

Н. М. Раковская

СТРУКТУРИРОВАНИЕ ЛИТЕРАТУРНО - КРИТИЧЕСКОГО ТЕКСТА КАК ВОЗМОЖНОСТЬ ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Идея структурирования литературно-критического текста является плодотворной [1]. Она дает возможность осмыслить дискурс литературной критики в целом и своеобразие индивидуума в частности. Структурирование литературно-критического текста также способствует постижению системы жанровых форм, ключевых знаков в их семантическом пространстве [2, 5], связи между культурным кодом текста и коммуникативно-рецептивными процессами. Петер Козловский в книге «Культура постмодерна» отмечает, что контекстуальность литературно-критического текста подразумевает познание явления во всех его соотношениях, какими они присутствуют в облике самого предмета и в целях, смыслах его местоположения [4, 12]. Контекстуальность бытия и когерентная теория истины требует принимать во внимание внешнюю и внутреннюю взаимосвязь предметов и обстоятельств. В литературно-критическом тексте такая связь осуществляется посредством отношений между критиком, автором, реципиентом. Справедлива мысль Р. Громяка о необходимости исследования различных философских систем, скажем, И. Канта и Э. Гуссерля, Р. Ингардена и М. Хайдеггера и т. д., способствующих осмыслению разных моделей, вариантов структурирования литературно-критического текста как возможности его интерпретации. Р. Громяк пишет: «інтуїтивне осяяння, безпосереднє вживання у твір і витлумачення кожного його елемента, структурних зв'язків, встановлення їх естетичних функцій, відтворення найглибшої художньої семантики, її сенсу – то два крайні полюси інтерпретаційних процедур» [3, 17].

Сложность взаимоотношений между автором, критиком и реципиентом определяет выбор кодирования информации,

содержащейся в литературно-критическом тексте. Представляется, что при всей полисемантической текстности все же существует то инвариантное ядро, которое и допускает противоположное толкование. Ю. Лотман отмечал, что новые коды читательских сознаний «выявляют в тексте новые семантические пласты и чем больше новых истолкований, тем дольше его жизнь» [5, 160]. В то же время Р. Барт указывал, что «текст — это питательная среда, это пространство не поддающееся ни классификации, ни стратификации, это галактика означающих» [6, 462]. Думаем, что все же критический текст представляет собой гомогенный контекст с несколькими темами, денотативным ядром которых является диалог. Смысловые связи обуславливают структуру текста и указывают на его целостность и завершенность. Интерпретация смысла критического текста определяется оппозицией полемизирующих сторон. Каждый структурный элемент способствует восприятию и пониманию в зависимости от возможности критика пробудить чувства и эмоции, вызвать эмоционально-эстетическую реакцию реципиента, дать этико-эстетическую оценку ситуации.

В критическом тексте важно выявить культурный код, риторический, социо-исторический и код загадки (герменевтический), а также блоки информации, (БИ), устанавливающие различные смысловые отношения (критик — автор, критик — читатель и т. д.). В пространстве текста в этом плане особую значимость приобретают границы полемики (интерпретация-полемика, интерпретация-переосмысление и т. д.). «Полемика», как и всякий другой термин, видимо, должен быть оценочно нейтральным по отношению к объекту. Этому может способствовать рассмотрение функциональных возможностей явления, обозначаемого этим термином, его генетических связей с культурой и т. д.

Полемическую задачу в критической статье выполняют монологические реплики, риторические вопросы, диалоги, аналитические рассуждения, пародийные фрагменты, сценки-описания, сравнения и параболы, стилистические фигуры. В каждом конкретном случае сказываются эстетические, этические пристрастия критика, характер и степень его таланта, личностные черты, наконец, темперамент критика. В этом плане любопытна мысль Г. Шпета, отмечающего, что «если идея не разрешима вовне, — она — ничто. Но если она — живая действительная идея, она не «только

идея», а вид, прежде всего внешний видимый облик» [7, 50].

