

КИЕВСКИЙ ОРДЕНА ЛЕНИНА И ОРДЕНА ОКТЯБРЬСКОЙ
РЕВОЛЮЦИИ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ Т.Г.ШЕВЧЕНКО

На правах рукописи
ББК Ш 400.4

БАНКОВСКАЯ

Нина Павловна

ТИПОЛОГИЯ
РОМАНТИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ

10.01.08 – Теория литературы

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук

К и е в - 1991



82.0



Робота

00846868 (1)

Тверского

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук, профессор Н.М.Шляхова,
доктор филологических наук, профессор К.И.Фролова,
доктор филологических наук О.В.Белый.

Ведущее учреждение – Донецкий государственный университет.

Защита состоится 21 июня 1991 г. в 14 час. на заседании
специализированного совета Д 0681821 по защите докторских дис-
сертаций по теории литературы и фольклористики при Киевском ор-
дена Ленина и ордена Октябрьской революции государственном уни-
верситете имени Т.Г.Шевченко в конференцзале /252017, Киев-17,
бульвар Шевченко, 14/.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке уни-
верситета, ул. Владимирская, 58.

Автореферат разослан "16" мая 1991 г.

Ученый секретарь
специализированного совета,
кандидат филологических наук

Л.Ф.Дунаевская

НВ-20813

Отечественная наука о романтической литературе располагает большим количеством работ, в которых изучаются конкретно-исторические, национальные и индивидуально-творческие модификации романтизма, его философия, этика и эстетика, а также отдельные существенные черты романтического искусства. Из них в первую очередь следует назвать работы Гуляева Н.А., Неупокоевой И.Г., Ванслова В.В., Волкова И.Ф., Зьяшевича Арк., Наливайко Д.С., Карташовой И.В., Нигматуллиной Ю.Г. Наряду с этим насчитывается сравнительно мало исследований, рассматривающих теорию и методологию романтизма. В их числе собственно типологии романтизма посвящены работы Гуляева Н.А., Кулешова В.И. и Хрулева В.И. Автор настоящей диссертации впервые в отечественном литературоведении предпринимает многомерное исследование романтического художественного мышления, используя возможности, которые предоставляются здесь философией, психологией и лингвистикой, и осуществляя, таким образом, в итоге идею междисциплинарного синтеза. При этом диссертант предлагает собственную точку зрения на романтическое искусство, стремится выведенные им закономерности и сущностные черты романтизма представить в системной связи и тем самым организовать в единую концепцию романтического мышления и творчества.

Актуальность исследования. Нынешнее состояние литературной науки о романтизме, высокая степень изученности многих частных его проблем и затянувшаяся на два столетия дискуссионность в области его теории и методологии и наконец — что чрезвычайно важно — начавшееся раскрепощение социальной, философской и искусствоведческой мысли делают не только настоятельной, но и возможной задачу углубленного исследования природы романтического искусства. Последняя находит свое конкретное выражение в комплексе существенных признаков, составляющих типологию романтизма. Для успешного решения этой задачи необходимо обратиться к истокам романтизма как уникального и фундаментального явления Литературоведения

ДАРУНОК

5166048

культуры. С этой целью диссертант попытался вскрыть философские корни романтического искусства и, в частности, рассмотреть романтизм как тип художественного мышления. Последняя проблема пока не затрагивалась учеными, а между тем она имеет принципиальное значение, поскольку вводит литературное явление в ряд общенаучных проблем и позволяет глубже исследовать специфику художественного мышления, установив линии его расхождения с дискурсивной формой человеческого мышления. Общая направленность, характер рассуждений и умозаключений в диссертации ориентированы также на то, чтобы получить выход в важнейшую сферу современной науки — проблематику человековедения.

Цели и задачи исследования. Ближайшая цель диссертационной работы заключается в выявлении и анализе типологических особенностей романтического мышления, выступающего в качестве суверенного типа мышления художественного, которое в свою очередь является специфической разновидностью познающего и творящего духовную реальность человеческого сознания. Выбирая термин "романтическое мышление", диссертант наряду с этим иногда обращается к более широкому понятию "романтическое сознание" — в том случае, когда хочет подчеркнуть такие стороны художественного творчества и художественного предмета, как психика, значение, смысл, ценность — словом, все то, что вместе с интеллектуальной, понятийной деятельностью составляет сознание. Полагая, что в сфере эстетики различие между понятиями "мышление" и "сознание" существенно, диссертант вместе с тем предпочитает первое из следующих соображений: в литературоведении уже существует общепринятый термин "художественное мышление"; кроме того, диссертация посвящена литературному романтизму, то есть той области искусства, которая оперирует языковыми средствами и в которой проявляет себя языковое мышление, имеющее своим орудием слова, знаки и сим-

ВОЛЯ.

Сказанное определило необходимость привлечь в качестве объекта исследования гносеологические истоки романтизма. В философии справедливо отмечается, что "гносеологическая недоговоренность грозит понятию художественного мышления своеобразным философским небытием" ^{1/}. К тому же "гносеологическая проблема, являясь в любую из исторических эпох методологически формирующей основой эстетической концепции человека и мира, всегда выступает в своей реляции важнейшим показателем истинности этой концепции, степени гуманистической ее полноценности и действенности" ^{2/}. Таким путем представляется возможным подойти к выработке дефиниции /"формулы"/ романтизма, а в дальнейшем - к выявлению тех средств, в которых выражает себя романтическое художественное сознание.

Предпринятый в работе анализ особенностей романтического художественного текста помогает уяснить типологию романтизма как эстетической системы. В этом плане главное внимание в диссертации уделено антропогенной первооснове художественного мышления и субантропогенному качеству романтического мышления. Далее речь идет о знаковости романтического образного языка, бытовании вещи и вещиности в романтических произведениях и наконец о принципах романтической типизации. Лоцированная таким образом иерархия романтических смыслов имеет целью сформировать по возможности цельную концепцию романтического художественного мышления в его самых об-

^{1/} Шиянкарук В.И., Орлова Т.И. Художественное мышление в системе видов мыслительной деятельности // Вопросы философии. - 1984. - № 3. - с.20.

^{2/} Ачкасова Л.С. Гносеологическая проблема в концепции Паустовского-гуманиста // Романтический метод и романтические тенденции в русской и зарубежной литературе. - Казань: Изд-во Казан. ун-та. - 1975. - с.125.

ших, сущестственных признаках.

Научная новизна диссертации заключается в комплексном исследовании типологии романтического мышления на уровне современных представлений о романтизме как типе художественного мышления.

Предложена новая дефиниция романтизма.

Высказан новый взгляд на природу романтической субъективности и ее истоки.

Впервые в литературоведении предпринята попытка исследовать знаковую сторону романтического художественного образа и ее связь с конвенциональностью слова.

