

Научная статья

УДК 930.272

DOI 10.17223/18137083/77/4

Художественный космос как предмет толкования

Леонид Юделевич Фуксон

Кемеровский государственный университет

Кемерово, Россия

ifiyam@kemsu.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3390-1246>

Аннотация

Внутренние связи художественного текста распадаются на два различных типа – по сходству и по контрасту. Мир художественного произведения представляет собой своего рода подобие мира реального и, подобно ему, устроен совершенно в согласии с учением Эмпедокла, который считал, что сложное единство космоса организовано двумя противоположными энергиями – любовью (*φιλία*) и враждой (*νείκος*). В качестве аналога «любовного» тяготения и «враждебного» отталкивания в художественном мире выступают символическая репрезентация и напряжение противоположных ценностей. Можно также назвать эти противоположные силы «любви» и «вражды» интегральной и дифференциальной осями координат ценностно-смысловой структуры космоса художественного произведения. В этих координатах протекает эстетическое событие и понимающее участие в нём читателя. Для обоснования развиваемого тезиса в статье приводится анализ различных художественных произведений и фрагментов.

Ключевые слова

художественный космос, интерпретация, символ, репрезентация, ценностное напряжение, Эмпедокл, любовь, вражда

Для цитирования

Фуксон Л. Ю. Художественный космос как предмет толкования // Сибирский филологический журнал. 2021. № 4. С. 49–55. DOI 10.17223/18137083/77/4

Fiction cosmos as an object of interpretation

Leonid Yu. Fukson

Kemerovo State University

Kemerovo, Russian Federation

ifiyam@kemsu.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3390-1246>

Abstract

The degree of comprehensibility of any art creation depends on its perception as a coherent whole. It is one of the axioms of hermeneutics. Nonetheless, the internal links of a fictional text can be divided into two different types by similarity and by contrast. This fact allows for an analogy that is due to the fiction world being somewhat similar to the real world, i.e., ar-

© Фуксон Л. Ю., 2021

ISSN 1813-7083
Сибирский филологический журнал. 2021. № 4. С. 49–xx
Siberian Journal of Philology, 2021, no. 4, pp. 49–xx

ranged quite in line with the doctrine of the ancient Greek philosopher Empedocles. This philosopher thought the complex unity of the cosmos to be organized by two opposite powers – Love (φιλία) and Feud (νείκος). A modern physicist would call them the forces of attraction and repulsion. The analogs of “love” attraction and “hostile” repulsion are a symbolic representation and a tension of opposite values in a fiction world. When drawing the above analogy, one should take into account the fact that the art world, unlike the real one, has a purely intentional character, that is, all its objects and the connections between them are mediated by the consciousness and value-based intention of the author, the protagonist, and the reader. These opposing powers of “Love” and “Feud” may also be called the integral and differential axes of the value-semantic structure coordinates of the fiction cosmos. It is in these coordinates that the aesthetic event and the comprehensive participation of the reader take place. The paper provides a number of analyses of various works and fragments of fiction to substantiate the above-formulated thesis.

Keywords

fiction cosmos, interpretation, symbol, representation, value tension, Empedocles, love, feud

For citation

Fukson L. Yu. Fiction cosmos as an object of interpretation. *Siberian Journal of Philology*, 2021, no. 4, pp. 49–55. (in Russ.) DOI 10.17223/18137083/77/4