Интерпретация-полемика может вестись как с современниками (синхронный аспект), так и с предшественниками, либо с противниками из будущего (диахронный аспект). Скажем, в статье Д. Писарева «Пушкин и Белинский» важным БИ является отрицание предшествующей традиции критического осмысления пушкинского творчества. Спор идет с определенным этапом эстетического сознания. Диалог диахронный, ответная реплика-опровержение не предполагает (В. Белинского уже нет в живых). Но смысловые отношения очевидны, ибо Д. Писарев ощущает В. Белинского своим современником. В историческом плане позиции Д. Писарева и В. Белинского полемически диалогичны, в рамках статьи Д. Писарева его противостояние в полемических формах не эксплицируется [8]. Социо-исторический код способствует тому, что противостояние объективно оборачивается связью поколений.

В статье А. Дружинина «Обломов». Роман Н. А. Гончарова. Два тома. СПб. 1859 г.» «критик намеренно дает академически нейтральное название статьи. Обстоятельный экскурс в историю европейских литератур (социально-исторический код), множество употребляемых по аналогии с романом Н. А. Гончарова имен и фактов из разных времен и пластов культуры (культурный код), неспешный подход к непосредственному анализу Обломова приглушают современную доминанту. В глубине текста зашифровано прямое полемическое высказывание, имеющее конкретный, но не личный адрес: «напрасно многие люди с чересчур практическими стремлениями усиливаются презирать Обломова и даже назвать его улиткою: весь этот строгий суд над героем показывает одну поверхностную и быстропроходящую придирчивость» [9, 1, 286].

Данный структурный элемент композиции позволяет предположить, что статья написана не случайно и является стальной-противопоставлением, содержащей (код загадки); ей также свойственна интерпретация-переосмысление.

Литературная критика в данной ситуации стремится к одномоментности, к современности как центральной точке истории, но вместе с тем, она объективно включена в длительный процесс. Полемика выступает как звено процесса. Следует заметить, что иногда полемика возникает в журна-

лах и реплики критиков сменяются во времени. В такой ситуации синхронный диалог обретает свою диахронию. Благодаря полемике преодолевается самозамкнутость единичной критической рефлексии, мнение критика о факте искусства вступает во взаимодействие с суждениями предшественников и современников и оказывается одним из них в многоголосье культуры. Диалоги, куда включаются голоса оппонентов в пределах статьи служат выражением полемической позиции ее автора. Любопытно, в этом плане, проявление романтического «хаоса» Ап. Григорьева, каждая статья которого представляла экспромт, поток полемических суждений, внезапно оборванных, логически незавершенных.

В статье Ап. Григорьева «Горе от ума» центральным БИ является полемика с В. Белинским. Она начинается с обширной цитаты из «Литературных мечтаний», являющейся, одновременно, развернутым эпиграфом, затем Ап. Григорьев утверждает, что В. Белинский запутал проблему, однако ее суть не расшифровывается, возникает код загадки, который сам критик пытается решить, ответив на два тезиса: 1) «Горе от ума» есть единственное произведение, художественно изображающее высший свет; 2) Чацкий — единственное героическое лицо русской литературы. Моделируются оппоненты, являющиеся одновременно и читателями и писателями. Явственно ощущается переключки культур. Ап. Григорьев ироничен и снисходителен к критическим суждениям А. Пушкина и М. Лермонтова о целях искусства. Он открыто выражает свою позицию, рассматривая Чацкого как единственно героическое лицо русской литературы, противостоящее характерам, созданным А. Пушкиным и М. Лермонтовым. В системе доказательств возникает тезис об изображении «большого света» (Пушкин ироничен по отношению к нему, Лермонтов скептичен), и только А. Грибоедов свободен, ибо остается на высоте созерцания, вследствие чего личный интерес его героя сливается с общественным. В микроструктуре статьи, в сцеплении мыслей и фраз проявляется хаотическая экстенсивность григорьевского метода. Мысль развертывается по концентрическим кругам, с постоянными повторами (полемика с критиками, появление культурного кода, контактно-генетических связей: Грибоедов-Пушкин-Лермонтов и т. д., усиливается зыбкость риторических вопросов: «Что разумеет

под «большим светом?», «Принадлежит ли ему весь мир, созданный Грибоедовым?» и т. д. Заключительная часть раздела ведется от второго лица множественного числа. Здесь «Вы» — расширенное «мы», т. е. круг единомышленников. Отстраненная форма «мы» вместе с риторическими вопросами тоже создает размытость границ. Синкретизм Ап. Григорьева очевиден.