Высказана новая точка зрения на природу художественной реальности и на роль художественной конкретности.

Впервые рассмотрена вещьность как основа и аккумулятор художественной интенции в романтическом тексте.

Предложено новое решение проблемы романтической типизации.

Предлагается также ввести в научный обиход новые понятия, некоторые из которых до сих пор бытовали в качестве оценочных эпитетов, и придать им статус научных терминов, в соответствии с особым, эмоциональным характером художественного мышления.

Все названные положения способны, по мысли диссертанта, наметить нетрадиционный путь исследования романтического творчества, в соответствии с чем проблематика романтизма помещается не только в сугубо литературоведческое окружение, но и в контекст лингвистики и других, общественных и естественных наук, в частности, ставят романтическое сознание в связь с современными представлениями о материи — с целью вооружить исследователя дополнительной аргументацией в пользу развиваемых в работе соображений о природе романтизма и в конечном счете представить романтическое искусство как своеобразную модель миропонимания и мироотражения.

Теоретическая значимость диссертации заключается в комплексном исследовании романтизма с привлечением необходимого материала из области философии, психологии и лингвистики, в том числе и некоторых новейших достижений этих наук; в выработке и предложении новых решений основных проблем романтического творчества /его гносеологической природы, типологических особенностей, принципов обобщения и типизации/; в рассмотрении таких важных аспектов романтической эстетики, как вещьность романтического образа, его знаковой природы и связи с конвенциональностью слова.

Практическое значение диссертации определяется попыткой автора внести вклад в развитие теории романтизма. Результаты проведенной работы могут послужить материалом для дальнейших исследований поискового и гипотетического характера, в том числе при разработке вопросов типологии и поэтики романтизма. Материал диссертации может быть полезен при создании учебных и специальных курсов по теории литературы и романтической проблематике.

Структура диссертации. Работа состоит из введения, пяти глав и заключения.

Во "Введении" обоснована актуальность темы диссертационной работы, указана степень изученности данной проблемы, определены цели и задачи исследования, его научная новизна, теоретическое и практическое значение.

В первой главе диссертации - "О природе романтического художественного мышления. Дефиниция романтизма" - исследуется генезис романтического искусства.

Предварительно высказывается авторская точка зрения на принципиальный вопрос о том, считает ли современный романтизм самос-

тоятельным методом или составной частью реализма. Проблема эта считается в советском литературоведении давно решенной не в пользу суверенности романтизма, между тем как она далека от полного разрешения, и прежде всего по причине неясности самого термина "литературный метод". Даже лучшие из определений метода, данные Г.Н.Поспеловым и Н.А.Гуляевым, носят слишком общий характер, чтобы служить действенным средством подведения той или иной творческой системы под понятие метода, а не стиля или направления, или же течения. Остается пока неясным, какие конкретные параметры индивидуального творческого процесса составляют содержание понятий "принципа" или "способа", выступающих предикатами в определении метода. Интересным можно считать понимание И.Ф.Волковым творческого метода как "целостного художественного образования", в соответствии с чем отождествляются понятия художественного метода и "художественной системы - наиболее широкой формы конкретно-исторического художественного развития"^{1/}. Диссертант, со своей стороны, ислагает, что само понятие метода неприменимо к явлениям искусства, поскольку носит сугубо научный, рационалистический характер, подразумевая некую определенность или заданность творческой позиции, что не укладывается в механику художественного процесса. Тем не менее диссертант в своей работе не избегает традиционного словосочетания "романтический метод" /в том числе и по отношению к современному романтизму/, желая подчеркнуть этим его эстетическую самоценность и равноправное положение в ряду других художественных систем. Представляется симптоматичным возникшее в последние годы расширенное толкование понятия "стиль" /Н.А.Гуляев, Ю.И.Ковалив/, при котором стиль фактически сливается с методом /такая точка зрения встречается еще ранее у Августа

^{1/} Волков И.Ф. Творческие методы и художественные системы. - М.: Искусство, 1989. - с.3.

Шлегеля, что делает последний ненужным рядом с более конкретными и эстетически насыщенным термином "стиль".

Исходя из сказанного, диссертант заключает, что в настоящее время важнее уяснить природу романтизма и это само по себе поможет найти его место в ряду прочих художественных систем. Исследуя же сегодня природу романтизма, нельзя не отметить все возрастающую тенденцию к интеграции наук, в том числе гуманитарных с естественными. Для таких процессов существуют объективные предпосылки, обусловленные изманентным развитием всех наук, а также возникшей в последние два десятилетия глобальной проблемой комплексного изучения Человека, которая призвана определить собой характер движения мировой научной мысли.

В связи с этим по-новому может быть рассмотрен вопрос о гносеологических корнях художественного мышления и, в частности, его романтического типа. В последнее время проблема художественного мышления из области метафорического словоупотребления переходит на научную почву. Постепенно накапливается литература по этому вопросу /Тимофеев И.С., Лекторский В.А., Фортова А.И., Велихов Е.П., Фохт-Бабушкин Ю.У., Зинченко В.П., Бычков В.В., Рунин Б.М., Шипкарук В.И., Орлова Т.И., Дубровский В.И./ . Важным аргументом в пользу углубленного исследования гносеологических истоков романтического мышления являются требования современного литературоведения: оно достигло того уровня, при котором неразработанность его философских основ стала ощутимым тормозом в решении частных вопросов.

Диссертант полагает, что гносеологические корни художественного мышления, с одной стороны, следует усматривать в его близости к мифологическому типу человеческого сознания /в той его части, которая отмечена способностью обобщать не на уровне понятий, а на уровне чувственного созерцания, наряду со смешением категорий реального и идеального, объекта и субъекта, пространства и

времени/, многими своими чертами отвечающего современному представлению об интеллектуально-психическом единстве личности; с другой стороны, уже создается возможность утвердить в литературоведении взгляд на художественное мышление не как на исключительно гносеологический инструмент, а как на некую важнейшую форму взаимодействия человека с универсумом, которую можно определить как чувственно-духовное освоение и конкретно-личностное усвоение действительности. Тем самым мы подключаем проблематику романизма к весьма влиятельной современной тенденции в мировой науке - к "борьбе против обезличенных форм познания" /Материалы XУП Всемирного философского конгресса, 1987/ и к важнейшей задаче - дать науке "новое, человеческое... измерение" /Материалы УШ Международного конгресса по логике, методологии и философии науки, авг. 1987/.

