

0-734066 -|

На правах рукописи



Торопова Людмила Александровна

**"НЕ ТО" КАК КАТЕГОРИЯ ПОЭТИКИ Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО.
ОПЫТ ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОГО АНАЛИЗА**

Специальность 10.01.01. — русская литература

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Иваново — 2001

Работа выполнена в Ивановском государственном университете

Научный руководитель: доктор филологических наук
В.П. Раков

Официальные оппоненты: доктор филологических наук
Г.Г. Ермилова

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
КФУ



0000977401

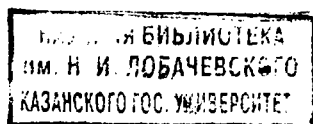
кандидат филологических наук
Н.П. Крохина

Ведущая организация: Вологодский государственный педагогический
университет

Защита диссертации состоится 27 сеп. 2001 г. в 10⁰⁰ часов на заседании диссертационного совета Д 212. 062. 04 в Ивановском государственном университете по адресу: 153025, Иваново, ул. Ермака, д. 39, ауд. 459.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Ивановского государственного университета.

Автореферат разослан 21 нояб/я 2001 г.



Ученый секретарь диссертационного совета

кандидат филологических наук, доцент

Е.М. Тюленева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

В истории мировой литературы Ф.М. Достоевский выделяется не имеющим себе равных даром предвосхищения. Именно такие свойства и обстоятельства данного художественного феномена продиктовали тему и содержание представленной работы.

АКТУАЛЬНОСТЬ ИССЛЕДОВАНИЯ определяется 1) самим масштабом художника, 2) активностью его присутствия в истории литературы, 3) по-прежнему остро стоящими проблемами поэтики Достоевского в части соотношения в ней традиционного и беспрецедентного, 4) потребностями теории литературы.

ЦЕЛЬ ИССЛЕДОВАНИЯ — структурный и системный анализ поэтики Достоевского на основе эмпирической, историко-литературной и теоретической аргументации. Соответствующие **ЗАДАЧИ ИССЛЕДОВАНИЯ**: 1) выбрать из художественного наследия писателя произведения, в достаточной мере эксплицирующие его поэтику в ее парадигматической и синтагматической развертках; 2) произвести тотальный анализ художественных текстов на гомо-/гетерогенность составляющих; 3) данные анализа и сделанные выводы испытать на достоверность историко-литературным контекстом, академической наукой и концепциями разных эпох, методологий и специализаций.

МАТЕРИАЛ ИССЛЕДОВАНИЯ: 1) основной — романы "Преступление и наказание", "Идиот", "Братья Карамазовы"; 2) привлеченный — другие произведения Ф.М. Достоевского, произведения А.С. Пушкина, В.А. Жуковского, Э.Т.А. Гофмана, Дж. Байрона, П. Шелли, В. Вордсворта, С. Кольриджа, У. Блейка, Дж. Китса, Ф. Шатобриана, Б. Константа, А. Мюссе, В. Гюго, Дж. Купера, Г. Лонгфелло, У. Уитмена, Э. Дикинсон, Э. По, О. Бальзака, Г. Флобера, Э. Золя, Дж. Остен, В. Скотта, Ч. Диккенса, Н.В. Гоголя, И.А. Гончарова, А.Н. Островского, А.П. Чехова, М. Метерлинка, М. Горького, Л.Н. Толстого, М. Пруста, М. Цветаевой, Л. Гумилева, Г. Маркеса, Г. Гессе, У. Фолкнера, М.А. Булгакова, М.А. Шолохова, С. Беккета, Э. Хемингуэя, А. Конан Дойла, Г. Честертона.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ заложены отечественной академической наукой. Результирующим векторам теоретического и концептуального влияния принадлежат следующие работы: "Проблемы поэтики Достоевского", "Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса" М.М. Бахтина, "Историческая поэтика" А.Н. Веселовского, "Морфология сказки" В.Я. Проппа, "Поэтика" и "Риторика" Аристотеля, "Фрагменты" Фр. Шлегеля, "Философия имени" и "Диалектика мифа" А.Ф. Loseва, "Теоретическая по-

этика" А.А. Потебни, "Традиция и индивидуальный талант" Т.С. Элиота, "Основные понятия истории искусства" Г. Вельфлина, "Психопатология обыденной жизни" и "О сновидении" З. Фрейда, "Атомная физика и человеческое познание" Н. Бора, "О сравнительном изучении языков применительно к различным эпохам их развития" и "О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человечества" В. Гумбольдта, "Un roman du clair-obscur" Ф. Шардена, "Unconscious structure in The idiot" Э. Долтона, "Dostoevsky and Romantic Realism" Д. Фангепа, "D'un réalisme sans rivages" Р. Гароди, "The multi-voiced narrator of the idiot" Р. Миллера, "Contre Sainte-Beuve" М. Пруста, "Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе" Г.К. Косикова, "Dostoevskij e la crisi dell'uomo" С. Грачотти.

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ обязаны своими особенностями сложнейшему художественному феномену, который порожден Достоевским, с трудом поддается дефинитивному анализу, актуальному со времен Аристотеля, и требует чрезвычайной методологической гибкости и чуткости. Стремясь соответствовать этим требованиям, автор настоящей работы использовал инструментарий историко-литературного и сравнительно-исторического анализа, культурно-исторической школы и герменевтики, структурализма и социологического литературоведения, мифологических и психоаналитических школ, лингвистического, филологического и общенаучного назначения.