Диффузно-синкретический стиль Ап. Григорьева-критика определяет романтический импульс: перетекание логического в образное, господство в тексте одного строя чувств и одного сознания, когда содержание «я» обретает не только местоимение «мы», но и «вы». Мифологическое прочтение текста характеризуется определением архетипического ряда образной системы (Белкин-Максим Максимович-Платон Каратаев), созданием собственных опорных символов (Змея, кусающая свой хвост; Сатурн, пожирающий своих детей), восприятием текста как живого пластического тела, имеющего свою психичность.

Ап. Григорьев заранее предрешает реакцию читателя, в том числе интимно-психологическую, отождествляя ее со своей собственной: «Вы сами тысячу раз повторите за поэтом:

*Опять любви безумной сердце просит,
Любви горячей, вечной и святой —*

в вас самих, поскольку вы дитя своего века, возникает постоянно мучительная жажда в виде неразрешимого или мучительного же, неудовлетворимой жаждой разрешающегося вопроса:

*Чего хочу, чего? О! так желаний много,
Так к выходу их силе нужен путь,
Что, кажется порой, их внутренней тревогой
Сожжется мозг и разорвется грудь.
Чего хочу? Всего, со всею полнотою*
[10, 2, 241].

Голос художника, в неотразимости которого Ап. Григорьев убеждает читателя, становится для автора статьи настолько «своим», что он, сам того, видимо, не замечая, «редактирует» поэтический текст стихотворца, приближая

его к своей лирической системе, строю эмоций. «Полемика лирического воздействия на читателя для Ап. Григорьева становится весь текст его критических статей.

Любопытно, что статья А. В. Дружинина «А. С. Пушкин и последние его сочинения» академична и по задаче, и по тону, но и здесь присутствие адресата необходимо критику, который то объединяет себя с читателем в общем «мы», то опирается на общие с читателем знания и суждения, обязательные для разговора о Пушкине: «Русалка», «Галуб» и «Медный всадник» представляют последнюю грань, которой достиг талант Пушкина; а читатель хорошо знает, что из трех названных нами произведений только последнее дошло до нас законченным. Несмотря на тот вид, в каком дошли до нас названные три произведения, какой читатель не преклонится перед этими тремя памятниками могучего творчества, сказавши вместе с издателем разбираемой нами биографии: «Это не окончание поэтической деятельности, но скорее зачатки чего-то великого» [9, 1, 487].

При совершенно разной тональности (Ап. Григорьев завораживает, увлекает энергией своего чувства, А. Дружинин, напротив, доверяется читателю, постулируя своё равенство с ним) в обоих диалогах есть нечто общее: критик в любых формах общения с читателем руководит, «управляет» им, внедряя в сознание своего адресата истинный взгляд на жизнь и произведение и не предполагая, что читатель равнодушно отвернется от внушаемой ему позиции. «Сопротивление» читателя для критика существует лишь в тех пределах и тех формах, которые введены и учтены в тексте его собственного критического суждения.

Критики разных школ, направлений, не говоря уж об индивидуальностях, в разной степени ощущают неоднородность реальной читательской аудитории, рождающую разные способы воздействия на читателя.

Очевиден основной концепт рецептивной эстетики (теории влияния искусства на реципиента как воспринимающей системы и, аналогично, рецептивной поэтики — системы художественных способов, поэтической техники, с помощью которой эстетическое влияние осуществляется). Коммуникативная система выстраивается следующим образом: автор — передающий информацию, эстетическая ситуация (целевые коммуникации), текст произведения как знаковая система, читатель (воспринимающий информацию).