В литературоведении утвердилась совершенно правильная точка зрения, согласно которой атрибутом романтического сознания является "человеческое". Однако диссертант считает ошибкой человеческое сводить к понятию гуманистического, как это нередко делается. Этическое и эстетическое различия между этими понятиями исследуются в диссертации путем сравнительного анализа романтических мотивов в творчестве Т.Г.Шевченко, Ф.М.Достоевского и В.В.Маяковского. По мысли диссертанта, человеческое в составе художественного сознания есть целесолагающий, лично-ориентированный, идеосодержащий центр сотворения художественной модели бытия. Эти качества объединяем термином "антропогенность" и считаем ее той почвой, на которой может возникнуть как реалистическое, так и романтическое миропонимание и мироотражение. Последнее в этом плане обозначаем термином "субантропогенное", понимаемое как индивидуально-единичное и неповторимое преломление художественного. Таким образом, не "человеческий" фермент, соприродный любому виду искусства, является водоразделом между его реалистическим и романтическим

ским типами. Не является таковым и субъективность, несмотря на чрезвычайную распространенность такого взгляда /Н.А.Гуляев - до 1983 г., Г.А.Гуковский, П.И.Граjis, А.Н.Березнева, А.И.Клишко и многие другие/. Определение романтического как доминирующей субъективности утратило смысл уже потому, что сфера искусства сегодня в глазах науки предстала в целом интерсубъективной. Диссертант избегает термина "субъективность" там, где последний способен вызвать ассоциации с чем-то противопоставленным "объективности", и в таких случаях предпочитает термин "субъектность". В "субъектности" отчетливее проступает субстантивность и в меньшей мере - каменность, присущая "субъективности". Хотя словарь лингвистических терминов не делает различия между понятиями субъективный и субъектный¹, но в нашем случае такое разграничение имеет принципиальное значение: оно позволяет отмежеваться в равной мере как от психологического акцента, присущего "субъективности", так и от грамматического, присутствующего в "субъектности" и выявить в каждом случае эстетическую функцию термина.

Разумеется, было бы ошибкой вообще отвергать концепцию субъективности применительно к романтическому искусству. Процесс коммуникации художника с реальностью можно представить следующим образом. Реалист в процессе отображения действительности вступает с ней в диалогические отношения; при этом различие позиций субъекта и объекта является одним из условий объективного, адекватного изображения. Для романтика же характерно стремление слиться с объектом, вплоть до изоморфизма, что создает предпосылки для возникновения романтической модели действительности, которая, со своей стороны, не менее правильна, будучи "голосом вещей" /К. Маркс/, исходящим из уст художника. Сведение до возможного мини-

¹ / Марузо Д. Словарь лингвистических терминов. - М.: Изд-во иностран. лит-ры, 1960. - с.302-303.

мума дистанции между изображающим и изображаемым, преодоление в художнике того, что М.М.Бахтин называл "внеприродностью" и "внемирностью" субъекта, знаменует собой стремление романтического сознания проникнуть в тайну существования той неповторимой единичности, которая лежит в основе любой реальности, как научной, так и художественной. А для романтического искусства тем более неспорно, что "весь мир ничто по сравнению с человеческой личностью, с единственным лицом человека, с единственной его судьбой" /И.Бердяев/.

Философско-структурной основой развиваемой автором концепции романтизма является категория конкретной единичности, что в психолого-эстетическом плане коррелирует с понятием конкретной субъектности. Позволительно утверждать, что литературоведением доселе даже в малой степени не исследован тот художественный потенциал, который заключен в этом последнем понятии. Согласно нашей гипотезе, воссоздать тайну непосредственного бытия реального можно лишь путем слияния, отождествления субъектной конкретности с объективной конкретностью, ибо из единичного никакие закономерности не выводимы, и потому неприможим к ней и язык рационального знания. В силу этого единичность царствует и выявляет свою природу главным образом в интуитивной сфере искусства. При переходе в систему эстетического единичность приобретает ценностное качество. А поскольку, как известно, всякая человеческая деятельность есть деятельность по образцам, то в любой оценке всегда присутствует норма. Художественное творчество, даже самое дерзкое и оригинальное также связано с нормой, хотя бы и в виде отталкивания от нее. Реалист вырабатываемые им смыслы соотносит с нормой, с тем, что, повторяясь, уже так или иначе отложилось в социальном сознании, стало обычным. Критерием реалистического изображения является, таким образом, повседневное сознание, которое даже к самым исключи-

тельными обстоятельствам и неординарным характерам прилагает "нормальную" мерку, отражающую устойчивую социальную, психологическую и хитейскую сторону вещей. Романтик, в противовес этому, не ищет образцов, считал "своим" лишь неповторимое, потому что оно, знаменуя разрыв со стабильностью, стагнацией - в конечном счете со всякой схемой или нормой, является залогом восхождения к дальнейшим, еще скрытым, смыслам. Эти две стороны человеческого духа /стремление к стабильности и системности и потребность в их нарушении/ находят себе аналоги в фундаментальных физических законах. Одна из них, будучи перенесена в эстетическую сферу, определяет собой сущность романтического мышления и творчества, который состоит в восприятии и изображении бытия как **н е о б ы ч а й н о с т и**. При этом важно отметить, что не всякое нарушение нормы порождает феномен психологической и изобразительной "необычности". Чтобы это произошло, необходимо посредничество романтического субъекта, желающего и могущего осмыслить единичность именно как единичность, единосущую с природой познающего ее субъекта.

Философско-художественная романтическая единичность заключает в себе категорию "необычности" в силу своей гносеолого-эстетической природы, которая подразумевает познание и воссоздание вещи, единственной в своем однажды возникшем и не могущем повториться существовании. Именно это качество романтической вещи и обуславливает ее онтологическое, гносеологическое и художественное существо и, таким образом, не имеет прямого отношения к феноменам выдающегося или исключительного, традиционно причисляемых к романтическому, хотя в ряде случаев может и совпадать с ними.

Итак, категорию единичности мы возводим к истокам романтического мышления, утверждая, что именно она определяет природу романтического сознания и существо различия между ним и реалистическим типом, и прежде всего в тех принципах обобщения, которые художник прилагает к объекту своего творчества.

Представленная здесь концептуальная схема определяет ход и характер диссертационного исследования и его композицию. При этом за пределами внимания остаются социально-исторические и национальные разновидности романтизма, какими они сложились в литературоведении, во-первых, по причине их достаточной освещенности, во-вторых, потому, что все они так или иначе в своих наиболее общих чертах охватываются типологическими характеристиками романтического мировидения.