НАУЧНАЯ НОВИЗНА ИССЛЕДОВАНИЯ состоит в том, что в качестве ядерной выдвигается категория "не то" поэтики Достоевского, обнаруживаемая на основе коррелирующей триады язык-речь-дискурс, которая, в свою очередь, прямо связывается с дихотомией романтизм-реализм, отражающей антропогенный феномен субъектно-объектных отношений в их данности и неизбежных, стимулирующих кризисах. Онтологически и теоретически новым в работе является понятие "асюжетности". С историко-литературной точки зрения нетрадиционно в представленном исследовании то, что романистика Достоевского видится как средоточие прямой и обратной перспектив художественного мышления вербального типа, как движение "вперед" — к Пушкину.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ работа может иметь 1) для дальнейшего исследования художественного наследия Достоевского, 2) применительно к университетским курсам по истории литературы XIX-XX веков, 3) при разработке спецкурсов и спецсеминаров, 4) при уточнении дефиниций и расширении литературоведческой терминологии.

АПРОБАЦИЯ РАБОТЫ. Результаты исследования представлялись в докладах на научной конференции "Русская потаенная литература XX века" и Четвертых Бальмонтовско-Цветаевских чтениях в Ивановском государственном университете в 1997 и 1998 годах. Ос-

новые положения работы отражены в публикациях.

СТРУКТУРА РАБОТЫ: Введение, три главы, Заключение, Библиография (205 наименований); общий объем – 175 страниц печатного текста.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во Введении обосновывается выбор темы, ее актуальность, новизна исследования, определяется его теоретическая и методологическая база, формулируются цели и задачи работы.

Первая глава "О СУБЪЕКТЕ И ОБЪЕКТЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МЫШЛЕНИИ ВЕРБАЛЬНОГО ТИПА" носит общеконцептуальный характер. В ней эксплицируются тенденции, которые объективно благоприятствовали явлению поэтики Достоевского, и фиксируется система опорных понятий и положений, предназначенных для непосредственного анализа романов "Преступление и наказание", "Идиот", "Братья Карамазовы".

§ 1 "Художественное мышление вербального типа и культурный поворот рубежа XVIII-XIX столетий" основан на исторически и научно апробированных фактах: открытии феномена СУБЪЕКТИВНОСТИ, специализации гуманитарного знания – лингвистики и литературоведения, прежде всего. Эти события прямо предшествовали стремительному восхождению русской литературы на уровень транснационального влияния, впервые обозначенного именно поэтикой Достоевского с характерной для нее крайней напряженностью субъектно-объектных отношений. Логично было предположить, что проблемы лингвистики и литературоведения должны пролить свет на проблемы исследуемого феномена.

§ 2 "Корреляция язык-речь-дискурс" определяет тот канал, который по логике доминирующего соответствия отражает семиотическое членение "синтактика, семантика, прагматика" и по которому субъективность реализуется, нарастая в направлении от языковых универсалий через язык этноса и субъекта имярек к конкретному акту вербального мышления. При этом акт вербального мышления (говoreния-понимания) – это всегда уникальное действие корреляции язык-речь-дискурс, включая его пара- и экстралингвистику.

§ 3 "Субъективность художественного мышления вербального типа в ее отличии от субъективности обычного вербального мышления" базируется на двух бесспорных фактах: 1) не всякий носитель того или иного языка обладает способностью художественного мышления вербального типа, и это не зависит (в отличие от способности обычного вербального мышления) от уровня развития субъекта мышления; 2) художественное мышление может быть не

только вербальным. Фр. Шлегель ("Фрагменты") формулирует тезис о всецело субъективном и одновременно всецело объективном характере художественного мышления. Аристотелю ("Поэтика", "Риторика") принадлежит постулат, согласно которому мастер не создает предмета — мастер есть только посредник между эйдосом и предметом, инструмент энтелехии, проводник внутренне присущего всякому предмету стремления стать предметом, осуществиться. То есть суверенность мира, сотворенного художником, для Аристотеля и Фр. Шлегеля несомненна. Они едины также в том, что способность художественного творения присуща субъекту имярек: мастеру – у Аристотеля, творческой индивидуальности – у Фр. Шлегеля. Таким образом, субъективность художественного мышления вербального типа отличается от субъективности обычного вербального мышления тем, что она 1) жестко ограничена суверенитетом сотворенного художником мира и 2) может проявляться только в форме художественного произведения. Из этого с необходимостью следует нетождественность художника его личности, каковая впервые и чисто художественными средствами зафиксирована в малой пенталогии "Повести Белкина" А.С. Пушкина с ее главкой "От издателя", а столетие спустя стала основным содержанием известной статьи М. Пруста "Против Сент-Бева".

§ 4 "Функциональная тождественность языковости в вербальном мышлении и сюжетности в художественном мышлении вербального типа" эксплицирует сформулированный в его названии тезис. Дело в том, что поэтологически кардинальный поворот в мировой культуре, в центре которого оказался субъект имярек, способствовал появлению у сюжета сильного коррелята – АСЮЖЕТНОСТИ, функционально соотносимой с речью и дискурсом по логике преобладания в них, соответственно, семантики и прагматики (наиболее субъективного члена семиотической триады). Это подтверждает и литературоведческая практика. В достаточной мере структурированию и моделированию поддавались фольклорные памятники. Ярчайшее тому свидетельство – "Морфология сказки" В.Я. Проппа. Что касается авторской литературы, то именно применительно к творчеству Достоевского был впервые научно заявлен и эксплицирован ("Проблемы поэтики Достоевского" М.М. Бахтина) казус потери в исследованиях субъектно-объектной ориентации. Так обнаруживалось функциональное соответствие между языковым измерением обычной вербальности и сюжетным измерением литературно-художественного произведения, базирующееся на доминанте синтактики в них.

