

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

УДК 821.161.1 – 3.09Г58

В.В. ЛЮБЕЦКАЯ,
*кандидат філологічних наук,
преподаватель кафедры русской филологии и зарубежной литературы
Криворожского государственного педагогического университета*

СТИЛЬ И ЛАД В ТВОРЧЕСТВЕ Н.В. ГОГОЛЯ

В статье осуществляется конкретизация особенностей различных теоретико-литературных дискурсов (эйдосного, литературоведческой грамматики и персоналистская теория литературы – выделенные А.В. Домашенко), которые опираются на разные методы. Указывается основное отличие академических теорий литературы от филологической теории, которое кроется в отношении к языку. В границах эйдосного дискурса осмысливается живописный стиль Н.В. Гоголя. Впервые объясняется взаимосвязь стиля и лада, проясняется, как взаимодействует в творчестве Н.В. Гоголя священно-онтологическое, находящееся в ладе, и эстетическое, заключенное в стиле.

Ключевые слова: дискурс, поэтическое представление, художественный образ, внутренняя форма, художественный стиль, живописность, лад.

Обратившись к трем направлениям в современной академической теории литературы – теоретико-литературным дискурсам, предложенным А.В. Домашенко (эйдосная теория литературы, литературоведческая грамматика и персоналистская теория литературы), мы пришли к выводу о том, что каждая из рассмотренных теорий методологична, опредмечивает (каждая по-своему) художественное произведение, и формируется в пределах субъект-объектной сферы. В монографии А.В. Домашенко «Об интерпретации и толковании» постулируется новая филология, которая «начинается за пределами методологизма, субъект-объектной установки, опредмечивающего подхода к поэтическому произведению» [1, с. 33]. Основное отличие академических теорий от филологической теории состоит в отношении к языку, а значит, и в характере онтологии. Филологическая теория воспринимает язык не как предмет, а как онтологическую основу поэтической речи. Как мы знаем, эйдосная теория литературы также онтологична, но онтология там конституируется в сфере представляющего мышления, как и в персоналистской теории литературы, предмет которой «выразительное и говорящее бытие» – все это «метафизическое измерение», но не «фундаментальная онтология». Что же касается литературоведческой грамматики, то она, изучая предмет в его специфике, отталкивается от «наивного» онтологизма, в ней онтологический момент подчинен гносеологическому. Сущность фундаментальной онтологии может быть понята в пространстве «вопрошающего мышления» (по М. Хайдеггеру). Таким образом, «в «филологической теории», поскольку ее сущность определена вопрошающим мышлением, открывается «перспектива для мысли, пытающейся отвечать существу языка» [1, с. 36]. Стоит отметить, что эйдосная теория литературы, оставаясь в границах представляющего мышления и четко их осознавая, может быть направлена на «священно-символический» смысл в художественном произведении, так как субъективированному сознанию может открыться «онтологическая зависимость от трансцендентного начала» [1, с. 59]. Сущность поэтического языка в литера-

туроведческой грамматике не раскрывается, так как теория сосредоточена на складывании слов в единства более сложного (предложения) или более простого (звуки) порядка и на поиске значений, порождаемых таковым складыванием. Показательно в этом отношении следующее высказывание Ю.М. Лотмана: «Общезыковые элементы становятся художественно значимыми, если в их употреблении можно обнаружить определенную преднамеренность...» [2, с. 199]. Изучаемые уровни языка – лексический, грамматический, синтаксический, ритмический, фонологический занимают далеко не последнее место в «развертывании значения», которое и дает «упорядоченность» тексту. Причем, «рассматривая фонологический уровень, мы отвлекаемся от последовательности фонем, обращая внимание лишь на их наличие (для упрощения задачи)» [2, с. 91]. «Персоналистская» теория литературы предлагает «глубокую интерпретацию поэтического языка как высказывания» [1, с. 67]. Художественное произведение предстает для М.М. Бахтина как «целое высказывание», а стиль «неразрывно связан с высказыванием и с типическими формами высказываний, то есть речевыми жанрами» [3, с. 161]. М.М. Бахтин отмечает, что «индивидуальный стиль не входит в замысел высказывания, не служит одной <из> его целей, а является, так сказать, эпифеноменом высказывания, дополнительным продуктом его. В разных жанрах могут раскрываться разные слои и стороны индивидуальной личности, индивидуальный стиль может находиться в различных взаимоотношениях с общенародным языком. Самая проблема общенародного и индивидуального в языке в основе своей есть проблема высказывания (ведь только в нем, в высказывании, общенародный язык воплощается в индивидуальную форму). Самое определение стиля вообще и индивидуального стиля в частности требует более глубокого изучения как природы высказывания, так и разнообразия речевых жанров» [3, с. 163]. Для эйдосной теории литературы сущность языка проявляется поэтически (главный момент в поэтическом представлении – изобразительность, которая является основополагающим свойством художественности), таким образом, в художественном произведении сохраняется символическое присутствие языка. «Символизм языка, по-видимому, может быть назван его поэтичностью; наоборот, забвение внутренней формы кажется нам прозаичностью слова» [4, с. 174]. Данное суждение А.А. Потебни помогает понять, что символичность, **художественность** слова или произведения и есть его онтологичность в «эйдосной» теории литературы, опредмечивающей «внутреннюю форму», трактуемую А.А. Потебней как образ, соответствующий представлению.