В этой же главе анализируется конкретное содержание понятия "необычайность" в его применении к романтическому искусству. В частности, вскрывается различие между терминами "чудесное" /применявшимся Шеллингом и Новалисом для определения сути романтизма и близким современному "магическому" в трактовке латиноамериканских писателей/ и "необычайное", предложенное в настоящем исследовании. У романтиков немецкой школы "чудесное" есть универсальная способность выступить, не подвластных рассудку, человеческих чувств путем романтического потенцирования произвольно изменить реальную действительность, то есть романтизировать ее. Латиноамериканские интеллектуалы видят в "магическом" способ противостоять тому безумию, в которое ввергает человека логизированное, бездуховное мировоззрение. В данной работе под "необычайностью" подразумевается неразложимый понятийно-психологический комплекс, передающий в искусстве то состояние реальности и ее отображение, когда нарушаются установленный ход вещей и их определенная взаимная соотносительность, которые до сих пор обеспечивали их соответствие норме или той или иной ожидаемой мере.

Особое место в этой главе уделено роли интонации в романтическом тексте и таким его качествам, как странность, тайна, трагедийность и неопределенность. Предлагается ввести эти понятия в научный обиход, придав им статус терминов, что поможет литературоведению обрести свой язык, избежав при этом логизации эстетичес-

ких явлений. Так, например, выделяем особый модуль неопределенности, который сопровождает переход из системы объекта в систему субъекта и является условием романтического эстетического эффекта и генератором многозначности смыслов, свойственной романтическим образам.

В заключение чрезвычайно важно отметить еще одно существенное свойство романтической поэтики, отличающее ее от всех современных нереалистических методов. Деструкция жизнеспособных форм, которую может допускать романтическое изображение, всегда заключает в себе теплоту лиризма и сердечной, не рассудочной, не эстетски-интеллектуализированной, то есть не модернистской, а подлинно романтической, человеческой страсти — той высокой ноты, которая несет в себе веру в изначально добрый замысел мироустройства. В сущности это есть вера в чудо, которая была провозглашена немецкими романтиками на заре оформления романтического метода и которая подспудно теплится в романтических произведениях всех времен. Чудо, о котором писал Оскар Уайльд, — в то, что "каждая минута должна быть прекрасна", ибо она способна непостижимым для человека образом "переменить" не только настоящее, но и прошлое...

Во второй главе — "Романтическая субантропогенность" — разрабатывается концепция субантропогенности как первоосновы романтического искусства.

Реалистическая литература XIX века выдвинула на философском и художественном понятии разноприродности субъекта и объекта. Поздний реализм, а затем все виды модернизма отходят от этого принципа. А современные открытия физики и психологии, воздействуя на гуманитарные представления о субъектно-объектных отношениях в тексте, заставляют по-новому оценить художественно-познавательную роль субъективности. Стремясь избежать упрека в идеализме в его устоявшейся в советской науке трактовке, диссертант опирается на нова-

торское и очень интересное развитие Э. Морэном идеи о субъективной природе познания, согласно чему все, что "касается духа и мысли, непостижимо без понятия субъекта", а потому "познает не мозг и не дух, а существо-субъект посредством мозга и духа"^{1/}. Эти идеи позволяют придать особое значение субъектному, личностному началу в искусстве слова и заметному его возрастанию по мере развития социальных и внутриязыковых отношений. Этот на столетия затянувшийся процесс в настоящее время входит в свою интенсивную фазу, осязаемо перестраивая поэтику, синтаксис и интонационный рисунок художественных текстов. Если у классического реализма вещь в ее объективном, самоценном существовании выступает в качестве категории познания и меры правды о мире, то сегодня в литературе различных направлений все явственнее проступает то, что в семиотике искусства именуется субъективной моделью действительности. Если художественное слово XIX века, при всем его мировоззренческом и стилистическом богатстве, это в основном к о н в е н ц и о н а л ь н о е слово, коннотативные сферы которого рассчитаны на у з н а в а н и е, на извлечение из запасников читательского воображения уже как бы известного, свойственного и близкого каждому, то в нашу эпоху эволюция художественного слова протекает по двум каналам. С одной стороны, конвенциональность слова и текста возрастает в результате демократизации речевого общения и тех мощных интеграционных процессов, которые происходят во всех сферах человеческой жизни. С другой стороны, идет параллельный процесс субъективизации художественного мышления, умножения и дробления его форм, благодаря чему художественное слово стремится порвать с конвенциональностью. Тенденция к обновлению вербальных значений и речевых моделей наблюдае-

^{1/} Морэн Э. Дух и мозг // Современная наука: познание человека. - М.: Наука, 1988. - с.80.

тоя рямше всего у романтиков. Еще Е. Баратынский ратовал за "неупотребительность выражений" ^{1/}. Явственно проявилась она у Н.В. Гоголя, Н.А. Лескова, И.Э. Бабая, Б.Л. Пастернака. Сегодня о том же печется П. Мовчан: "Знасиблення відбувається при наслідуванні та мовній пасивності. Індивідуальне начало полягає в енергійності обстоювання себе..." ^{2/}.

То, что в художественном мышлении выступает как субъективность, то в художественном произведении, естественно, должно претвориться в некое текстовое качество, которое и названо в диссертации антропогенностью, а в ее романтическом изводе - субантропогенностью. Если поместить это понятие в прагматингвистические координаты, то его можно еще определить как антиконвенциональность. Она - шире прагматики слова, которую Э. Бенвенист связывает с "Я", Ю. Степанов - с личными грамматическими формами, а Е. Киселева - с эмоционально-оценочными элементами в слове. Представляется немаловажным подчеркнуть отличие предлозаного понятия субантропогенности от вошедшего в последние годы в употребление понятия прагматики слова. По мысли диссертанта, антропогенное в тексте реализуется в основном посредством той динамики структуры значения, о которой заговорила сегодняшняя лингвистика. И поэтому антропогенное целиком зависит от контекста /примеры черпались нами из произведений различных эпох: "Илиада", "Слова о полку Игореве", произведений Т.Г. Шевченко, Н.В. Гоголя, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Л.Н. Толстого, М. Бажана, П. Мовчана, Ч. Айтматова/.

Романтическую субантропогенность формирует скрытое или полу-

^{1/} Баратынский Е.А. Стихотворения, письма, воспоминания современников. - М.: Правда, 1987. - с.185.

^{2/} Мовчан П. Мова - явище космічне // Літературна Україна, 16 листопада, 1989.

скрытое содержание речевой единицы. Личное, авторское отношение к речевому действию чаще всего находит свое выражение через новое взаимоотношение смысла и значения, а иногда и через ломку грамматических форм, как, например, у Б.Пастернака, О.Мандельштама, П.Мовчана. Новый художественный знак несет в себе ту необычайность, которая подталкивает к ситуации глубинно-человеческое, антропогенное, порождая суггестивную образность, кажущиеся "нонсенсы", своеобразную субъектно-объектную синестезию, большими мастерами которой были О.Мандельштам и Н.Заболоцкий, а сегодня - П.Мовчан.