§ 5 "Романтизм как художественный эквивалент национальной и индивидуальной субъективности" написан на материале историко-литературных фактов, тенденций, имен и произведений германо-романского происхождения (Германия, Англия, Франция, США). Но художественная версия манифеста романтизма оказалась русскоязычной. Она принадлежит перу В.А.

Жуковского и носит название "Невыразимое", актуальность которого вряд ли возможно когда-либо исчерпать. Для эпохи романтизма характерно ярко выраженное своеобразие национальных литератур и беспрецедентное многообразие творческих индивидуальностей. Так, Германия, родина культурного поворота, с литературно-художественной точки зрения – это, прежде всего, великая "путаница" гофманианы, где все традиционные элементы, связи и отношения приведены в состояние своего рода броуновского движения. Английская литература поражает мощью больших форм Байрона и Шелли, в которых обрели себе соответствие сами масштабы культурного поворота и антропологическая значимость разворачивающейся драмы субъектно-объектных отношений. С оборотной стороны английского романтизма – то же самое, но только в масштабах частной человеческой жизни с ее томлением о "невыразимом" ("лейкисты") и "негативной способностью" (Дж. Китс) художника отречься от своего личного "я". Во Франции заявили о себе две перспективнейшие тенденции романтизма. Одна из них связана с именем Гюго (1802-1885), поэта, драматурга, романиста, который пронес знамя романтизма через весь литературный XIX век, не изменив его духу и не став анахронизмом. Другая тенденция французского романтизма связана с романами "Рене" Ф. Шатобриана, "Адольф" Б. Констана, "Исповедь сына века" А. Мюссе. Взятые вместе, они представляют собой своего рода триптих. "Рене", "Адольф": "Исповедь сына века" – таков алгоритм этого пророческого франкоязычного художественного феномена. Американский романтизм объял собой все пространство XIX века так, что ему не были чужды ни классицизм, ни сентиментализм, ни Просвещение, ни реализм, лишь бы они удовлетворяли условию прагматизма. Отсюда – специфический пафос документализма, которому отвечали и Ф. Купер, и Г. Лонгфелло, и Э. По, и Э. Дикинсон, и У. Уитмен, разные настолько, что Дикинсон и Уитмену место скорее в XX, нежели в XIX веке, но в то же время абсолютно похожие в том, что касается достоверности духа нации и человеческой индивидуальности.

§ 6 "Реализм как художественный эквивалент объективности" построен на сопоставлении французского и англо-русского опыта, несовпадение и даже противостояние которого чрезвычайно значимо для темы исследования. Хотя уже в 1844 и 1845 годах в России были изданы два сборника "Физиологий Петербурга", именно во Франции реализм мучительно входил и вошел в тупик натурализма своими мировыми именами. Этот вектор истории французской литературы представлен в работе иллюстрирующими процесс цитатами из романов "Собор Парижской богородицы" (1831) Гюго, "Евгения Гранде" (1833) Бальзака, "Мадам Бовари" (1856) Флобера и "Карьера Ругонов" (1871) Золя. Из четырех романов менее других удовлетворяет принципу детерминизма "Собор Парижской богородицы", сама поэтика которого обя-

зана великому памятнику архитектуры, который сам по себе размывает границы события произведения до недоступности обозрению. В трех других романах обозримость границ события романа дает в результате галереи портретов людей своего времени, места и индивидуальности, но они, как это и полагается портретам, "молчат", то есть пребывают вне присущей именно им вербальности. Сильным аргументом против литературно-художественной версии детерминизма был английский реализм, очень раннее начало которому положила Джейн Остен (1774-1817), открытием которого стал исторический роман В. Скотта с его причудливыми переплетениями частных и надличных судеб и вершиной которого по праву считается Ч. Диккенс. Блок цитат из "Посмертных записок Пиквикского клуба" и "Тайны Эдвина Друда" Диккенса, "Вия", "Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем" и "Записок сумасшедшего" Гоголя говорит о соразмерном и гомогенном присутствии в истории художественной литературы двух разноязычных писателей. Только по одну сторону тождества это присутствие сказалось на метароманном уровне, а по другую – в чрезвычайной разнородности художественного продукта. Это был тот самый прецедент в истории художественного мышления вербального типа, когда существовали "не только их отношения друг к другу, но и их отношения к тотальности всего мыслимого", говоря языком В. Гумбольдта.

Вторая глава "РОМАНЫ ДОСТОЕВСКОГО "ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ", "ИДИОТ", "БРАТЯЯ КАРАМАЗОВЫ" КАК СРЕДОТОЧИЕ ПРЯМОЙ И ОБРАТНОЙ ПЕРСПЕКТИВ В ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА", имеющая в качестве концептуальной предпосылки первую главу настоящей работы, содержательно определяется на трех уровнях своей структуры: эмпирическом, дефинитивном и историко-позтологическом.

§ 1 "Добролюбов об алгоритме романа Достоевского и парафраз Л. Толстого на темы Достоевского" объясняет происхождение формулировки "'не то" как категория поэтики Достоевского". У формулировки два источника: внутренний, имманентный, и внешний, трансцендентный. Первый локализован в трагической финальной муке князя Льва Николаевича Мышкина, который "вдруг понял, что в эту минуту, и давно уже, все говорит не о том, о чем надо ему говорить, и делает не то, что бы надо делать". Другой источник – толстовское "Перечитывал Достоевского – не то", помноженное на "не то" его дневников и последнего периода его жизни, и добролюбовская блиц-пародия алгоритмического свойства на вербальность романа Достоевского "вот подите же – случилось, да и только <...> чрезвычайно странный случай... а впрочем, это бывает", имеющая в виду неэксплицированность того, что Бахтин назвал "основным событием" романа Достоевского.