В академических теориях литературы природы стиля опирается на привычные категории субъекта и объекта, рассматриваются взаимоотношения личности творца и противостоящего творцу объекта. Обратимся к эйдосному дискурсу как наиболее адекватному для анализа образного, эйдотичного стиля Н.В. Гоголя. Стиль Н.В. Гоголя отличает высокая «картинность» и «художественность», отсюда и необычайная поэтичность произведений писателя. В связи с этим понятным становится утверждение В.Г. Белинского, что если автор «не живописец: явный знак, что он и не поэт». Очевидно, что произведение искусства даже самые возвышенные предметы воплощает в чувственной форме, делая их «ближе к природе», «к характеру ее проявлений», к «ощущениям и чувствам» (по Г.В.Ф. Гегелю).

В работах А. Белого, С.Г. Бочарова, И.Д. Ермакова, Ю.В. Манна, В.В. Розанова, А. Терца, В.Н. Топорова, А.П. Чудакова варьируются идеи об астigmatизме зрения писателя, о Н.В. Гоголе как *живописце* «мелочей», о склонности Н.В. Гоголя к «гиперболе» (даже в стиле и жанре), к изображению предельных состояний мира и человека. В стилистическом отношении это выразилось в причудливом соединении смелых переходов от возвышенного до простого в одной и той же речи, в сосуществовании одической риторики и библейской традиции с просторечьем, диалектом и жаргоном. Уже в раннем творчестве Н.В. Гоголя ясно видно стремление к созданию «русского национального стиля», в котором гармонично будет сочетание высокого церковнославянского («церковно-библейского» по Н.В. Гоголю) стиля с простонародным, разговорным (сближение на уровне лексики – особые повторения, тавтологические сочетания, фигура усугубления или тождества; на уровне синтаксиса – «стилистическая симметрия», характерная для псалмов, цитирование «книг церковных»; риторические приемы). По указанию В. Томачинского, ярче всего эта программа проявилась именно в «Выбранных местах из переписки с друзьями». «Выисканность» го-

голевского слога и его преображающую силу отмечает С.Г. Бочаров. Эта «выисканность» – взгляд «изнутри» и «противувольное» откровение всего и вся, доступное не материальному взгляду, а только взгляду исключительного художника. Следовательно, «живописность» – это не пассивное отображение, не фиксирование действительности («разрисовка деталей» по Г.В.Ф. Гегелю), что никогда и не занимало Н.В. Гоголя, а проникновение в суть самого явления. Обыденное (прозаическое) мышление анализирует и расчленяет тоже, казалось бы, не упуская сущности явления, но оно не соприкасается с истиной, которая, в свою очередь, не формируется, а присутствует изначально и сама формирует. Поэтическое, напротив, объединяет и стоит над объективностью жизни, это «внутренняя» нить, «внутреннее содержание» (по Г.В.Ф. Гегелю).