Такие чуткие художники слова, как О.Мандельштам и Натали Саррот, видели истоки современных вербальных новаций в социально-психологических коллизиях современности; ученые-лингвисты, например, М.М.Бахтин, Д.С.Лихачев, Ю.М.Лотман, наоборот, склонны давать сугубо филологическое объяснение тем структурно-семантическим процессам, которые приводят в движение текст. Автор диссертации выражает убеждение в том, что в самой природе слова изначально заложена способность самоотрицания, вследствие чего сугубо внутренние, формотворческие факторы могут понуждать текст к изменению. Представляется, таким образом, что текст является точкой приложения либо полем действия /в зависимости от протяженности текста/ как литературных, так и лингвистических сил. А поскольку текст есть знаковый комплекс, то это значит, что антропогенность текста, распространяясь на все уровни языка и на все ступени речевой иерархии, реально закрепляется в каких-то знаковых единицах, семантически организованных индивидуальной интенцией художника.

В следующих двух главах автора диссертации привлекают те многосложные отношения, которые складываются у писателей и поэтов романтиков с предметностью и со звуковой оболочкой слова.

Отправной точкой содержания третьей главы - "Романтический

знак" - служит мысль о том, что сегодня анализ художественной формы непродуктивен без внимания к знаковой стороне речевого действия. С этой целью предпринимается попытка рассмотреть некоторые особенности романтического вербального знака. Функция знака как материального предмета, события или действия состоит в том, что "нечто осязаемое", то есть знак, вызывает представление "о чем-то другом", то есть о значении ^{1/}. В научной литературе высказывается мнение об ограниченной применимости понятия "знак" к художественному произведению ^{2/}, но существует и другая, более убедительная, точка зрения, согласно которой знаковые модели приравниваются к "картинам мира" ^{3/}; более того, знаком "в полном смысле" почитается лишь текстовое слово ^{4/}. Отсюда можно заключить, что знаковость наиболее отчетливо обнаруживается именно в художественной речи, широко оперирующей вторичными и ассоциативными значениями, а следовательно, обладает той заданностью, условностью содержания, которое и составляет существо знаковости. Отмеченное ранее возрастание субъективности художественной речи влечет за собой и усиление ее знаковости. При этом надо отметить особый характер художественной знаковости: она предполагает не узнавание в знаке принятого содержания, а угадывание того личностного, авторского концепта, которому предстоит стать всеобщим.

^{1/} Паюв Е.Н. Знаки, символы, языки. - М.: Знание, 1983. - с.180.

^{2/} Чаковский С.А. Проблемы семиотики и художественной композиции в работах англо-американских исследователей 70-х годов // Теории, школы, концепции: /Критические анализы/, Художественная композиция и семиотика. - М.: Наука. - с.74.

^{3/} Мамонтов А.С. Проблемы восприятия и понимания текста /психолингвистический анализ семантики коммуникативных единиц текста/. - Автореферат. - М., 1984. - с.5.

^{4/} Казакова Т.А. О структуре ассоциативного тезауруса в целом тексте // Общение: теоретические и прагматические проблемы. - М., 1978. - с.56.

Отсюда выводим первейшее свойство подлинно художественного знака — его субъектность. В самом деле, как бы ни был формально удален знак от замещаемой им жизненной реальности, но в качестве человеческого порождения он в некотором смысле может быть даже более эмоционально-активен, социально-значим, чем обозначаемый им предмет /"Желтой пеной горит платок, и синим огнем палит килет" — Н.Тихонов/ или умопостигаемая идея /"Выньте, гулящие, руки из броек" — В.Маяковский/.

В романтической литературе процесс переадресовки функции одного знака другому знаку сопровождается углублением знакового качества, а в изобразительном плане — нередко — фрагментарностью, эллиптичностью высказываний /"Де конопи були — батарея.//За клуными — чати.//Може, "Портрет Доріана Грея"// Почитати?" — Е.Плужник/.

В философской литературе отмечается гносеологическое родство структур явление—сущность и знак—значение¹/. Полагаем, что для романтической знаковости преимущественный интерес представляет структура сущность—видимость. Важно подчеркнуть при этом, что в настоящее время в советской философской науке высказывается новый для нее взгляд на понятие видимости, согласно которому в ней сливается момент обманчивости в восприятии вещи и речь идет лишь о несовпадении прежнего этапа освоения сущности объекта с новым уровнем предметности. Отсюда правомерны следующие выводы. Художник не оперирует сущностями. Он манипулирует видимостями. А сущность и видимость для чувственного творческого мышления совпадают. Таким образом, философский постулат о том, что сущность раскрывается в наиболее чистом виде при максимальном отвлечении от индивидуально-психологического, не может быть распространен на

¹/ Сущность и явление. — К.: Наукова думка, 1987. — с.133.

искусство. Нельзя согласиться также и с высказанным в философской литературе соображением относительно того, что зримо-чувственную форму художественного образа следует рассматривать как "являющуюся маску", в которой "есть нечто, что ее разрушает, демаскирует..."^{1/}. Мы склонны считать внешнюю "маску" более активным началом в структуре художественной модели, чем одушевляющее ее "нечто". Утверждаем, что свобода содержательного начала в искусстве весьма относительна. Вселившись в любую телесную оболочку, содержание в дальнейшем поступает в зависимость от нее, поскольку в искусстве внешним, материальным образом существует лишь знак, воплощающий нечто, причем знак, более долговечный и эстетически-насыщенный, нежели содержание, подвластное социально-исторической вариативности его понимания. Значение этих соображений для романтической эстетики очевидно.

Знаковая теория позволяет углубить проблему содержания и формы в романтических произведениях. В противовес известной аксиоме, диссертант не склонен считать равноправными взаимоотношения содержания и формы. Чувственная, материальная природа словесного искусства, наряду с повышенной многозначностью и романтической закодированностью, заставляет клониться в сторону "внешнего" /знакового/ ту плоскость, в которой разворачиваются отношения между содержанием и формой. Что же касается единства содержания и формы как условия совершенства художественного произведения, то последнее следует рассматривать как самонастраивающуюся систему, в которой при условиях наибольшего благоприятствования /таланта и романтически обостренной интуиции/ все ее элементы приходят в состояние резонанса. Однако это не лишает форму ее функция - быть главным двигателем художественной

^{1/} Сущность и явление. - К.: Наукова думка, 1987. - с.181.

мысли. Как писал К.Федин, язык — это "король на шахматной доске стилиа. Нет короля — не может быть никакой игры". Роль формы в искусстве будет возрастать по мере того, как оно будет освобождаться от насильственной идеологизации и служебности, способствуя свободному развитию эстетического сознания.