§ 2 "Из обследования художественной ткани романов" написан по результатам тотального

анализа текстов своего рода поэтологической трилогии на предмет гомо- либо гетерогенности. Анализ определенно свидетельствовал: единая художественная ткань в романах "Преступление и наказание", "Идиот", "Братья Карамазовы" обладает гетерогенными, коррелирующими, структурообразующими составляющими. Одну из них представляет сюжет с его предметностью, хорошо выраженной синтактикой и эксплицированностью события. Другая составляющая к сюжету прямого отношения не имеет: здесь речь идет как бы все не о том, что есть в предмете. Феномену мы дали название "АСЮЖЕТНОСТЬ", понимая ее как неопредмечиваемую, необъективируемую, не поддающуюся прямому именованию составляющую "основного события" романа. Асюжетность возникает по первому требованию основного события так, что на месте невозможной прямой экспликации оказывается "НЕ ТО", являющееся таковым по отношению к тому, что есть "ТО САМОЕ", остающееся НЕСКАЗА́ННЫМ. Антропологические корни асюжетности в романе Достоевского – чрезвычайные по своим гуманитарным последствиям преступления, которые лежат в основе сюжета. В романе "Братья Карамазовы" (где отцеубийца как бы не однозначно тот, кто убил отца, где тот, кто убил отца, убил его как бы не сам; где тот, кто не убивал отца, как бы и был отцеубийцей) категория "не то" востребована предельно. Здесь корреляция сюжет-асюжетное пронизала буквально все поры художественной ткани и "то самое" сводит с ума своей немыслимостью. "То самое", на которое так или иначе указывает "не то", не имеет структуры, аморфно, но имеет признаки, находящиеся в тех или иных отношениях к их значимости в системе, которой еще или уже нет. Здесь и сейчас неизвестно, что это за отношения. Другое дело, что субъект имярек волен строить догадки, как-то: "... Теперь вашего брата судят за то, что он отца убил, и все любят, что он отца убил".

§ 3 "Герой Достоевского: в средоточии прямой и обратной перспектив основного события романа" посвящен носителю и формам категории "не то". Основное событие романа Достоевского проявляет себя как "нечто такое, что видится само собой, но что трудно анализировать и рассказать, невозможно оправдать достаточными причинами, но что, однако же, производит, несмотря на всю эту трудность и невозможность, совершенно цельное и неотразимое впечатление, невольно переходящее в полнейшее убеждение". Соответственно, сознание типичного героя Достоевского в такие минуты, часы, дни находится в состоянии жесточайшего цейтнота и сам он обречен на неординарную для субъекта имярек чувствительность к явлениям категории "не то", на чрезвычайную напряженность сюжетного ожидания. Тогда, порой и вдруг, духовному зрению героя Достоевского представляются как очевидные некоторые, в том числе – важнейшие, атрибуты основного события и нескáзанное сказывается какой-то своей частью. Так, едва ли не на первых страницах романа "Идиот" князь Мышкин, совершенно новый и

неожиданный для всех человек, по первым же впечатлениям говорит Гане Иволгину о Рогожине и Настасье Филипповне то, что, в конце концов, произойдет в действительности: "...Женился бы, а чрез неделю, пожалуй, и зарезал бы ее". Наиболее общий извлеченный алгоритм основного события романа Достоевского может быть сформулирован как некое опасное состояние мира людей, которое однажды и только на этот миг находит себе предметный выход в пароксизме убийства человека-обывателя человеком-революционером и тем самым не разрешается, обрушиваясь всей тяжестью своих последствий на непосредственных участников трагедии. Однако, и "публика" остается "публикой" только в силу ее предметной, здесь и сейчас, непричастности к случившемуся с другими. В то же время она оказывается так или иначе не просто вовлеченной в орбиты основного события своей человеческой сущностью, что дает о себе знать потрясенностью основ непосредственно прилежащей к преступлению жизни и никак иначе не объяснимой искушенностью и даже ангажированностью "публики". "В вашей семейке она будет, эта уголовщина. Случится она между твоими братцами и твоим богатеньким батюшкой. Вот отец Зосима и стукнулся лбом на всякий будущий случай <...> Убийце в ноги поклон," – говорит Ракитин Алеше Карамазову. "Что-то странное как будто прошло между ними... Какая-то идея проскользнула, как будто намек; что-то ужасное и безобразное и вдруг понятое с обеих сторон", так что и другой ощутил себя так, как если бы он "про это сам думал".