Несмотря на ряд ценных исследований художественного стиля Н.В. Гоголя, еще не все аспекты данной темы выявлены с достаточной полнотой. Сразу отметим: индивидуальный стиль гениального писателя не сводим к единому определению и направлению, потому мы говорим о его многогранности и многосмысленности. Показательно, что всегда существовало стремление к широкому пониманию стиля писателя. Отчасти различное понимание стиля Н.В. Гоголя обусловлено эпохой «пересекающихся литературных направлений». И потому в поэтическом наследии Н.В. Гоголя можно усмотреть черты классицизма, романтизма, реализма, барокко в их сложном переплетении и взаимодействии. Уже в XIX в. намечались две противоположные концепции «творческого метода» Н.В. Гоголя. Одна из них была представлена В.Г. Белинским, а затем Н.Г. Чернышевским и Н.А. Добролюбовым, которые увидели в писателе основоположника и последовательного выразителя русского реализма. Против идей, развитых Н.Г. Чернышевским в своем труде «Очерки гоголевского периода русской литературы», напечатанном в «Современнике» в 1855 г., выступил А.В. Дружинин. В «Библиотеке для чтения» (1856, № 11, 12) он опубликовал статью «Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения», в которой нарочито сталкивал гоголевское и пушкинское начала в русской литературе, ратовал за «артистическое» понимание искусства. Другая концепция конца XIX века связывала творчество Н.В. Гоголя с романтизмом – Н. Котляревский, Г.И. Чудаков, С. Шамбинаго. В советском литературоведении доминировала точка зрения на Н.В. Гоголя как на реалистического писателя, вышедшего из романтизма, но «преодолевшего» его (Г.А. Гуковский, В.Ф. Переверзев, Г.Н. Поспелов, М.Б. Храпченко). Закономерно и появление в науке ряда работ, рассматривающих различные аспекты связи Н.В. Гоголя с романтизмом (М.Н. Вирлайнен, Т.А. Грамзиной, И.В. Карташовой, Е.А. Смирновой, Н.И. Степанова). Данные точки зрения актуализируются в нашем литературоведении по сей день. В современном гоголеведении отмечается барочный характер стиля писателя (Ю.Я. Барабаш, П.В. Михед, А.Т. Парфенов, С. Шведова). Ранее исследователи обращали внимание на специфические барочные черты гоголевского стиля, но не оперировали самим понятием «барокко». К примеру, М. Вайскопф пишет, что гоголевский мир раскрывается как «контрастное сочетание статических и динамических элементов во всей их смысловой напряженности». Ю.В. Манн отмечает, что гоголевское творчество – это ряд острейших парадоксов, «совмещений традиционно несовместимого и взаимоисключающего». Для Ю.Я. Барабаша бесспорным является тот факт, что национальные корни гоголевского барокко обусловлены непрерывностью развития украинской литературной традиции. Поддерживает и развивает эту точку зрения и П.В. Михед, говоря об «эстетической природе слова» Н.В. Гоголя: «Діалектний характер гоголівського слова, що виявляється у своєрідному ідіолекті російської мови, зумовлений глибокою вкоріненістю творчості письменника в українській національній стихії, яка саме в мистецтві бароко знаходить своє стильове оформлення» [5, с. 203].

Сформировалась и «особая» отрасль гоголеведения, которая пересматривает устоявшиеся и привычные представления не только о Н.В. Гоголе, но и «о путях развития русского эстетического сознания». Как отмечает П.В. Михед, «большинство исследователей склонны говорить о влиянии христианской литературы не только на мировоззренческие позиции Гоголя, но и на его эстетические взгляды, что нашло выражение и в декларациях писателя, и, что гораздо важнее, в стилистике его произведений» [6, с. 38]. Духовная переориентация писателя для многих была сокрытой, потому исследование творческого «перелома» в стиле писателя создает немалые трудности. Осознавая свою ответственность

перед Словом и духовный долг, Н.В. Гоголь был обращен к таинственному зову, и это не случайный эпизод его биографии, а поворотный пункт духовного становления Н.В. Гоголя. Отмечу, что В.А. Воропаев, «сетуя на уровень современных исследований, склонен думать, что осмыслить судьбу Гоголя и его зрелую прозу «может только глубокий знаток как творчества Гоголя, так и святоотеческой литературы, непременно находящийся в лоне Православной церкви» [6, с. 39]. В развитии мирозерцания Н.В. Гоголя многие исследователи совершенно ясно различают два периода – до «религиозного перелома» и после него. Конечно, указать конкретную точку отсчета просто невозможно, потому как событий, способствующих духовному перелому писателя, как внешних, так и внутренних, было достаточно много. «Возрождение Гоголем старых оснований литературы с доминированием учительской традиции многими было воспринято как поиск новых начал словесности», – справедливо замечает П.В. Михед [6, с. 40]. Отметим, что проповедническая традиция существенно влияет на художественную природу последних произведений Н.В. Гоголя (например, обращение Н.В. Гоголя к церковной традиции обозначило в языке некоторые элементы стиля «плетения словес» – по В.В. Храповой) и, безусловно, требует отдельного исследования.