Двойственная природа вербального знака побуждает выявить механизм перехода от знака к предметной и идейной реальности; ведь именно в конкретно-речевом звене кроется та свобода романтической интенции, без которой эстетический принцип необычности не может овещеститься в текстовой материи. При этом очевидно, что значение не составляет физической общности со знаком. У знака своя телесность /начертание, звучание, интонирование, расположение в тексте/, у денотата — своя. К тому же романтическая художественная действительность исполнена дополнительными неявными смыслами, которые развертываются параллельно реальной действительности, составляя ее душу. В связи с этим встает проблема мотивированности художественного знака. Когда Ю.Б.Борев, С.Р. Вартазарян и Э.Г.Аветян пишут о самоисчезновении знака, замещении его вещественного бытия функциональным бытием, то тем самым они лишают знак его материальных корней, а творческое воображение — его чувственной среды. Диссертанту представляется более правильным разграничивать вербальный знак в нейтральном и художественном текстах. Первый знак — собственно лингвистический — "исчезая", выражает себя именно как знак; его "исчезновение" является необходимой ступенью его знакового бытия, указующую на скрытую в нем сущность. "Исчезновение" же художественного знака весьма относительно, так как его материальная, звуковая оболочка особым образом сохраняется в той вещественно-предметной или же духовной реальности, которую этот знак репрезентирует. Можно даже утверждать, что материальная сторона знака частично ирради-

ирует на денотат и по-своему формирует его психофизический облик в сознании человека.

В художественных знаках первостепенную роль играет характер и широта знаковых значений. У романтического знака их спектр особенно богат. При этом их неяжность и неопределенность могут приводить к особому виду художественного знака — называем его и е м н и знаком. Такой знак не только не нуждается в истолковании заключенной в ней знаковой ситуации, но даже противится такому /"Я на башню восходил, и дрожали ступени//И дрожали ступени под ногой у меня" — К.Бальмонт/. Немой знак возникает преимущественно в романтических поэтических текстах, поскольку в них, по сравнению с реалистическими, неизмеримо выше опосредованность художественного образа.

В итоге всех высказанных соображений романтический художественный знак позволительно представить в качестве орудия, призванного обойти абстрактность, иероглифичность рационального мышления и постичь вещи в непосредственности и тайне их подлинного бытия.

Четвертая глава — "Вещь и вещьность в романтических произведениях" — посвящена исследованию некоторых особенностей поэтики романтизма. Главным объектом внимания при этом является вещьность, предметность художественной мысли, поскольку именно эта черта традиционно почиталась в литературоведении несвойственной романтическому тексту; говорилось даже о романтической металогиčnosti, обуславливающей "невещественность фразообразующих лексем" /А.А.Гаджиев/.

В разные эпохи искусство по-разному воспринимало и отображало предметность, в зависимости от мировоззрения творцов, эстетического сознания, уровня развития языка и эволюции изобразительных средств. Длительное время, приблизительно до середины XIX

века, искусство одухотворило вещь, отчасти отодвигая ее тем самым в область сверхчувственного, то есть духовно-мысленных сфер, которые эксплуатировались искусством столь долго, что в конце концов на пороге XX века начался голод по вещественности. И тогда в характерном для реалистов XIX века умиротворенном, любовном отношении к вещи произошел ощутимый качественный сдвиг. На рубеже XX века происходит дальнейшее очеловечение вещи, но уже на иной основе — не спиритуалистической, а материалистической. Изменяется само восприятие вещественной стихии бытия /"Бесстыдную микроты яблока жизнь прикрывает смыслом..." — Ю. Марцинявичус/. Художественная предметность движется по пути преодоления субъективного психологизма — к постижению тайны ее собственного внутреннего реального бытия. Это означает постепенное обретение художественной предметностью функции быть для человека еще и самой собой, то есть презентантом той чувственной реальности, того первоначального природного бытия, частью которого является человек и связь с которым в большой степени обеспечивает его нравственное равновесие.

Однако на горизонте художественного сознания уже возник призрачный грядущего эстетический конфликт, когда научно-достоверное знание о материи будет все дальше отходить от тех форм, в которых она является человеку на уровне его чувственно-анализаторских возможностей. Между этими двумя реальностями будет разрастаться пропасть. Но это же открывает и интересные перспективы перед романтическим искусством. В нашу эпоху, в условиях, с одной стороны, умножения и усложнения предметной сферы, а с другой, — развития абстрактного мышления вещь претерпевает изменения, близкие к кризисным. Знак вещи, имманентно и социально-исторически двигаясь по пути раскрытия своей знаковой природы, обнаруживает скрытые в нем возможности остраивания, а тем самым и романтизации изображаемого. Последняя может проступать у писателей даже реалистического

склада, что представляет особый интерес и еще более наглядно обнаруживает типологические черты романтического типа творчества. Так, поздний В. Катаев по-своему воплотил тенденцию современной литературы наполнить предметный мир человеческим смыслом. Будучи, по собственным словам, поклонником "грубой" материальности, пройдя многолетний искус художественной вещи, он в своих знаменитых трех книгах "Кубик", "Святой колодец" и "Трава забвения" пережил драматический разрыв между вещью и ее словесным знаком, когда захотел на подвластном ему "вещном" языке спросить о смысле событий, судьбах и характерах, то есть получить от неживой субстанции отклик, равный его человеческой любви к ней. Но избранная им самодовлеющая вещь ничего не знает о духовных коллизиях современного человека. Тогда писатель заподозрил, что существует еще и другая вещь, живущая общей с человеком жизнью. При попытках переместиться вовнутрь изображаемого утратилось естественное, природное противостояние субъекта и объекта, которое ранее обеспечивало Катаеву "нормальное", реалистическое восприятие. Поздний Катаев попадает во власть вещей, которые, завораживая внешностью, дразнят неземой, неподвластной ему внутренностью. Романтизм в Катаеве приемлет эту необычайность, в качестве же реалиста писатель испытывает смятение. И тогда он прибегает к интересной методологической акции, важной для понимания не только его творческой позиции, но и вообще романтической типологии: это неожиданный поворот в освещении некоторых сюжетных ситуаций /например, разгадка таинственных букв "О" и "В", судьба девушки из совпартишколы, история пепельницы и другие, менее значительные, но очень характерные в этом смысле детали/, которые можно определить как реалистическое развенчание писателем им же самим созданной романтической модели. Впечатление такое, что автор с позиций равнозначных для себя методов как бы с двух

сторон примеривается к действительности, которую не может понять до конца. Попутно отметим, что о подобном принципе — обратном романтизации действительности — упоминается еще у Новалиса.