С герменевтической точки зрения творение искусства *понятно* в той степени, в какой оно воспринимается *связным* целым. Если обратить внимание на характер самих связей, образующих эту целостность, то открывается следующая возможная параллель. Мир художественного произведения, представляющий собой своего рода подобие мира реального, устроен совершенно в согласии с учениями греческого древнего мыслителя Эмпедокла, который считал, что сложное единство космоса организовано двумя противоположными энергиями – любовью (φιλία) и враждой (νείκος), или, как выразился бы современный физик, силами притяжения и отталкивания. В качестве аналога «любовного» тяготения и «враждебного» отталкивания в художественном мире выступают символическая репрезентация и напряжение противоположных ценностей. Понятие *репрезентации* является ключевым для понимания человеческого сознания и восприятия целостности мира. По мнению Эрнста Кассирера, «репрезентация – представление одного содержания в другом и через посредство другого – должна быть признана сущностной предпосылкой построения самого сознания, условием его собственного формального единства» [Кассирер, 2002, с. 40]. Такая символическая форма сознания изоморфна целостной структуре осознаваемого мира. Мирча Элиаде называет одну из важнейших характеристик символа – «многовалентность», т. е. «способность одновременно выражать многие значения, взаимосвязь между которыми в плане непосредственного опыта не очевидна» [Элиаде, 1998, с. 355]. Объединение различных значений символа имеет «общую цель: упразднение границ того фрагмента, “осколка”, каким является человек внутри общества и Космоса, его интеграция в более широкое единство – Общество, Вселенную...» [Элиаде, 1999, с. 393]. Это одно из двух направлений понимания мира художественного произведения как целого – взаимное «притяжение» («филия») различных смысловых слоев символической структуры как обоюдный «обмен полномочиями», репрезентациями.

С другой стороны, в любом художественном произведении существует, хотя бы в неразвернутом виде, то, что можно назвать *ценностным напряжением*, смысловой «разницей потенциалов», или, как выразался Эмпедокл, враждой («нейкос»). В. В. Библихин в известном курсе лекций утверждал: «Всякая фигура смысла “воспринимается”, или “по-нимается” (...) в свете своей альтернативы, заранее

присутствующей как возможность другого поведения» [Бибихин, 2007, с. 226]. Это вторая ось понимания художественного произведения и его образов – схватывание связей по принципу «вражды», «отталкивания», «альтернативы».

Конечно, при проведении указанной аналогии следует принять в расчет то, что художественный мир, в отличие от реального, носит сугубо интенциональный характер, т. е. все его предметы и связи между ними опосредованы сознанием и ценностными установками автора, героя и читателя.

Попробуем убедиться в справедливости уподобления картины космоса Эмпедокла и художественного мира, применив эту параллель к нескольким литературным произведениям.

Пушкин. Цветок

Цветок засохший, безуханный,
Забытый в книге вижу я;
И вот уже мечтою странной
Душа наполнилась моя:

Где цвёл? когда? какой весною?
И долго ль цвёл? и сорван кем,
Чужой, знакомой ли рукою?
И положён сюда зачем?

На память нежного ль свиданья,
Или разлуки роковой,
Иль одинокого гулянья
В тиши полей, в тени лесной?

И жив ли тот, и та жива ли?
И нынче где их уголок?
Или уже они увяли,
Как сей неведомый цветок?

Мечта героя стихотворения – «странная». В частности тем, что она устремлена не в будущее, как обычно, а в прошлое. Это показывают дальнейшие вопросы, адресованные предшествующему – живому – состоянию цветка. Образ цветка может сам по себе служить аллегорией жизни. Однако здесь он находится в книге, и такое соседство подчеркивает то качество жизни, которое ее отличает от книги, – естественность, натуральность. Признаки, определяющие сущность цветка: жизнь, безыскусность, красота, аромат, – соотносятся в мире стихотворения по принципу сближения, а если сказать точнее – репрезентации. Однако тот же цветок следует понимать не только в связи с указанными чертами. Сама жизнь дана в образе смертного и умершего («засохшего», «безуханного») существа, а его натуральность – на фоне искусственной книги. Приведенные наблюдения показывают, что в восприятии образа цветка открываются связи как по принципу сближения, репрезентации (эмпедокловой «любви»), так и по принципу «отталкивания», поляризации, «вражды»: жизнь – смерть; цветение – засыхание; благоухание – безуханность; природа – человек; естественность – искусственность и т. д.