В таком случае структура текста, созданная автором, ориентирована на идеального или реального адресата.

Для романтика Ап. Григорьева его собственное «я» настолько заслоняет, сколько объемлет собою читателя. Тут единомыслие и одиночество — некий априорный фундамент всего мироотношения критика. Ему не надо ни привлекать, ни завоевывать, ни убеждать свою публику: ему необходимо лишь самораскрытие, которое само по себе есть самораскрытие его идеального читателя. Именно поэтому во внешне диалогических формах критики Ап. Григорьева господствует внутренне монологическая лирическая стихия романтического самовыражения.

А. Дружинин, соблюдая необходимые для критики формы взаимодействия между автором и читателем, так же, как и Ап. Григорьев, тяготеет к внутренне цельной монологической позиции, как бы заведомо не предполагающей иных точек зрения. Но монологичность статьи А. Дружинина имеет иные корни. Для А. Дружинина важна объективная научная данность как истина, нуждающаяся в обосновании, но, будучи доказанной, не вызывающая разночтений. Позиция Ап. Григорьева по преимуществу глобально субъективная, в то время как А. Дружинин берет на себя роль проводника объективных данных, которые говорят сами за себя.

В отличие от монопозиций Ап. Григорьева и А. Дружинина, критические воззрения Белинского, Чернышевского, Писарева по преимуществу ориентированы на множественные точки зрения на один и тот же объект жизни и литературы. Их позиция, таким образом, сущностно, исходно диалогична.

Однако необходимо учитывать, что в литературно-критической статье момент «беседы» (диалога, контакта, общения) оказывается и сущностным, сюжетообразующим, и условным, поскольку в данности литературно-критического текста до конца выявленными и закрепленными в слове оказываются суждения и взгляды лишь одного из «лиц беседующих» — критика. Второе же лицо — публика — конструируется в тексте критического сочинения, становясь частью «мира» критика, и существует как нечто внеположенное данности литературно-критической статьи в реальной жизни, как совокупность живых читателей.

Автор критической статьи реализует свою волю, заявляя

и доказывая правоту позиции, выстраивая логику умозаключений, осуществляя общение с читателем. Автор-критик оказывается одновременно и демиургом своего читателя-собеседника и реальным лицом, осуществляющим диалог с носителем иного сознания.

Читатель, воссоздаваемый в контексте критической статьи, так сказать, основной объект обращения критика, его конструируемый адресат, функционально замещает реального читателя. Кроме читателя, тем или иным способом обозначенного или отмеченного в критическом произведении, у литературного критика могут быть иные, периферийные адресаты или корреспонденты. Вероятно, на первом месте здесь окажутся «инакомыслящие», с которыми автор-критик вступает в полемику. Диапазон полемических контрагентов достаточно широк и многообразен и колеблется от конкретного индивидуального лица (чаще всего в жанре антикритики: полемика Пушкина с Булгариным, Писарева с Антоновичем, Достоевского с Салтыковым-Щедриным и т. д.) до обобщенного, внеличного представителя противоположного лагеря (эстетическая критика в статьях Добролюбова, «теоретики» и «свистуны» в либеральной журналистике 1860 годов и т. д.).

Однако если функции литературной критики «двунаправлены» (влияние на внутренние процессы литературной современности и регулирование связей между искусством и обществом), то можно предположить, что диалоги критика с писателем и читателем занимают в статье соизмеримые места, создавая две сюжетные линии. Но это не так. Отношения между критиком и его адресатами (читателем, автором-художником и антикритиком) сущностно различны и, естественно, приобретают различные формы воплощения.