Как и Гоголь, в близости к которому признавался сам, поздний Катаев обнаружил себя художником пограничных изобразительных планов. У обоих писателей приверженность к предметности способна приводить к фантастическому в ее восприятии. Художественная вещь, доведенная в своей материальности до предела, незаметно перемещается в область иррационального, где нарушается норма предметных связей в сознании писателя. И здесь с очевидностью просматривается связь с Э.Т.А.Гофманом. Последний вообще оказался чрезвычайно близким по творческому мироощущению к славянским "фантастическим реалистам" и романтикам: Гоголю, Лескову, Ремизову, Грину, Бажану, Багрицкому, Бабелю. Однако возводить эту близость к методологической общности в условиях, когда понятие творческого метода утрачивает научную перспективность, было бы анахронизмом. Плодотворнее рассматривать некоторые творческие схождения у этих писателей как примету постепенного коллективного движения к обновленному облику художественного текста, который соответствует характеру новой реальности и месту в ней человека.

В этой главе проведен сопоставительный анализ некоторых особенностей произведений В.Катаева, Ю.Яновского, М.Бажана, Э.Багрицкого, Б.Пастернака, Ч.Айтматова, П.Мовчана. С романтиком М.Бажаном Катаева сближают некоторые формальные черты их поэтики: многомерность слова, плотность художественной информации и особая вязкость текста, в которую непросто вжиться, но которая тем не менее властно втягивает в себя читательское воображение. Отличие же их заключается в технологии — в способе соотношения слова с его денотатом. Бажановская романтическая вещь изначально необычна тем, что, по словам самого поэта, повернута "иной

гранью". Катаев берет предмет обычный, часто приземленный и в его случайности и видимой бессодержательности прозревает загадочный, романтический смысл. Новое художественное качество "мовястских" книг Катаева неожиданно облизало их с романтическим письмом П.Мовчана и Ю.Яновского — со способностью их текста обретать свойство нечленимой, как бы однокачественной в своей цельности вещи — своеобразной текстовой молекулы. Все новые приемы, к которым прибегает Катаев /нерасчлененное, недискретное восприятие предметов и фрагментов действительности, разорванность текстового массива как парадоксальный прием для передачи цельности бытия и параллельного существования в нем различных материальных и психологических планов, перенос функций предмета на человека, смешение пространственных и временных плоскостей, свернутость психологических характеристик/ свидетельствуют о разламывании реалистических рамок и поисках нового облика художественного текста, соответствующего понятиям нашего времени о матери и духе.

В пятой главе — "К проблеме романтической типизации" — исследуется один из важнейших принципов, определяющий существо романтического типа мышления и творчества. Типизация в искусстве — это инструмент познания, гносеологический момент в художественном творчестве и тем самым выход в социальную сферу, средство постижения закономерностей общественного и личного бытия. Ввиду этого принципиальное значение имеет выявление различия и сходства между реалистическим и романтическим способами типизации.

Несколько предварительных замечаний. В отечественной литературе последних десятилетий четко проступила тенденция ослабления, а то и полного отказа от разработки типических характеров и создания типических ситуаций. Одновременно возрос интерес

к нетипичному, случайному, необязательному. Процесс разложения типического /в его традиционном понимании/ начался не сегодня. Его можно проследить уже в творчестве реалиста Л.Толстого, а уж тем более Достоевского и идущих ему вослед модернистов. Текущая литературная критика отмечает пристрастие сегодняшних писателей к необязательным деталям, нехарактерным подробностям, психологической немотивированности — и одновременно внимание к единичной вещи, экстремальной ситуации, подозреваемым в таинственной связи с основами бытия, в том, что любовь явление, всякая видимость, вопреки убеждению реалистов, могут оказаться существенными. Характерно, например, что Ирина Грекова, писатель по профессии и ученый-естественник по образованию, с подлинным романтическим волнением пишет о "тайне отдельности" /МН, 1989, № 22, с.11/, столь важной для художника. Со своей стороны и внимание литературоведов /Арк.Зьяшевича, А.И.Владимировой, В.Кудина, В.П.Крылова, Н.М.Шлиховой, В.Курбатова, С.В.Трибача, Л.Г.Андреева/ все чаще привлекают те изменения, которые претерпевает "тип" в художественной практике. Он уступает место образу-характеру, более раздробленному социально и стертому идеино-психологически, либо употребляется как их синоним. По мнению диссертанта, это объясняется прежде всего изданным развитием литературы, ее все растущей субъективизацией, обращенностью вовнутрь человеческой души, ориентированной на очень широкий спектр ценностей. Но кроме внутрилитературных причин играют роль и социальные. Одна из них в том, что различные общественные явления широко обсуждаются публицистикой, а это стимулирует поиски литературой иных, новаторских, средств изображения. Частичное объяснение находим также в новейшей психологической концепции, согласно которой человеческая психика носит целостный, системный характер и ее когнитивные и чувственно-эмо-

ционные функции в своих проявлениях практически не дифференцированы. Это значит, что и подход литературы к человеческой личности неизмеримо усложнился. Следует со вниманием отнестись и к соображениям новейшей философии относительно того, что нормативные социальные ценности ограничивают человеческую активность и что пришло время рассматривать исторический процесс как взаимодействие индивидов внутри истории и общества. Привлекаем при этом мысль Гегеля о том, что единичное самосознание "предстает как непосредственно тождественное с сущностью" ¹/. Для литературоведения не может быть безразличным и свидетельство современной теоретической физики, что "случай имеет более фундаментальное значение, чем необходимость" и что он "является основой всех форм детерминации, с которыми мы встречаемся во всех сферах деятельности" /Макс Борн/. Известно также предостережение К.Маркса не игнорировать "случайности", чтобы не придавать истории мистический характер.

Плагая, что типизация есть обобщение существенного, рассматриваем проблему типического в двух аспектах: только ли общее подлежит типизации и в каком смысле применимо к романтическому образу понятие "типа". Литературоведческое определение типического основано на одном из значений термина "тип": это "образец, которому соответствует известная группа предметов, явлений" ²/. Однако первоначальное в числе научных значений понятия "тип" не содержит указания на группу или ряд обобщаемых явлений и определяется как "вид чего-либо, обладающий существенными качественными признаками". Следовательно, правомерны два толкования понятия "тип": как

¹ / Гегель Георг Вильгельм Фридрих. Эстетика. - Т.4. - М.: Мысль, 1973. - с.169.

² / Ожегов С.И. Словарь русского языка. - М.: Сов.энциклопедия, 1970. - с.785.