Вторая часть первой строфы пушкинского произведения переводит изображение из внешнего, вещественного плана во внутренний – душевный. Тем самым смысловая зона указанных сближений и отталкиваний расширяется за счет подключения к ней образа человека. Исходная ситуация обращения героя к книге

связана в стихотворении с состоянием досужей обыденности. Не случайно даже не упоминается, *что* это за книга. Появление «мечты» здесь оказывается отрицанием такого изначально «пустого» настроения. Поэтому о душе герой говорит «наполнилась». Образ засохшего цветка в книге тем самым сближается с исходным состоянием души человека, как бы забывшей о природной естественности жизни. То, что о цветке говорится как о «забытом в книге», делает всё дальнейшее *воспоминанием* о той сфере существования, которая находится по ту сторону книжной искусственности, хотя остальные три строфы стихотворения построены в вопросительной интонации.

Все вопросы о цветке возвращают к прошлой поре цветения, молодости, любви. Это характеристики, между которыми наблюдаются отношения смыслового «притяжения», как между природным и человеческим планами бытия. Поэтому растительные термины расцвета и увядания обозначают здесь пределы существования самого человека, между которыми, напротив, обнаруживаются отношения вражды. Художественный мир стихотворения, упорядоченный указанными силами притяжения и отталкивания, как мы видим, является аналогом, эстетической «моделью» мира действительного, как его понимал Эмпедокл.

В качестве следующего примера противоположных – символически-репрезентативных и ценностно-полярных – смысловых связей, упорядочивающих художественный космос, возьмем отрывок из рассказа Андрея Платонова «Домашний очаг»:

...Согбенная рожь, уже созревшая, стояла на поле. С края хлебного поля начинался кустарник, опускавшийся далее в пологую балку, но кустарник тот уже оголился и почернел, его насмерть обглодал артиллерийский и миномётный огонь. Простая же трава, смешанная с цветами, стелилась по всей земле, как её первоначальный бессмертный покров.

Издали доносились волны артиллерийских залпов, но ближе кротко стучал крестьянский топор, заново творя себе домашний очаг, чтобы опять было родное место у человека и чтобы снова из этого очага, как из малого семени, выросла большая русская жизнь...

Образы, открывающиеся в чтении приведенного фрагмента, даны, как всегда в художественном произведении, не отдельно один от другого, а в сложном единстве, предполагающем целостный художественный мир. Такое единство организуется, как уже было отмечено, двумя типами отношений – тех, которые видел в реальном мире Эмпедокл, – «любовь» и «вражда». Можно в связи с этим выделить две группы образов, внутри каждой из которых наблюдаются отношения притяжения, сближения. Сами же эти образные комплексы взаимно «враждебны», полярны.

Одна группа изображаемых предметов тяготеет к полюсу мирной жизни, вторая – к полюсу войны и разрушения. Например, трава, описанная как «покров», противопоставлена *оголившемуся* под артиллерийским и минометным огнем кустарнику. Не названный зеленый цвет живого растения спорит здесь с черным цветом смерти. «Кроткий» (т. е. мирный) стук «крестьянского топора» тяготеет к сфере созидательной жизни, а «артиллерийские залпы» – грозный звук войны, смерти. Все образы жизни как будто стремятся собраться в «родное место», т. е. дом, в то время как на противоположном полюсе группируются детали *отчуждения*, связанные, конечно, с войной.

Поэтому, с одной стороны, как мы можем судить по приведенному фрагменту произведения, различные предметы изображаемой реальности семантически *сближаются*: например, образ созревшего хлеба в начале фрагмента примыкает по смыслу к образу семени, из которого должна снова вырасти, возродиться «русская жизнь». С другой стороны, всему ряду подобных «домашних» предметов мира рассказа ценностно *враждебны* детали, связанные с разрушением: «оголился и почернел», «обглодал», «артиллерийские и миномётные залпы». Смысл рассматриваемого отрывка рассказа Платонова открывается в пересечении указанных двух видов художественных связей.