Так, скажем, отчетливо проявляется персонализм в обозрениях и статьях Н. Михайловского. Они представляют синкретическую структуру. Содержание обозрений определялось «пульсом жизни», поэтому Н. К. Михайловский оперативно откликается на злобу дня, реагирует на отклики, вызванные его заметками. Вмешиваясь в полемику, критик, вместе с тем, откровенно и демонстративно признается, что он, начав писать, сам не знает, что из этого выйдет: «Я ведь больше для себя пишу, что накопится на душе, то и выкладываю в каком угодно порядке» [11, 2, 332].

Тем не менее, статьи воспринимаются не просто как написанные вперемежку впечатления, оценки, размышления, а как сложное единство. Н. Михайловский стремится к синтезу, который обеспечивается концептуальностью, тональностью, личностью автора, повторяемостью композиционных деталей и стилистических приемов. Обозрения можно условно разделить на два типа. Первый — литературные и житейские заметки. В них сохраняется системообразующий принцип ежемесячного обозрения. Второй — такие обозрения как «Записки профана». В них выражена тенденция к проблемной организации. «Пuls времени» — это не просто образное выражение, но и определение пафоса его обозрений, объединяющей их тональности, которая связана с концепцией личности Н. Михайловского. Тезис критика «безбоязненно смотреть в глаза «правде-истине», «правде объективной» и в то же время сохранять «правду-справедливость», «правду субъективную» объясняет как манеру Н. Михайловского писать «вперемешку», так и особую роль личностного начала.

Критическое повествование в них нередко ведется от первого лица. «Я» у Михайловского — это композиционный центр, к которому сходятся все линии его статей. Он пишет: «Какой я ни есть, но я стою перед вами без маски и вуали. Худо ли, хорошо ли я делал свое дело, но я налицо» [10, 2, 334].

Формы выражения авторского начала у Михайловского многообразны. Это, прежде всего, установка на общение с читателем. В статье всегда присутствует сам автор, человек обыкновенный, не лишенный слабостей и недостатков, умный и пылкий, не навязывающий своего мнения, но у него есть убеждения, которые он высказывает читателю. Отсюда доверительная интимная интонация. Автор делится воспоминаниями о писателях (Щедрине, Успенском), рассказывает о своей жизни. При такой непринужденной беседе читатель как бы включается в творческий процесс написания статьи.

Авторское «я» не только эмоционально окрашивает обозрения, но и способствует их целостному восприятию. «Я» — как мостик из одной статьи к другой. Стилистика его работ — это синтез художественного творчества, науки и публицистического обозрения, т. е. синкретическая структура, в которой наблюдается сочетание элементов рецензии

и отклика, заметки и проблемной статьи, процесс циклизации сочетается с деформацией большой проблемной статьи, что отражает тенденции, происходящие в историко-литературном процессе 70-х годов XIX в. В циклах жанровая форма усложняется тем, что интерпретация событий дана от имени условного персонажа (Профан, Иван Непомнящий). Что же касается обзора «Из дневника и переписки Ивана Непомнящего», то в нём происходит слияние литературно-критических, публицистических и художественных форм исследования действительности. Это обозрение выполнено по законам художественной сатиры.

Формы художественного мышления: сатирическая маска, мистификация, пародия, гротеск, становятся для Михайловского формой постижения литературной жизни. Образ рассказчика, инициатива и энергия которого движут обозрения, система его отношений с миром, созданы по законам художественного моделирования действительности. Иван Непомнящий, остро-сатирический образ большого обобщения, личность, живущая по законам своего духовного естества и, в то же время, выражающая определённый тип социальной психологии.