Осмысляя понятие «стиль» в пределах различных теоретико-литературных дискурсов, обратимся и к имени – лад (по А.М. Ремизову), присущему произведениям Н.В. Гоголя, описание которого не поддается логике жестких схем. Для А.М. Ремизова лад – живой первоисточник слова, заключающий всю полноту языка. Остается прояснить взаимосвязь стиля и лада и классифицировать их различные проявления в творчестве Н.В. Гоголя. Рассматривается, как синтезируется в творчестве Н.В. Гоголя священно-онтологическое, заключенное в ладе, и эстетическое, заключенное в стиле. Следующее разграничение представляется актуальным, вот почему мы предлагаем с помощью лада поговорить о сверхчувственной Красоте в произведениях Н.В. Гоголя, находящейся за пределами зрения и умозрения. Разговор о ладе и есть отчасти разговор о новой филологии, сущность которой, следуя рассуждениям А.В. Домашенко, определена вопрошающим мышлением, где «...правит не установка субъективированного сознания, но сам язык» [1, с. 35]. Филологическая теория оставляет в стороне метафизическую проблематику с характерной для нее субъект-объектной схемой (область стиля в академических теориях литературы). Стиль – термин, понимаемый различно в каждой из рассмотренных академических теорий литературы. Лад не мыслится как термин или понятие, потому что «есть более строгое мышление, чем понятийное» [7, с. 217]. Лад мыслится как *присутствие*, потому как «в «ладе» имя» [8, с. 147]. Понятие (термин) и имя, как, соответственно, стиль и лад, невозможно помыслить в пределах одного понимания языка. В ладе имя, «но и в имени лад, – добавляем мы, – если имя это сакральное» [9, с. 300]. «В имени – какое-то интимное единство разъятых сфер бытия, единство, приводящее к совместной жизни их в одном цельном, уже не просто «субъективном» или просто «объективном» сознании. Имя предмета есть цельный организм его жизни в иной жизни, когда последняя общается с жизнью этого предмета и стремится перевоплотиться в нее и стать ею», – пишет А.Ф. Лосев [10, с. 76]. Мышление, которое руководствуется именами – целокупно, «все, что ему присуще, – не часть целого, но всегда тождественно целому; все его имена... сливаются в одном Имени, поэтому по-разному говорят одно и то же» [11, с. 23]. Единое в Имени не воспринимается как некий объект, его нельзя проанализировать, но ему можно принадлежать. Лад оказывается такой формой *присутствия* и проявления божественного содержания в человеческом слове. Но, как и сакральное имя, лад порожден молчанием, содержащим изначальную полноту смысла. «В глубине сакрального имени, которым впервые было нарушено «священное молчание» (Дионисий Ареопагит) божественной полноты, таится росток того, что мы теперь называем ладом, в музыке ли он проявляется или в поэзии» [9, с. 300].

Первое, что необходимо сделать, вернувшись к субъект-объектной схеме, – отграничить *стиль* от *субъективной манеры*, понять, чем отличается одно от другого. В книге А.Ф. Лосева рассматриваются две античные концепции «стиля». Платоническая концепция – естественное развитие греческой концепции «логоса», «в котором идея совершенна как по Содержанию, так и по Форме». То есть когда есть мысль (содержание – Что?) и преданная существенная для нее форма (Как?), появляется стиль. Мысль и форма – неделимое целое [ср. в Ев. от Иоанна: «В начале было Слово...» (Ин. 1, 1:5)]. Таким образом, ста-

новится понятна одна из базовых характеристик стиля – необходимость – «идея перестает быть собою, если будет выражена другими способами» [12, с. 28]. Всякое изменение формы вызывает изменение в содержании. Результат присутствия стиля в произведении для А.Ф. Лосева – «единственность, неповторимость и необходимость». Отсутствие стиля или присутствие «бесстильности», отмечает А.Ф. Лосев, понимается критиками-платониками как *манера, маньеризм или риторика*. Исследователь фиксирует, что «автор пытается достичь состояния вдохновения, подражая вдохновенному произведению (Стилю), своему собственному или чужому» [12, с. 28]. Перед нами сущностное понимание стиля, по указанию А.Ф. Лосева, здесь можно говорить о духе, душе или создании. Существовало и другое – аристотелевское понимание стиля (общее понятие), которое сравнимо теперь с манерой или способом. Важно учитывать оба понимания для уяснения самого понятия «стиль».