Следующий пример организации целостности художественного мира двумя противоположными силами, притяжения и отталкивания, или, в терминологии Эмпедокла, любви и вражды, – начало стихотворения Владимира Маяковского:

Я сразу смазал карту будня,
Плеснувши краску из стакана (...)

Само действие героя в начале этого стихотворения («смазал») выявляет в изображаемом мире своего рода ценностный спор, вражду. Ведь данная акция направлена *против* того, что названо «картой будня». Под этим выражением, во-первых, подразумевается обыденное, ординарное, ничем не примечательное состояние жизни. Во-вторых, слово «карта» означает подчиненность представленного существования определенному плану, регламенту, расписанию. Смысл действия героя поэтому следует искать на противоположном полюсе: антоним отвергаемого будничного состояния – праздник, который как раз нарушает повседневный распорядок. Поэтому на месте ожидаемого (соответствующего «карте») оказывается внезапность, неожиданность («сразу»). Причем если будничность бесцветна, то действие героя *окрашивает* жизнь. Праздник тем самым становится синонимом яркости, красоты. И еще очень важно заметить в таком переходе от будничного состояния к праздничному событие *освобождения*: повседневность диктует человеку заданный, готовый («карта») алгоритм жизни, придавая ей определенный автоматизм; праздник же возвращает героя к самому себе.

В художественном мире стихотворения обнаруживаются обе действующие силы, о которых говорил Эмпедокл. С одной стороны, как уже отмечалось, это сближение, «притяжение» («любовь»), которое существует между понятием «карта» и будничным состоянием жизни или между понятиями «смазал» и «плеснувши». С другой стороны, в изображаемой реальности выявляется «отталкивание», вражда между исходной повседневностью и внезапным, разрушающим ее действием героя. Для наглядности можно описать это действие противоположных смысловых энергий в виде схемы:

будни ----- праздник
карта ----- смазал
готовое ---- состояние ----- творческое
чёткость ----- размытость
сухость ----- жидкость («плеснувши»)
чертёж ----- краска
серость ----- яркость
необходимость ----- свобода
автоматическое ----- живое
и так далее.

В вертикальной плоскости этой ценностно-символической схемы, описывающей смысловую структуру рассматриваемого фрагмента, можно увидеть сближаемые характеристики, организованные силой притяжения («любовь»). В горизонтальной плоскости обнаруживается поляризация, «отталкивание», «вражда».

Аналогично предыдущим примерам, определение поэзии в стихотворении Пастернака «Поэзия» построено по принципу сближения с чем-то родственным и, наоборот, как отталкивание противоположного – в полном соответствии с эмпедокловым представлением об устройстве реального мира:

Поэзия, я буду клясться
Тобой и кончу, прохрипев:
Ты не осанка сладкогласца,
Ты – лето с местом в третьем классе,
Ты – пригород, а не припев (...)

Поэзия открывается здесь *в самой жизни* на фоне отмечаемых шаблонных представлений, согласно которым поэзия – нечто выделяющееся, возвышающееся над жизнью. Если «осанка сладкогласца» обозначает искусственную, намеренно выбранную позу декламатора, что ассоциируется с публичным выступлением, «культурным мероприятием», то «место в третьем классе» – с загородной поездкой, т. е. с перемещением из городского пространства в пригородную – натуральную – зону. «Третий класс» (электрички), в отличие от более комфортабельных мест важных персон, указывает на дешевые места, доступные простому народу, которому и адресована поэзия. Таков же и контраст *сладкого* голоса певца – голоса красоты псевдоискусства – и *хриплого* голоса истины (предсмертной клятвы).