представителя множества и как единичное явление. Применительно к романтическому искусству избираем термин во втором его значении, вступая тем самым в противоречие с точкой зрения М. Горького, Д. С. Лихачева, Арк. Зельяшевича, А. Гулыги, В. Кожина, А. С. Кухаря-Окнышко, которые понимают типизацию только как синтез ряда однородных фактов или черт, то есть видение мира в его "повторяющихся конкретно-исторических, социально-психологических формах"^{1/}. При этом исходим из следующих соображений. Гносеологические корни любого художественного творчества произрастают на почве конкретного. Романтическое художественное сознание пытается постигнуть конкретность в ее единичном бытовании, а реалистическое - в ее множественности. Условием романтического постижения конкретного является атмосфера необычайного, в которую погружена единичность - по причине того, что для единичности нет аналога, прецедента. Единичность есть нечто не вполне раскрытое, следовательно, это более глубокий пласт познавательного и эстетического процесса. Надаром К. Леви-Строс называл "единственность" "проявлением непостижимого чуда". Реалистическое же художественное познание, напротив, постигает конкретность в том случае, если она возведена к подобным ей образцам, а тем самым к норме, то есть к устойчивости /что в эстетическом плане корреспондирует с типичностью/, которая обеспечивает правильное функционирование рационального сознания. Таким образом, повторяемость в эстетическом отношении подразумевает опору на уже бывшее, иначе говоря, либо ставшее нормой, либо стремящееся к норме. По этой причине из романтической системы выпадает повторяемость. Итак, различие между реалистической и романтической типизацией проходит по линии понимания типа: либо он - модель множества, либо он -

^{1/} Зельяшевич Арк. Единство цели, многообразие поисков в литературе социалистического реализма. - Л.: Сов. писатель, 1973. - с. 183.

единичность. В соотносительности с нормой, с конвенциональной сферой заключена огромная социальная и познавательная значимость реалистической типизации; в свою очередь, сила и обаяние романтизма проистекают из его способности преступать грань повседневности. Условием художественного наслаждения реалистическим искусством становится радость узнавания как способ познания жизни в ее полноте и достоверности; романтическое же творение доставляет ощущение неожиданности, необычайности бытия, сопричастности его глубинам и тайнам.

В романтическом искусстве обобщение существенного происходит не по законам формальной логики — не как процесс перехода от единичного к общему, не как нахождение общего в частном и восхождение этого последнего на высшую ступень, а наоборот: как включение общего в частное наравне со случайным и необязательным, но нужным художнику. Писатель-романтик вправе придать общий смысл, высшую значимость единичному факту или характеру. По словам Огюста Родена, поэтом в полном смысле является тот, кто все случайное превращает в судьбу, то есть в нечто закономерное.

Все сказанное вселяет убеждение в необходимости и значительности происходящих в нынешней литературе процессов. Большое место занимает в них рост романтических тенденций.

В заключение отметим, что, выдвигая в качестве принципа реалистической типизации повторяемость, а романтической типизации — единичность, мы предлагаем этому определенное философское обоснование. Суть его заключается в том, что повторяемость корреспондирует с конечностью по причине заложенной в ней неизменности; единичное же таит в себе бесконечность, пребывая в своей, особой, однажды возникшей и невозвратно уходящей, равной самой себе, человеческой мифосфере, без каких-либо телеологических опосредований.

В "Заключении" кратко изложены результаты исследования гносеологических истоков романтического искусства, его места в художественном сознании, его природы и типологии.

Вопреки установившемуся мнению, романтизм признается диссертантом и поэтике суверенным, эстетически перспективным, внутренне динамичным и социально значимым типом художественного мышления. Он не укладывается в рамки метода, стиля или другого, им подобного, уровня классификации литературных явлений.

Атрибутом художественного сознания является его соотнесенность с феноменом "человекодержалого", или антропогенного, понимаемого нами как цедеполагающий, лично-ориентированный центр художественного моделирования мира и человека.

На этой основе формируется романтический тип эстетического мышления, сущность которого заключается в восприятии и отображении бытия как необычайности, обусловленной нарушением сложившейся социальной, психологической и житейской норм и конвенциональных форм их выражения.

Конкретно-чувственная, внешняя основа художественного гворчества содержит в себе немалые возможности для постижения фундаментальных принципов эстетического отображения и, как стремился показать диссертант, особый интерес представляет применительно к типологии романтического искусства.

В том знании, которое ширится между новейшим научным знанием о материи и психофизиологическими возможностями человека как базисными в процессе художественного творчества, в значительной степени кроется тайна очарования романтического образа, и одновременно именно в этой сфере заключены многие дискуссионные моменты романтической теории.

На нынешнем уровне культурологического и эстетического знания, все чаще оперирующего понятиями знака и его значения, целе-

сообразно ввести в научный оборот понятие романтического знака. На основании близости структур знак-значение и явление-сущность и специфики художественного сознания в диссертации сделан вывод о неразрывности сущности и явления в искусстве, неразсторжимости романтического знака и репрезентируемого им денотата, что дает дополнительные основания говорить об углубленном знаковом качестве романтического образа.

Одной из причин изменившегося соотношения между реалистическим и романтическим пластами в современной отечественной литературе является кризис типичности, в результате чего происходит сближение способов типобразования в реалистических и романтических произведениях. Принцип повторяемости, лежащий, согласно гипотезе автора диссертации, в основе реалистической типизации, уступает место принципу единичности, который и составляет сущность романтической типизации.

Таким образом, главный итог предлагаемого исследования мыслится его автором, во-первых, в представлении романтизма как явления культуры в самом широком смысле, включая философию, искусство, индивидуальное и общественное сознание и человеческую психику; во-вторых, в выявлении в романтизме его системных связей, а также целостности восприятия и моделирования им действительности, которые получают свою экзистенцию в своеобразных принципах текстообразования; при этом основным принципом романтического мышления выступает единичность в ее психологическом и эстетическом качестве, знаменующая имманентное движение от конкретных истин к универсальной Истине человеческого бытия, которая не прочитывается непосредственно в реальности, а воплощается в иных формах, в том числе в эстетической, и наиболее полно — в ее романтической модификации.

Апробация работы произведена в следующих публикациях автора:

1. Поэма М.Бажана "Ночь Гофмана" // Филологические науки. - 1980. - № 4. - с.62-66. - /Русск.яз./.
2. Романтическое как необычайное // Вопросы литературы народов СССР. - 1984. - № 11. - с.14-24. - /Русск.яз./.
3. К проблеме романтической типизации // Деп. в ИНИОН АН СССР, 31.05.1988. - № 34088.
4. Об антропогенности художественного слова // Деп. в ИНИОН АН СССР, 31.05.1988. - № 34095.
5. Общее и единичное в романтическом образе // Деп. в ИНИОН АН СССР, 31.05.1988. - № 34094.
6. Про романтичне мислення // Слово і час. - 1990. - № 1. - с.52-58. - /Укр.яз./.
7. Типологіє романтичного мислення //Деп. в ИНИОН АН СССР, 21.08.1989. - № 39373. - 215 с.

Подписано к печати 13.05.51 г. Формат 1/16
Объем 2,0 п.л. Зак. № 203 Тир. 100 экз.
Ротапринт ОТИШЛ

117 0910

3
5766048

AV 126.813