Для разграничения понятий «манера» и «стиль» обратимся к статье И.В. Гете «Простое подражание природе, манера, стиль» (1788 г.), где четко обозначаются три творческие ситуации:

1) «простое подражание природе» предполагает обращение к «неподвижному» объекту (то есть изолированному элементу или части природы). Художник копирует наглядные, непосредственно воспринятые им внешние формы. Его работы будут отличаться особой правдивостью, станут «уверенными, сильными, разнообразными»;

2) следующая творческая ситуация – «манера», когда сложный, состоящий из многих деталей объект постигается художником, который придает предмету характерную форму своей личности. «Он видит гармонию многих предметов, которые можно поместить в одной картине, лишь пожертвовав частностями, и ему досадно рабски копировать все буквы из великого букваря природы; он изобретает свой собственный лад, создает свой собственный язык, чтобы по-своему передать то, что восприняла его душа, дабы сообщить предмету, который он воспроизводит уже не впервые, собственную характерную форму» [13, с. 26]. И.В. Гете далее утверждает: «...и вот возникает язык, в котором дух говорящего себя запечатлевает и выражает непосредственно... Каждый художник этого толка будет по-своему видеть мир, воспринимать и воссоздавать его, будет вдумчиво или легкомысленно схватывать его явления, основательнее или поверхностнее их воспроизводить» [13, с. 27];

3) стиль предполагает духовное постижение объекта; улавливается сам принцип порождения вещей; созерцание и изучение «частностей» сочетается с самовыражением созерцателя: «Если простое подражание зиждется на спокойном утверждении сущего, на любовном его созерцании, манера – на восприятии явлений подвижной и одаренной душой, то стиль покоится на глубочайших твердых познаниях, на самом существе вещей, поскольку нам дано их распознавать в зримых и осязаемых образах» [13, с. 30].

«Простое подражание» – первый художественный метод. Он для И.В. Гете слишком объективен и ничего не говорит о субъективных намерениях художника. «Манера» – слишком субъективна и даже произвольна. В «стиле» происходит соединение объективного и субъективного методов. Стиль – это принципиально ценностное понятие, которое характеризует эстетическое совершенство, «высшую степень, которой искусство может достичь» (по И.В. Гете); стиль – это и внешняя выразительность, и неотрывный от нее глубокий внутренний смысл. А.Ф. Лосев считает, что И.В. Гете понимает стиль «скорее онтологически, чем чисто художественно». Действительно, стиль И.В. Гете понимает как возможность и необходимость в отражении не только «социально-исторического», но и «космического» бытия, где по самому существу невозможно разделить субъект и объект; нет уже сферы субъекта и отвлеченной сферы объекта. Такое понимание стиля кажется глубоким и точным, не только онтологическим, но и художественно-эстетическим (онтология у И.В. Гете находится в границах эстетического, говорит он о «зримых и осязаемых образах»). Мы определили, что стиль литературного произведения есть факт, он исторически обусловленное, но при этом и индивидуальное явление; стиль одушевляется «чувством» и «мыслью» поэта, именно благодаря стилю мы можем говорить о своеобразии поэтического творчества, о его художественных достоинствах, в нем сходятся «традиционное» и «новое»; стиль – «наивысшая независимость изображения от всех субъективных и всех объективно-случайных определений» [12, с. 44].

Как отмечают многие исследователи, чистая объективность изображения есть существо хорошего стиля – высшее начало искусства. Например, Ф. Шиллер пишет об этом так:

«Большой художник, можно сказать, таким образом, показывает нам предмет (его изображение вполне объективно), посредственный показывает самого себя (его изображение субъективно); плохой показывает свой материал (изображение определяется природой посредника и границами личности художника)» [12, с. 44]. Оказывается, там, где изображаемое дано так, «как будто никакая личность его не изображала», присутствует подлинный стиль. Г.В.Ф. Гегель, рассматривая искусство диалектически, категорию стиля «не может найти ни в субъективных процессах, ни в объективности изображения», по утверждению А.Ф. Лосева. Первоначально Г.В.Ф. Гегель акцентирует субъект, создающий оригинальную художественную действительность. Эту субъективную действительность Г.В.Ф. Гегель называет *манерой*, которая, являясь «подлинной», должна избегать субъективной ограниченности и «так расширяться в самой себе, чтобы нельзя было такого рода специальным способом трактовки омертвить и превратиться в голую привычку» [14, с. 301]. «Высшая ступень» манеры более «общим образом» должна держаться природы предмета и «уметь усвоить себе этот более общий способ трактовки, как это влечет за собою *понятие* предмета» [14, с. 301]. Переходя к созданной оригинальной действительности, ставя на ней логическое ударение, Г.В.Ф. Гегель говорит о стиле как о «субъективно-оснащенной объективной предметности». Но на противопоставлении манеры и стиля он не останавливается, и субъективно-объективное тождество превращается у Г.В.Ф. Гегеля в «оригинальность», тождественную «истинной объективности» и соединяющую в себе то, что вытекает из требований самого предмета, *таким* образом, что ни в одном из этих двух аспектов художественного творчества не остается ничего чуждого другому» [14, с. 303]. Категориальные характеристики: манера, стиль, оригинальность вскрывают полноту художественного творчества. У И.В. Гете и Ф. Шиллера стиль есть субъект-объектное тождество, где сливаются творческий субъект и творчески созданный объект (стиль – высшая реальность). Для Г.В.Ф. Гегеля, как считает А.Ф. Лосев, «стиль некоторого рода предметность», противостоящая субъективному (хотя и гениальному) творчеству [12, с. 80]. При этом учитывается индивидуальное влияние художника на созданный объект. Но высшую реальность Г.В.Ф. Гегель, согласно А.Ф. Лосеву, усматривает не в стиле, а в оригинальности художественного произведения, где полностью сливается художественно-творческий субъект с художественно созданным предметом (что в данном случае первично – художник-создатель или художественное произведение, определяющее творческую фантазию художника, остается под вопросом).

Скорее всего, оригинальность у Г.В.Ф. Гегеля не противопоставляется стилю, а проявляется через него. Первоначально он определяет различие между «голой манерой» и «оригинальностью». «Манера представляет собою лишь частные и вследствие этого случайные своеобразия художника... Она носит субъективный и частный характер, лишь внешние стороны формы» [14, с. 300]. Стиль же определяет законы художественного воплощения, здесь недопустим художественный произвол. И наконец, оригинальность, как пишет Г.В.Ф. Гегель, «состоит в том, что художник... соблюдает закон стиля, но также субъективно вдохновенен, благодаря чему он, вместо того чтобы всецело отдаваться манере, избирает сам по себе разумный материал и, руководясь своим внутренним чувством, своей художественной субъективностью, оформляет его столь же в согласии с сущностью и понятием определенного вида искусства, сколь и в соответствии с понятием идеала» [14, с. 303]. Художественное произведение – создание «единого духа», но дать волю собственному капризу – значит «обойти» оригинальность и заменить стиль плохой манерой или виртуозной техникой. Бездушность и бессмысленность голой техники и самодовлеющей виртуозности есть плохое искусство, а может, и вовсе не является искусством. Значит, оригинальность исполнения предполагает духовную высоту, а стиль является выразителем художественной силы.

Очевидно, что если смотреть на язык не как на «материал», но как на явление онтологическое, то и понятие «стиль» стоит рассматривать по-другому. В определении стиля и у А.Ф. Лосева синтезируется священно-онтологическое и эстетическое, для нас это разграничение актуально, поэтому мы говорим о разности стиля и лада. К «простому подражанию природе», «манере» и «стилю» мы добавим лад как наличный и весомый факт художественного целого, который или есть, или его нет, а в некоторых случаях его и не может быть, например, в современной ситуации постмодернизма и полистилистики: стирается сама граница между божественным истоком искусства и чистым развлечением, что

является первым признаком разрушения искусства, художника, создающего художественный мир своего произведения, и самого человека. Освобождаясь от всего божественного и благородного, искусство переходит к поиску экзотического, аморального, безнравственного, антисоциального и антирелигиозного. Отказ от традиции ведет к разрушению стиля как эстетического совершенства, присутствие лада в данном случае просто невозможно. Лад не характеризует отдельный творческий субъект, но в ладе личность обретает полноту, соединяясь с началом трансцендентным.