Заклячая в себе обличительную энергию против своих противников, Михайловский делает Ивана Непомнящего и объектом сатиры. Свои размышления о современной жизни Иван передаёт дневнику, претенциозному трактату (этот жанр, естественно, определён тем духом прозелетизма, который одолевает Непомнящего) или облакает их в письма, обращённые к единомышленникам. Исповедальческий, приватный характер этих форм самовыражения открывает путь к разоблачению героя «изнутри». У Ивана точно очерченный внешний и психологический облик, биография, среда, позиция. Это личность не исключительная. «Ни худ, ни толст, жиденькая борода неувомимого цвета, нос картофельный, глаза не тусклые и не блестящие, особых примет никаких» [10, 2, 337]. Само имя Иван Непомнящий — как и его сподвижников (Иван Либеральный, Иван Камердинеров) — внешний признак явления ординарного. Журналист, приспособленец, часто имеющий реальных противников. Таким образом, в художественное по структуре обозрение Михайловский вводит интерпретацию-полемику. В духовную жизнь героев, в систему их отношений, по природе своей вымышленных, он включает реальные злобод-

невные факты журнального и литературного быта (например, полемика с Катковым) или общие вопросы, такие как народ и культура, являющиеся культурно-историческим кодом. Личностное, субъективное начало, усиленное вниманием критика к психологическим аспектам жизни, заметно увеличивает количество «эпистолярных и дневниковых» жанров в статьях Н. К. Михайловского; помимо цикла об Иване Непомнящем: «Письма о правде и неправде» (1877), «Письма к учёным людям», «Случайные заметки и письма о разных разностях», «Дневник читателя» и т. д. Личностное начало обусловило и авторское «я» не только в эпистолярных и дневниковых жанрах, но и в обычных циклах критика. Субъективность Н. К. Михайловского способствовала появлению жанра литературного портрета, не характерного для народнической критики в целом. Интерес к психологии личности обусловил и принципы психоанализа.

Психологизм и одновременно физиологичность стиля характерна для В. Розанова. Его статьи — своеобразное откровение, феноменология духа. Сферой описания является душа, судьба, тоска; душа — нематериальное начало жизни (бесплотное существо, являющееся носителем жизни и духовного мира человека, одарённое разумом и волей, противоположаемое телу, — основа психической жизни человека, совокупность психических явлений) [12, 168].

Рецепция Розанова определяется его личностью. З. Н. Гиппиус определила её как «явление», для которого не подходят общечеловеческие мерки, настолько «он не в ряду других людей», чьи «мысли» — непременно физические ощущения. Он сам «код загадки». «Все его слова, — указывал Н. Бердяев в статье «О вечно бабьем в русской душе», — живые, биологические, полнокровные. Слова у него не символы мысли, а плоть и кровь В. Розанов — это какая-то первородная биология, переживаемая как мистика» [13, 1, 64]. Действительно, В. Розанов не боится противоречий, потому что их не боится биология. Он готов отрицать на следующей странице то, что сказал на предыдущей, и остаётся в целостности жизненного, а не логического процесса. Н. Бердяев замечал, что многих пленяет в Розанове то, что в писаниях его, в своеобразной жизни его слов чувствуется как бы сама мать-природа, мать-земля и её жизненные процессы [13, 1, 42].

Выступая как литературный критик, В. Розанов находил «физиологичность» в лучших произведениях русской литературы, считал это одним из её самых больших достоинств. Культурный код возникает при сравнении русской литературы с французской в статье «Один из певцов вечной «весны» (1909). В. Розанов замечает: «она (французская лит. — Н. Р.) вся камениста, а не бархатиста. Вся из «сухих французских цветов». Много шёлка, бархата, золота. Но ничем не пахнет: живого цветка в ней нет». В то время как русская имеет тот «запах мяса», в котором всё дело, который всё объясняет в сложении общества и в «судьбе человека» [12, 173]. Интересно, что он не только тонко чувствовал некую плоть литературы, но и передавал эти ощущения с помощью, например, такой приземлённой детали, как «запах мяса». Так он добивался желаемого эффекта. Этот приём им используется очень часто. Высоко оценивая в литературе то, что имеет вкус и запах, в то же время В. Розанов резко критиковал физиологизм очерка натуральной школы.