§ 4 "От Достоевского – к Пушкину: обратная перспектива поэтики предметности" – это своеобразная апология предметности, объективности, сюжетности. Формула этой апологии – "НАЧИНАЯ С ДОСТОЕВСКОГО И ДО ПУШКИНА КАК НЕИЗБЕЖНАЯ ПЕРСПЕКТИВА ИСКУССТВА". И формула, и перспектива таковы, потому что искусство становится искусством при том единственном условии, когда, как у Пушкина, "гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства" (Л. Толстой). Пушкина и Достоевского объединяет бережное отношение к предмету, к объекту, к его естественному месту среди иных предметов, к его естественным связям с неопредмеченным и опредмечиванию не поддающимся. Соотношение предметного и неопредмеченного у Пушкина и Достоевского различно не по существу отношений между предметным и неопредмечиваемым, а по характеру события произведения, в котором эти отношения могут проявиться так – и не иначе. Пародия Добролюбова на вербальность в романе Достоевского совершенно справедливо фиксирует внимание на хаосе. Корни хаотического у Достоевского – в полисубъектности его художественного мира, в прямом влиянии многих субъектов на складывающийся образ этого мира и, следовательно, на вербальность произведения. Участники события романа Достоевского вербально столь актив-

ны, что художественный мир оказывается буквально забит голосами, как радиозфир в часы пик. Ощущение такое, что, переходя с волны на волну, с частоты на частоту, вы слышите вариации, варианты, версии некоторого события, к поименованию которого его субъекты испытывают органическую, неустранимую, жизненно необходимую для них потребность. Это происходит даже в пределах одного и того же голоса: "Смердяков!", "Нет, не Смердяков!", "Смердяков или не Смердяков?", "Господа, это Смердяков! – закричал он вдруг изо всей силы, - это он убил, он ограбил! <...> Это он, теперь ясно!". Роман-полилог "Братья Карамазовы" Достоевского формируется из дискретных выходов на его вербальную поверхность дискурсов трех регистров вербальности: "от автора", "от рассказчика", "от героя". Перевод регистров происходит в режиме своего рода гомеостазиса и не разрушает природу эпоса, а обогащает ее модальностями, естественно присущими вербальному мышлению. Разносубъектные и разнофункциональные дискурсы как бы промеривают глубины, пространства и объемы основного события романа в балансирующей здесь и сейчас связке ПРЕДМЕТ КАК ТАКОВОЙ – ПРЕДМЕТ КАК "НЕ ТО" – ПРЕДМЕТ КАК ИСКОМОЕ "ТО САМОЕ".

§ 5 "Русская формула транснационального литературно-художественного процесса и Морис Метерлинк" раскрывает содержание тезиса, заключенного в его названии. Национальная специфика России в транснациональных процессах, когда самоопределяющиеся субъекты и субъектно-объектные отношения по нарастающей стимулировали вербальную чувствительность литературы и стремительно изменяли ее вербальный облик, проявилась в том, что здесь Пушкин стал художественным символом русского языка, А.Н. Островский – художественным символом русской речи, а поэтикой Достоевского был впервые востребован художественный потенциал дискурса, окончательно утвердившегося в театре Чехова. В поэтике Пушкина язык доминирует не в умаление, а, напротив, в утверждение естественной значимости речи и дискурса. После Пушкина для русской литературы открылись перспективы адекватной рече-дискурсивной активности – и в русскую литературу пришли А.Н. Островский и Ф.М. Достоевский. Для Добролюбова они были антиподами как художник и нехудожник на том основании, что первый для сознания ясен, а второй – темен. Между тем, в то же самое время эти очень разные художники чувствовали себя единомышленниками, а название статьи Добролюбова "Луч света в темном царстве" оказалось, в связи с грядущей сменой художественных эпох, знаковым и адекватным проблемам поэтики Достоевского. Дело в том, что исследуемый процесс глубинных изменений в художественном мышлении вербального типа опирался на специфику драмы в ее отличии от эпоса и лирики – и этот алгоритм особенно хорошо просматривается в русской литературе. В драме, по определению, существуют оптимальные условия для станов-

ления реальной полисубъектности, а в России, по факту, вехами истории литературы стали "Недоросль" Фонвизина, "Горе от ума" Грибоедова, "Ревизор" Гоголя и "театр Островского" с выходом на "театр Чехова". Такая определенная последовательность в прямом, нарастающем и художественно полноценном востребовании потенциала драмы не имеет аналогов в мировой литературе. Потенциалом полисубъектности драма обязана изоморфизму ее условий естественными условиями функционирования языка. Драма по природе своей предполагает театр, лицедейство, прямое подражание жизни людей. Поэтому собственно лингвистическая составляющая в драме – это подражание обычному говорению-пониманию, а пара- и экстралингвистическим обстоятельствам говорения-понимания здесь подражают как таковым. Но только в "русском, национальном театре" (И.А. Гончаров) Островского реплика достигла качества речи, а драматическое целое – качества быта типичных и несравненных людей Замоскворечья и русской провинции. Далее в театре Островского произойдет плавное развертывание парадигмы субъективности от этноса (сказка "Снегурочка", 1873) к индивиду (драма "Бесприданница", 1878). Речевой театр Островского останется по эту сторону языкового барьера, духа и быта нации – дискурсивный театр Чехова преодолет языковой барьер, опираясь на пара- и экстралингвистику вплоть до значимого отсутствия реплики, чем стимулирует становление режиссуры, включая кинорежиссуру, — одного из дифференциальных признаков новейшего времени. Уже за пределами русской версии, но в русле гомогенных транснациональных процессов столетия находится искусство пара- и экстралингвистики, представленное ФРАНКОЯЗЫЧНЫМ ТЕАТРОМ БЕЛЬГИЙЦА ФЛАМАНДСКОГО происхождения Мориса Метерлинка. Его пьесы "молчания и смерти", наряду с последним актом "Пучины" Островского, мечтал ставить в своем театре Чехов. В апогее театра Метерлинка – феерия "Синяя птица", где, благодаря олицетворяющей силе детских сновидений, заговорила сама пара- и экстралингвистика. Премьера "Синей птицы" состоялась на сцене МХТ. Знаменитый спектакль ставил К.С. Станиславский.