В последнем стихе приведенной строфы, с одной стороны, содержится понятие «пригород», сближающееся (посредством параллельной синтаксической конструкции) с образом «лета» предыдущего стиха. Это родственные определения поэзии. С другой стороны, понятие «припев», традиционно связывающееся с поэзией (пением), как раз отвергается – на том же основании, что и «осанка сладкогласца», в которой можно узнать именно позу певца. В третьей строфе стихотворения «Поэзия» имеется перифраз: «предместье, а не перепев». Припев – повторяющаяся часть песни, что подчеркивается синонимом «перепев». Так можно благодаря этому противопоставлению обнаружить еще одно существенное свойство поэзии, отстаиваемое лирическим героем, – неповторимость, уникальность.

Попробуем обобщить проделанные наблюдения в виде схематического описания смысловой структуры приведенного фрагмента стихотворения. Поэзия предстает как нечто символически многослойное и, с другой стороны, в двух своих ценностно противопоставляемых версиях:

ПОЭЗИЯ

серьёзна, как сама жизнь (смерть) ----	развлечение
хрип -----	сладкий голос
истина -----	красота
лицо -----	маска («осанка»)
природа -----	искусство
близка людям -----	элитарна
неповторимое событие -----	готовая форма

Как и в предыдущем примере, вертикальная ось схемы соотносит взаимно репрезентативные понятия, а горизонтальная – ценностно противоположные. Читатель в процессе понимания стихотворения Пастернака вовлекается в сферу действия описанных двух эмпедокловых сил – «любовного» сближения и «враждебного» отталкивания – т. е. символической репрезентативности поэзии и жизни, а также ценностной поляризации подлинного и шаблонного представлений об искусстве.

Приведем еще одно наблюдение. В романе Василия Гроссмана девушка-радистка, поправляя волосы, выбившиеся из-под пилотки, смотрит в пыльное стекло амперметра (Жизнь и судьба, 1, 58). Эта деталь может быть интерпретирована в двух направлениях, соответствующих намеченным типам смысловых связей. Понятия: *девушка, волосы, смотреться, стекло* – сближаются как взаимно репрезентативные, образуя символ юности, красоты, мирной жизни. Аналогично тяготеют друг к другу «военные» подробности на противоположном полюсе: *радистка, пилотка, пыль, амперметр*. Однако при этом первая группа предметов и вторая находятся в отношениях ценностной поляризации, «вражды», если использовать слово Эмпедокла. Так читательское понимание этого образа неистребимости юной красоты и жизни осуществляется одновременно в двух направлениях – семантического «притяжения» и «отталкивания», репрезентации и поляризации.

В заключение можно также назвать эти выявленные в приведенных примерах противоположные силы «любви» и «вражды» *интегральной* и *дифференциальной* осями координат ценностно-смысловой структуры космоса художественного произведения. В этих координатах протекает эстетическое событие и понимающее участие в нём читателя.

Список литературы

- Бибихин В. В.* Мир. СПб.: Наука, 2007. 432 с
Кассирер Э. Философия символических форм. М.; СПб., 2002. Т. 1. 272 с.
Элиаде М. Мефистофель и андрогин. СПб.: Алетейя, 1998. 378 с.
Элиаде М. Трактат по истории религий. СПб., 1999. Т. 2.

References

- Bibikhin V. V. *Mir* [World]. St. Petersburg, Nauka, 2007, 432 p.
Cassirer E. *Filosofiya simvolicheskikh form* [Philosophy of symbolic forms]. Moscow, St. Petersburg, 2002, vol. 1, 272 p.
Eliade M. *Mejistofel' i androgin* [Mephistopheles and androgynous]. St. Petersburg, Aleteya, 1998, 374 p.
Eliade M. *Traktat po istorii religiy* [Treatise on the history of religions]. St. Petersburg, 1999, vol. 2, 416 p.

Информация об авторе

Леонид Юделевич Фуксон, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры

Information about the author

Leonid Yu. Fukson, Doctor of Sciences (Philology), Associate Professor, Professor