В словаре И.В. Даля «лад» есть мир, согласие, любовь, дружба, отсутствие вражды, порядок; взаимная стройность музыкальных звуков. В «Толковом словаре» С.И. Ожегова «лад» также определяется как согласие, мир, порядок, как образец, способ и ясность (в музыкальном произведении – сочетание звуков и созвучий; «петь в лад» – значит «стройно, в соответствии с чем-либо»). Встречаемся мы с «ладом» и в книге В.И. Белова «Лад: Очерки о народной эстетике», где говорится о «ладности» и «ладе» народной жизни, о ритмичности лада, гармонизирующего миропорядок, о повседневном труде, неотделимом от жизни и наделенном своей эстетикой, о традициях. Но автор намеренно не касается монастырской и пустынножительской трудовой и бытовой эстетики, стоящей особняком, не упоминает о «ладе» как о духовном начале. «Лад (уклад) – не просто некая особенность устройства социальной жизни или быта. Напротив, социальная жизнь или быт того или иного народа целиком определяется искони присущим ему ладом» [9, с. 299]. Народная «первоначальная» поэзия мыслится В.И. Беловым лишь эстетически, и «лад» не проявляется здесь как данность присутствия, имеет священно-символическую, но не священно-онтологическую целостность. В сочинении «Сны и предсонья» А.М. Ремизова лад – красота и неумная энергия языка. «Как беден наш литературный словарь и какие округ пестрые луга слов, – ученые называют областными. Но дело не в слове, пусть без словаря, слова не заглохнут, сбережет корень, и не раз и не одна еще рука украсит венком Россию, и заимствованные с чужого звучат на русской земле по-русски. Дело не в словах, а в словесном ладе. «Лад» – звучание души народа. По складу речи различаешь: вон перс, там индей, гляди Китай, а это немец, турка, француз, а тут англичанин. Для слов всегда найдется слово, а «лад» непереводаим. В «ладе» имя» [8, с. 147]. Важное замечание «в «ладе» имя» следует дополнить, потому как и в имени лад, так лад может быть степенью приближения человека к Богу. «В имени, а потом в поэзии как разворачивании смысловой полноты имени лад впервые проявляется. Поэзия, стало быть, самая главная скрепа, которой удерживается лад народной жизни. Когда поэзия об этой своей единственной цели... забыла, тогда на смену поэзии пришло поэтическое искусство. Но и поэтическое искусство чего-то стоит лишь тогда, когда оно оживлено... подспудным присутствием лада или... вопиет о его утрате, оставляя заметы в народной душе» [9, с. 298]. Высокое священное начало, содержащееся в ладе, сверхэстетично и требует отдельного разговора. Красота в ладе сверхчувственна, потому что лад – духовен. «Лад – хранимый языком первоисток и неуничтожимая первооснова народной жизни, образующая народ» [9, с. 298]. Лад изначален и символичен. Чистый эмоциональный тон лада – благочестивый, цель его не развлекать, не веселить, не доставлять удовольствие, а приблизить человека к Богу. В творчестве Н.В. Гоголя есть осознание того, что Истина, открываемая милостью Божьей, есть Истина веры, она непогрешима и дает адекватное знание о подлинно реальных ценностях. Для понимания «лада» и связанной с ним онтологической природы поэтической речи вопрошающее мышление становится абсолютно необходимым. В «филологической» теории слышание изначально, «голос важнее, чем видеть» [8, с. 27], но это «вслушивание» в голоса отлично от «персоналистского», потому как М.М. Бахтин ведет диалог по горизонтали, на плоскости, и вертикаль у М.М. Бахтина тоже диалогична. «Я ничего не могу творить Сам от Себя. Как слышу, так и сужу, и суд Мой праведен, ибо не ищу Моей воли, но воли пославшего Меня Отца» (Ин, 5:30). В слышу – Истина, лад, изначальный смысл. Конечно, персоналистская теория литературы знает только «изреченную» истину: «Она выражается в слове. Истина, правда присущи не самому бытию, а только бытию познанному и изреченному» [15, с. 342]. «Изреченное» познано, это путь к истине, но, согласно Ф.И. Тютчеву, «мысль изреченная есть ложь».