§ 6 "Сущностная трансформация в поэтике Л.Н. Толстого на начало XX века как знаковое антропологическое и художественное явление" имеет в виду наиболее жестко обозначить факт введения в культуру новейшего времени на соответствующем такой задаче материале. Как итоговая для художественного XIX века фигура, Лев Толстой напрямую столкнулся с его финалом еще в романе "Война и мир", когда весь практически неисчерпаемый потенциал и вся роскошь его поэтики ПРЕДМЕТНОСТИ КАК ТАКОВОЙ не удовлетворили событию романа настолько, что Толстой-мыслитель и публицист вмешался в дела Толстого-художника. Но если в романе это вмешательство происходит под неотразимым обаянием искусства и в его отраженном свете, то в дневниках функционально тождественное вмешательство производит

впечатление неадекватности внутреннему чувству и определенно тяготит Толстого человека. В считанных случаях внутреннее чувство пробивается из своих глубин к вербальной поверхности – и тогда строки из дневника Толстого напоминают строки из романов Достоевского ("Все тяжелее и тяжелее с Софьей Андреевной. Не любовь, а требование любви, близкое к ненависти и переходящее в ненависть"; "К вечеру начались сцены бегания в сад, слезы, крики. Даже до того, что, когда я вышел за ней в сад, она закричала: это зверь, убийца, не могу видеть его..." — из "Дневника для самого себя" в год смерти). "Я глубоко уверен, — писал о Льве Толстом Максим Горький, — что помимо всего, о чем он говорит, есть много такого, о чем он всегда молчит... молчит и, вероятно, никогда никому не скажет <...> мне оно кажется чем-то вроде "отрицания всех утверждений" – глубочайшим и злейшим нигилизмом, который вырос на почве бесконечного, ничем не устранимого отчаяния и одиночества, вероятно никем до этого человека не испытанного с такой страшной ясностью". "Ничего мы о себе не знаем!", "Ничего не знаем!" – цитирует Горький Толстого все в том же литературном портрете. На перевале от XIX к XX веку в знаменателе поэтики Л. Толстого окажется драма: "Власть тьмы" – после "Анны Карениной" и "Живой труп" – после "Воскресения". В этом факте знаменательным представляется все, включая названия пьес, которые уже сами по себе вызывают целый ассоциативный ряд: власть тьмы ставил в вину Достоевскому Добролюбов; "Пучину" Островского и пьесы "молчания и смерти" Метерлинка мечтал ставить в своем виртуальном театре Чехов; "Своими литературными корнями я ухожу в творчество Толстого... моя драма "Перед восходом солнца" оплодотворена его "Властью тьмы", — писал Г. Гауптман. Толстой встретил художественный XX век пьесой "Живой труп".

Третья глава "ПОЭТИКА ДОСТОЕВСКОГО В ОТРАЖЕНИЯХ 20 ВЕКА" построена на векторообразующем художественном и культурологическом материале новейшего времени, воспринятом в его целостности относительно дифференциальных признаков поэтики Достоевского.

§ 1 "Гомосубъектное событие вербального самоопределения эпического героя Пруста и лирической героини Цветаевой" посвящен вектору тотальной монологичности, источником и носителем которой становится субъект имярек основного события произведения. Причина явления – острый кризис доверия к предмету, объекту. В основу кризиса легла интуиция об анаморфозе и открытие бесконечно малых, которые в своей недоступности прямому восприятию хранили тайны бесконечно больших, тоже недоступных прямому восприятию. Над субъектно-объектными отношениями нависла угроза тотальной нерасчлененности, и эти отношения оказались чреватými "агрессией" субъекта воспринимающего, познающего, творящего,

ибо тут стоял вопрос жизни и смерти субъекта мышления. Как показывает приведенный эмпирический материал, эпос и лирика на этот раз и в указанных отношениях оказались в абсолютно одинаковом положении. По природе вещей, единственный конструктивный выход из жесточайшего кризиса был в состоятельности субъекта. Ситуация требовала от человека полноценного одиночества в целом мире. Лирическая героиня Марины Цветаевой прямо ответила на вызов времени. Его требование обернулось ее всепоглощающей потребностью. "Дикая воля" лирической героини такова: "Чтобы в мире было двое: / Я и мир". Погружение в хаос необъятного дискурса за крупными обновлениями языка в предчувствии обретения дара речи – удел цветаевского "мятежного карандаша". Цена "дикой воли" и созидющего косноязычия вполне осознана лирической героиней: "Как некий шут о злом своем уродстве, / Я повеству о своем сиротстве <...> / Одна из всех – за всех – противу всех!". Достоевского, Пруста и Цветаеву объединяет дискурсивность, но если у Достоевского она гетеросубъектна, то у Пруста и Цветаевой она гомосубъектна.

