських письменників, незалежно від мови їх творів, що живуть або жили в Україні.

Спробуємо встановити міру універсальності цих критеріїв.

Письменник міг народитися в Україні, але згодом або ніяк творчо не стикатися зі своєю історичною батьківщиною, як, наприклад, М.Некрасов, або не сприймати української специфіки її (А.Ахматова-Горенко). Тобто, ця ознака не може вважатися універсальною. Перелік російських письменників родом з України настільки великий, що зайняв би більшу частину матеріалу.

При «географічному» підході російською літературою України може вважатися і «Дама з собачкою» А.Чехова (Ялта), і «Полтава» О.Пушкіна, що також, будучи явним парадоксом, профанує цей підхід.

Місце постійного перебування само по собі мало що вирішує, особливо якщо шукати якийсь універсальний критерій. Хемінгуей, що жив довгі роки на Кубі, не перестав від цього бути письменником американським. Міцкевич і Словацький створювали класичні твори польської літератури за відсутності польської держави взагалі. Гоголь писав «Мертві душі» в італійській «прекрасній далечині». Фелікс Кривін, який жив в Ужгороді, публікувався переважно в Москві, а потім виїхав до Ізраїлю.

Історія української літератури знає випадки написання художніх текстів російської мовою. Найбільш показовий — проза Т.Шевченко, яка за обсягом перевищує його ж україномовну поезію.

Етнічна ознака взагалі найбільш сумнівна, особливо якщо врахувати, що об'єктивних критеріїв визначення національності просто не існує. Є лише самоідентифікація,