В. Розанова привлекал физиологизм, в котором выплывала личность, в котором и заключена истинная правда о человеке. В статье «Величайший мастер слова» Розанов пишет, что в литературе есть «что-то живое, живым органическим способом вырабатываемое в недрах наций. Ведь в слове есть слуховое, т. е. физиологическое очарование. Зачитываемся, повторяем, плачем над словом. Тут есть психофизиологическая магия» [12, 173]. Восприятие В. Розановым художественного текста происходит на уровне ощущения. «У Толстого, — пишет он, — если сравнить его с Пушкиным, Лермонтовым и Гоголем, хорошее обыкновенное молоко; тёплое, парное, для души и тела целебное, очень вкусное. Но чтобы «по душеньке так вот и текло», как неслыханная сладость, — этого нет. А у Грибоедова есть, у Крылова есть, и из такой «сладости» состоит почти всё написанное Пушкиным, Лермонтовым и Гоголем» [12, 79].

В его статьях много бытовых мелочей, создающих эффект «пронзительных физических ощущений» (З. Гиппиус). «Папироска с заплаточкой», «грибная лавка в чистый понедельник», «малосольный огурец в конце июня, да чтоб сбоку прилипла ниточка укропа (не надо снимать)» — все эти мелочи, предельно конкретизированные, заставляют читателя осязать описываемое, настраивают его на нужную В. Розанову волну.

Другим проявлением рецепции розановского стиля является заявленная им рукописность книг. В ней Розанов видел основную причину своей уникальности: «рукописность» души, врождённая и неодолимая, отнюдь не своевольная, и дала мне тон «Уединённого», я думаю, совершенно новый за все века книгопечатания» [12, 80].

Здесь не столько ориентация на реципиента, сколько указание на мимолётность, мгновенность, интимность: «Это я пишу для себя, а не для вас, не для издания в печати. И если всё-таки такое я печатаю, я совершаю насилие над собой, насилие над рукописью, которая принадлежит исключительно мне и никому больше. И не только принадлежит мне, но ближе, физически ближе прилегает к руке и к душе» [12, 80].

В розановской прозе Голлербах отмечал много чисто «литературного» в буквальном смысле слова. Действительно, тексты В. Розанова следует воспринимать непременно зрительно, со всеми сносками, примечаниями, скобками, кавычками и пр. У Розанова талант заключается именно в «кончиках пальцев», поэтому не случайно писатель использует очень часто кавычки, стремясь передать оттенки интонации, сокращения, которые обычно приняты в письмах или личных дневниках (мне, мол, всё равно — поймёте вы мои сокращения или нет, ведь я пишу для себя). Всё это работает на ощущение подсознательного, глубоко интимного.

Стремясь к естественному общению с читателем, к живости тона, В. Розанов постоянно использует разговорную интонацию, которую Н. Бердяев определил как стиль «бавбей болтовни». Очевидна, как и у Ап. Григорьева, хаотичность, чрезмерная эмоциональность в изложении.

В. Розанов убеждён, что текст должен приносить радость. Концептуально он близок к суждениям Р. Барта, высказанным в статье «Удовольствие от текста» [6]. Ж. Нива называет В. Розанова изобретателем нового жанра, в котором проявляется «полное господство интонации «домашней» интимности, поэтика, основанная на «личной прихоти», смесь газетных рецензий, личного дневника, гербарий человеческих слов: услышанных, пробормотанных, недоговоренных» [14, 170]. О противоречивости настроений критика, выражающейся в парадоксальной литературной форме, писал В. Шкловский в статье «Сюжет как феномен стиля». Жанр статей Розанова отрицает читателя как объект дидактического и эмоционального усилия. «Сколько я ни