§ 2 "Поэт Лев Гумилев и князь Лев Николаевич Мышкин против доктора Фрейда" фиксирует вектор "на грани между... канонами сознательной культуры и бессознательным" (Ф. Феллини). По мысли Фрейда, "детерминация психических феноменов происходит... без пробелов", в СЦЕНАРИЯХ сновидений закодированы тайны подсознания, образы сновидений суть ряды аффектов, говорящих о себе на особом символическом ЯЗЫКЕ, который подлежит дешифрованию. Между тем, панлогизм очевидно не тождествен бессознательному, как язык не тождествен речи или дискурсу, а сценарий – созданному по нему фильму. Панлогизм остро противоречит и художественной практике столетия. Своего рода образ поэтологической коллизии новейшего времени, легко экстраполируемый за все пределы искусства, возник в известном стихотворном шедевре Николая Гумилева: "Кричит наш дух, изнемогает плоть, / Рождая орган для шестого чувства". Пограничное состояние, в котором оказываются типичные герои Достоевского, метафорически напоминает им сон, настигает в сновидениях, преследует кошмарами, провоцирует бред и безумие. И всякий раз в осознание сюжетной развязки и асюжетной неразрешимости, пронизывающих событие романа Достоевского, оказывается в высшей степени уместным сказать словами князя Мышкина: "Да, конечно, это был сон, кошмар и безумие; но тут же заключалось и что-то такое, что было мучительно-действительное и страдальчески-справедливое, что оправдывало и сон, и кошмар, и безумие", "но в чем оно заключается и что было сказано вам – всего этого вы не можете ни понять, ни припомнить".

§ 3 "Мифологема как универсальное "не то" и событие произведения как искомое здесь и сейчас "то самое" (на основе романа Маркеса "Сто лет одиночества")" сосредоточен на приро-

де мифологического вектора в литературе столетия. Само название романа Маркеса представляется в этом смысле эксплицирующим. Наблюдаемая у Фрейда процедура вынесения за скобки субъекта имярек трансисторического, трансиндивидуального, транснационального психического существа с перенесением центра тяжести именно на это существо была востребована эпохой. Это была реакция самозащиты, инстинкт самосохранения субъекта в ответ на угрозу тотальной субъектно-объектной нерасчлененности, возникшую в условиях, когда "тебя так разбаловал... реализм", что "ты не можешь вынести ничего фантастического". Автоматически срабатывал генетический опыт доцивилизационного мышления, когда "люди... были вынуждены, как известно, антропоморфически разложить внешний мир на множество лиц по своему собственному подобию" и конструировать "СВЕРХЧУВСТВЕННУЮ РЕАЛЬНОСТЬ" (З. Фрейд). Поскольку есть два типа реальных субъектов – этнос и индивид, постольку миф может иметь как этническое, так и авторское происхождение, а поскольку интегральным субъектом по отношению к реальным субъектам является человек вообще, постольку миф несет в себе трансисторическую, транснациональную, трансиндивидуальную компоненту, тем самым гарантируя человеку сознание самотождественности в любой возможной точке времени и пространства. В отличие от одиночества у Марины Цветаевой, одиночество у Маркеса – это одиночество рода, вынесенного за скобки субъектов имярек, в пропорциях рода, семиотически обратных пропорциям субъекта имярек, так что предмет в этом случае синтактикологически укрупняется, как это имеет место в латиноамериканском "магическом реализме" образца романа Маркеса. Как в событии романа Достоевского, так и в событии романа Маркеса мифологическое мышление явлено как естественно присущее человеку, но если в первом случае оно принадлежит полю дискурса субъекта имярек (Легенда о Великом Инквизиторе Ивана Карамазова и т. п.), то во втором случае оно оказывается единственным признаком существования такого субъекта.

§ 4 "Multiple-narrator в романе Фолкнера "Шум и ярость" и полисубъектность события романа Достоевского (к вопросу о языковой относительности и тождественности духа народа его языку)" характеризует вектор аналитизма в художественном мышлении 20 века на ярчайшем примере фолкнеровского романа. В романе – четыре части, озаглавленные датами. При этом четвертая часть представляет собой авторское повествование, а в трех других слово имеют, абсолютно изолированно один от другого, герои-братья, первый (по порядку следования частей) из которых – идиот. Соответственно, у каждой из частей – своя вербальность. Основное событие романа Фолкнера подобно каналу, который пыгается увидеть в его цельности герой Пруста. Здесь естественным образом не удастся объять необъятное и эксплицировать даже эксплицируемое.

И в этом смысле положение идиота ничуть не менее выгодно, чем положение любого другого рассказчика и даже автора. Если мы хотим в схеме сравнить роман Достоевского с романом Фолкнера, то мы должны сравнить синтез с анализом и при этом подчеркнуть, что английский язык, на котором говорят субъекты имьярек романа Фолкнера, обладает аналитическим, а русский язык, на котором говорят субъекты имьярек романа Достоевского, — синтетическим строем.

§ 5 "Дихотомия сюжет-асюжетное как признак метароманности в новейшей литературе (на материале романов "Тихий Дон" Шолохова и "Мастер и Маргарита" Булгакова)" своим оглавлением указывает на характернейший поэтологический вектор эпохи. Роман Шолохова – остросюжетное произведение с мощно выраженной поэтикой предметности как таковой. Даже литература XIX века (даже в русскоязычной версии реализма) не знала такой насыщенности предметного ряда произведения. Как известно, великую книгу с той или иной степенью интенсивности преследуют слухи о плагиате. Применительно к теме настоящего исследования они показательны тем, что существуют за пределами поэтики, на территории предмета как такового, порабощающего сознание критиков, подобно тому, как его порабощала идеология героев Достоевского. Та порабощающая идеология как бы материзовалась в этом порабощающем предмете-событии романа. В финале "Тихого Дона" Григорий Мелехов возвращается к разрушенному дому, видит осиротевшего сына и ослепительно сияющий черный диск восходящего солнца. Поэтологически у Шолохова это природное явление расположено на грани реалистической версии психологического параллелизма и символа, не характерного для "Тихого Дона", но присущего книге Булгакова. Семантика света и тьмы в романе "Мастер и Маргарита" имеет те же корни, что и в противопоставлении Добролюбовым Островского Достоевскому. Корни эти – в физиологии и психологии восприятия их человеком: свет благоприятствует определенности, предметности – тьма открывает бездны; при свете дня человек ориентируется здесь и сейчас – во тьме ночи он принадлежит мирозданию и вечности. И то и другое дано человеку по природе вещей как необходимое. По природе вещей как необходимое даны человеку также переходные состояния от света к тьме и обратно. Семантика света и тьмы в романе Булгакова обязана своей эффективностью специфическому субъекту повествования, который аккумулировал в себе все доступные своему времени проявления субъективности и обладает компенсаторными функциями, усиливая или ослабляя субъектную составляющую до достаточной на тех направлениях события романа, которые угрожают потерей субъектно-объектной ориентации. С обозначенных позиций хорошо просматривается параллелизм положений в событиях романов Достоевского и Булгакова, заключающийся в том, что Легенда о Великом Инквизиторе и "Черт. Кошмар Ивана Федоровича" слишком напоминают ершелаимскую и московскую