Если дело не в словах, а в словесном ладе, значит, лад «сверхоъективен»; в нем звучит музыка (не мирская), и открывает он больше, чем «склад» слов (русская словесная земля – земля чарующих образов), в ладе не актуализируется зримое, чувственное представ-

ление (образное, наглядное), вызываемое словом. Стиль в слоге, а лад в складе. Может быть, слова бессильны выразить свет «неба» (вещий голос), но это возможно для словесного лада. Цельность, присущая стилю, не может превзойти сверхчувственности, сверхреальности и внемирской музыкальности лада. Ясность и простота лада есть высший божественный порядок, присущий произведениям Н.В. Гоголя, так как писатель искал ответы на вопросы более важные, нежели проблемы художественного творчества.

Список использованной литературы

1. Домашенко А.В. Об интерпретации и толковании: монография / А.В. Домашенко. – Донецк: ДонУ, 2007. – 277 с.
2. Лотман Ю.М. Об искусстве / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство, 1998. – 704 с.
3. Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. / М.М. Бахтин. – М.: Рус. словари, 1997. – Т. 5: Работы 1940-х – нач. 1960-х годов. – 731 с.
4. Потебня А.А. Эстетика и поэтика / А.А. Потебня. – М.: Искусство, 1976. – 614 с.
5. Михед П.В. Пізній Гоголь і бароко. Українсько-російський контекст: монографія / П.В. Михед. – Ніжин: Аспект-Поліграф, 2002. – 208 с.
6. Михед П.В. Гоголь на путях к новой эстетике слова / П.В. Михед // Гоголезнавчі студії. – Ніжин, 1996. – Вип. I. – С. 38–48.
7. Хайдеггер М. Время и бытие / М. Хайдеггер. – М.: Республика, 1993. – 447 с.
8. Ремизов А.М. Сны и предсонья / А.М. Ремизов. – СПб.: Азбука, 2000. – 432 с.
9. Домашенко А.В. Лад как присутствие / А.В. Домашенко // Актуальні проблеми іноземної філології: Лінгвістика і літературознавство. – Донецьк, 2009. – Вип. III. – С. 297–305.
10. Лосев А.Ф. Из ранних произведений / А.Ф. Лосев. – М.: Правда, 1990. – 656 с.
11. Домашенко А.В. О целокупном понимании и диалоге / А.В. Домашенко // Актуальні проблеми слов'янської філології: міжвуз. зб. наук. ст. – Донецьк, 2009. – Вип. XX. – С. 21–29.
12. Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля / А.Ф. Лосев. – К.: Collegium, Киевская академия евробизнеса, 1994. – 288 с.
13. Гете И.В. Собр. соч.: в 10 т. / И.В. Гете. – М.: Худож. лит., 1975–1980. – Т. 10: Об искусстве и литературе. – 1980. – 512 с.
14. Гегель Г.В.Ф. Сочинения / Г.В.Ф. Гегель. – М.: Изд-во соц.-эконом. лит., 1929–1958. – Т. 12: Лекции по эстетике. – 1938. – 471 с.
15. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.

У статті здійснено конкретизацію особливостей різних теоретико-літературних дискурсів (ейдосного, літературознавчої граматики та персоналістської теорії літератури – виділених О.В. Домашенком), які спираються на різні методи. Відзначається основна відмінність академічних теорій літератури від філологічної теорії, що полягає у ставленні до мови. У межах ейдосного дискурсу осмислено зображальний стиль М.В. Гоголя. Вперше пояснюється взаємозв'язок стилю і ладу, з'ясовується, як взаємодіє у творчості М.В. Гоголя священно-онтологічне, що міститься в ладі, і естетичне, що знаходиться в стилі.

Ключові слова: дискурс, поетичне уявлення, художній образ, внутрішня форма, художній стиль, зображальність, лад.

The concretization of the features of various literary-theoretic discourses (eidos literature theory, literary grammar and personalist literature theory selected by A.V. Domaschenko) which lean on different methods. The basic difference of the academic theories of literature from “the philological” theory covered in the relation to the language is declared. N.V. Gogol’s picturesque style is comprehended in borders of eidos discourse. For the first time the interrelation of the style and tune is explained, and it is determined how the sacred-ontological, containing in the tune, cooperates with the esthetic, concluded in the style, in N.V. Gogol’s creative work.

Key words: discourse, poetic representation, artistic figure, internal form, art style, picturesqueness, tune.

Надійшло до редакції 30.06.2011.