усиливался представить читателя, никак не мог его вообразить», — пишет Розанов [12, 176]. Нет также и внешнего мира. Всё рассеянно. «Рассеянный человек и есть сосредоточенный. Но не на ожидаемом или желаемом, а на другом и своём» [12, 176]. Интересно, что и рубрику в журнале «Новый путь» он назвал «В своём углу». В этом парадоксе проявляется психическое состояние критика, ибо Розанов не только отвергает «Каинов» — борцов, проповедников но и добровольно размещается в «нижнем ярусе» бытия [14, 173]. Спасительным началом для него является Дом, Гнездо, апология пола, отсюда и воспевание домика второй жень («мамочки») и тёщи («бабушки»). Смысл Космоса открывается ему из окошка этого «благословенного» гнезда, ибо у русских нет сознания своих предков и своего потомства. Русская история — феномен бесплодия. Символ на «молекулярном», на клеточном уровне утверждал в концепции Розанова связь человека-творца с Богом, Космосом, он позволял нащупать нить, ведущую к бессмертию, преодолеть одиночество и бесплодие. Так возникало обращение к читателю (теоретически им отрицаемое), который должен был увидеть попытку самовыражения, желание передать внутренний личный опыт, непосредственное эмоциональное переживание. Феноменологический подход позволяет ощутить таинство слова. Его код-загадка в словах Бог и пол. «Их развёртывание приводит к целостному мирозерцанию, к фаллическим культам древности, в библейские дали взаимоотношений Иеговы с народом Израиля, к первым векам Христианства и т. д.» [15, 462]. Г. Флоровский видел в Розанове «загадку очень соблазнительную и страшную» [15, 463].

Таким образом, структура текста, его стилистика, приводят к интерпретации внутреннего мира личности критика, определяя методологию исследования в каждом конкретном проявлении критической рефлексии, связанной, безусловно, с культурной парадигмой времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лукин В. А. Художественный текст. Опыт лингвистической теории и элементы анализа. — М., 1999.
2. Брюховецкий В. Специфика і функції літературно-критичної діяльності. — К., 1986. — С. 19-56.
3. Грам'як Р. Історія української літературної критики (від початків до кінця XIX ст.). — Тернопіль, 1999.

4. Козловский П. Культура постмодерна. — М., 1997.
5. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — М., 1970.
6. Барт Р. Удовольствие от текста // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — М., 1994. — С. 462-519.
7. Шпет Г. Эстетические фрагменты. — СПб., 1992.
8. Писарев Д. Собр. соч.: В 4-х т. — М., 1955. — Т. 3. — С. 344-391.
9. Дружинин А. В. Собр. соч.: В 2-х т. — СПб., 1865.
10. Григорьев А. Соч.: В 2-х т. — М., 1990.
11. Михайловский Н. К. Соч.: В 10 т. — СПб., 1897-1909.
12. Розанов В. В. Один из певцов «вечной весны» // О писательстве и писателях. — М., 1995. — С. 160-176.
13. Бердяев Н. А. О «вечно бабьем» в русской душе // В. В. Розанов. Pro et contra. — СПб., 1995. — Кн. 1-2.
14. Нива Ж. Возвращение в Европу // Статьи о русской литературе. — М., 1999. — С. 169-178.
15. Флоровский Г. Пути русского богословия. — К., 1991. — С. 463-519.

М. В. Пащенко

ТРОП І ЖАНР (структурно-типологічний аспект)

Типологія тропів і жанрів як аспект вивчення структури художнього твору стала можливою лише з реабілітацією в сучасному літературознавстві такої категорії, як «метафоризація» — «троп» в розширеному трактуванні терміна. В українському літературознавстві 60-х років XX ст. проф. Волков А. Р., ще раз перечитуючи після О. Потебні, В. Шкловського, Ю. Тинянова поетику Арістотеля, стверджував, що останній розумів троп / метафору як словесне вираження специфічної властивості художнього мислення. Троп, на його думку, усвідомлювався Арістотелем як злиття двох змістовних сфер, які, зливаючись, особливо яскраво висвітлювались [1, 5].

Однак, починаючи з епохи еллінізму, трактування тропів звузилося до мовно-стилістичного значення. Лише О. Потебня, розвиваючи вчення Гумбольдта про мову як форму і орган образної думки, розглядав троп / метафоризацію як особливість мислення, і перш за все художнього. Потебня, а згодом і Овсянико-Куликовський продемонстрували і науково обґрунтували аналогічність мовно-образних форм / тропів