составляющие "Мастера и Маргариты". Роман Булгакова текстуально исчерпывается двумя названными положениями. Кроме того, если Легенда и кошмар принадлежат дискурсу обычного субъекта имярек, то ершелаимская и московская составляющие принадлежат дискурсу синкретического субъекта (автор-мастер-лирический герой-рассказчик-герой). Предмет как таковой пребывает за собственными пределами романа "Мастер и Маргарита", событию романа он принадлежит имплицитно. Предмет как таковой события романа Булгакова находится там, где находится событие романа "Тихий Дон". Именно там герой оставлен в самом начале того сюжетного ожидания, которое охватит собой все пространство романа "Мастер и Маргарита" и целые массы "публики".

§ 6 "Антропологическая версия сюжетного ожидания и несказанности (по пьесе С. Беккета "В ожидании Годо")" представляет настолько сильно выраженный вектор в художественном мышлении новейшего времени, что сам этот вектор оказался номинально в названии известнейшей пьесы, а по существу составил ее основное событие. Рефрен ожидания Годо: "Скажи что-нибудь!" – "Я пытаюсь найти слова". По Беккету, пьеса – это не то, где рассказывают, а то, где каждый говорит сам за себя. В пьесе само сюжетное ожидание – это ожидание некоего Годо, в том смысле что "в данный момент, в данном месте, человечество – это мы", даже если "все это постепенно теряет значение" (хотя "еще не совсем") и даже если один сказал: "Я уже все перепробовал". Чтобы ждать Годо, нужны "два голоса" — тот "минимум жизни, минимум бытия" (Бахтин), при котором ожидание уже возможно и даже неотвратимо. Вербальность самой известной пьесы ирландца С. Беккета, писавшего на английском и французском языках, страдает обобщенностью, потому что субъект имярек события произведения здесь – представитель рода человеческого. На пара- и экстралингвистическом уровнях специфическая вербальность пьесы Беккета поддержана, с одной стороны, раблезианским (в интерпретации Бахтина) противопоставлением верха (приключения шляпы на голове) и низа (башмаки, которые дурно пахнут и невозможно тесны обобщенному субъекту имярек Экстрагону), с другой стороны – комбинаторикой психологически узнаваемого жеста. Событие пьесы при этом находится в поле действия семантики света и тьмы и ершелаимской мифологемы.

В ЗАКЛЮЧЕНИИ работы формулируются следующие основные выводы: 1) сюжет – органичная несущая часть романа Достоевского; 2) статус сюжета, предмета, объекта стал символическим для смены художественных эпох от XIX к XX веку, и поэтика Достоевского была в этом смысле далеко идущим прецедентом; 3) Достоевского и XX век объединяет полная субъ-

ектная версия события художественного произведения; 4) поэтика Достоевского на протяжении XX века испытывалась на актуальном антропологическом материале и оказалась дезинтегрированной в ее базовых составляющих в силу специфики этого антропологического материала; 5) неизбежность у Достоевского пушкинской поэтики предметности как таковой сказалась в искусстве XX века неутоленной жадой предметного, которая так или иначе просматривается в произведениях, определивших художественную историю столетия; 6) сказанное Бахтиным о слове у Достоевского выглядит как сказанное о литературе XX века, отменившего едва ли не все табу в области публичного использования слова.

ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ ОПУБЛИКОВАНЫ СЛЕДУЮЩИЕ РАБОТЫ:

1. "Не то" как категория поэтики Достоевского // Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература. Исследования и материалы. Иваново, 1998. С. 57-63.
2. Субъект в художественном мире Ф. Достоевского и М. Цветаевой // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Иваново, 1999. С. 173-182.
3. Сюжетное ожидание в романах Достоевского "Преступление и наказание", "Идиот", "Братья Карамазовы" // Роман Достоевского "Идиот": раздумья, проблемы. Иваново, 1999. С. 158-168.
4. От Достоевского к Пушкину (Обратная перспектива поэтики предметности) // Филологические штудии. Иваново, 1999. С. 12-19.
5. Торопова Л.А., Хромова И.А. Дискурс в театре Чехова // Творчество писателя и литературный процесс. Слово в художественной литературе, стиль, дискурс. Иваново, 1999. С. 50-59.
6. Торопова Л.А., Хромова И.А. Некоторые особенности поэтики Островского ("Свои люди – сочтемся" и цикл о Бальзамине) // Филологические штудии. Иваново, 2000. С. 19-27.
- 7 Торопова Л.А., Хромова И.А. Дискурс в театре Чехова // Anzeiger für slavische Philologie. Band XXVI. Graz, 1999. S. 123-130.



12