

К ВОПРОСУ О РОЛИ НАУЧНЫХ ЗНАНИЙ В ФОРМИРОВАНИИ РУССКОЙ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Одним из наиболее ярких периодов в истории мировой литературы, бесспорно, является вторая половина XIX века – время расцвета русского классического реализма. Душевная и духовная раскованность, интенсивность жизни, широта и глубина перемен в этот период настраивали общество на творчество. Именно в это время создаются великие романы Тургенева, Достоевского, Толстого, Гончарова. Это время расцвета драматургии Островского, Писемского, Сухово-Кобылина. Но это и период выдающихся открытий в области науки (Сеченов, Менделеев, Бутлеров), тесно связанных с общим настроением времени, ведь культ естественных наук и «полезности» вырос из практического духа эпохи реформ. Этот практицизм подогревался сильным влиянием позитивизма и материализма зачастую «снижая» роль искусства, которое порой рассматривалось с точки зрения его служебной роли. Художник воспринимался, прежде всего, как служитель общества и насущных общественных задач, в произведении ценилось идейное содержание, а сюжеты, характеры, язык рассматривались с точки зрения их типичности, «правдивости», точности изображения.

Известно, что идея научности привлекала многих европейских писателей еще в первой половине XIX века. Достаточно вспомнить, что Стендаль был профессиональным ученым-историком, теоретиком искусства; Бальзак увлекался историей права, философией, биологией; Флобер серьезно занимался «всем, что необходимо было для очередного романа»: ботаникой, медициной, историей. «Чтобы писать, необходимо знать все», — утверждал он в письме к Луизе Коле от 7 апреля 1854 года [8, 354]. Б.Г. Реизов даже заметил, что термин «научный роман», который вводит Золя для определения натуралистического романа, по существу, справедлив для всего романа XIX века [6, 302].

Идея научности привлекала и русских писателей, некоторые из которых получили серьезное «научное» образование. Например, П.Д. Боборыкин по долготлетним специальным занятиям был химиком (ученик Бутлерова и автор первого в России учебника по органической химии), по пройденному полному университетскому курсу – медиком, по диплому – юристом.

Особо следует отметить влияние пафоса естественных наук и общеметодологических принципов позитивизма: культ факта, опыта, признание идей эволюции, внимание к физиологии как к базе для объяснения психологии и мышления человека – общеевропейская черта, сказавшаяся на развитии критики, литературной науки, художественном творчестве.

В отечественной традиции понимание научности всегда совпадало с понятием точности, даже документальности. А во второй половине XIX века наука как таковая, научное знание, так же как и разум, понималось многими писателями как «первая необходимость искусства».

Казалось, что научная мысль, научное миропонимание сделало возможным слияние науки с искусством, «такое, в котором литературная форма есть только повод к популяризации или к сообщению конкретных сведений» [2, 445]. Знание, основанное на точном наблюдении, является основой, «почвой», на которую может опереться искусство. Так, в 1872 году была издана обширнейшая монография П.Д. Боборыкина «Театральное искусство», где автор пытается применить данные физиологии и психологии при обучении профессиональным навыкам актерского мастерства. Заметим, что до системы Станиславского труд Боборыкина была единственным «учебником» для театральных актеров.

В этой связи можно вспомнить, как высоко ценил точное знание А.П. Чехов. Он не раз говорил о близости, даже родстве, научного и художественного познания, между которыми не может быть противоречия или противостояния: «Знания всегда пребывают в мире. И анатомия, и

изысканная словесность имеют одинаково знатное происхождение, одни и те же цели...» [9, 316].

Писатели искали некую «точку опоры», удовлетворяющую их «системным» требованиям, с помощью которой можно было бы «перевернуть» традиционные взгляды на взаимоотношение науки и искусства. В поисках «научного объективного обобщения» многие из них пришли к позитивизму, который во второй половине XIX века соответствовал понятию «научность». Позитивизм принимался не как «сухой и формальный компромисс с действительностью», а как учение, «где на основе научно-философской лежит неустанное стремление отзываться на явления жизни активно, бороться со всем, что только стоит на пути ко благу, как должен его понимать живой человек, работающий на все культурное и некультурное человечество» [1, 469]. Учение, нацеливающее художника на постоянный «бег за временем».

В исследовательской литературе не раз отмечалось, что позитивизм, при всех его недостатках, разрабатывал вопросы теории познания и методологии наук. Он привлекал просветительским культом разума, знаний, науки; стремлением в противовес идеалистическому проведению найти строгие, объективные законы общественного развития; вниманием к естественным и точным наукам, популяризацией опытных знаний, индуктивного метода; признанием идей эволюции. «Этот склад мышления вселял особенную бодрость духа, — писал о позитивизме Боборыкин в своих мемуарах. — Все в природе и человеческом обществе делалось разумным и необходимым, проникнутым бесконечным развитием, той эволюцией, без которой потом в науке и мышлении нельзя уже было ступить ни единого шага» [там же, 425].

В 60-е годы наибольшее влияние на русскую общественную жизнь оказал английский позитивизм в лице Дж.-С. Милля - Т. Бокля, Г. Спенсера. Особенно в писаревский и послеписаревский период, характеризующийся крушением радикальных, революционных надежд. Культ знаний, прежде всего естественно-научных знаний, проповедуемый Д.И. Писаревым, привел его к крайнему выводу просветительского толка о решающем превосходстве умственного над нравственным в историческом и социальном прогрессе. Эта точка зрения, нашла широкое применение в эстетических концепциях 60-70-х годов XIX века. В статье «Наша университетская наука» (1863) Писарев писал «...воспитывать следует вообще как можно менее <...> Эта мысль находится в тесной связи с знаменитой идеей Бокля о том, что человечество подвигается вперед при помощи знаний и открытий и что нравственные истины не имеют почти никакого влияния на быстроту и успешность исторического развития...» [5, 192]. Подобные идеи переносились и в литературно-художественную сферу. Ведь русская литература, а особенно литературная критика, в силу своего своеобразия, по словам В. Розанова, «служила интересам общественно-политическим, социальным, интересам общей истории и филологии» [7, 166]. Русская критика на многие годы оставалась своеобразной «трибуной», позволявшей освещать проблемы, волновавшие общество, «отвечала» за состояние литературы, так как, по замечанию Г. Лансона, «служила тем каналом, по которому протекали к сознанию писателей результаты, гипотезы и методы истории, философии, науки» [4, 175]. Научность, точность, правдивость становятся необходимыми критериями литературного творчества.

Однако большинство русских писателей искали гармоническое единство научной, нравственной и эстетической сфер. Пример тому творчество не только писателей «первого ряда», но и «второстепенных» и даже «третьестепенных». Например, «русского натуралиста» («золаиста») П.Д. Боборыкина, активно проповандировавшего научные идеи французских позитивистов, прежде всего И. Тэна, но, одновременно, отстаивавшего собственные эстетические принципы. Подчеркнем огромное влияние трудов И. Тэна на русскую гуманитарную мысль 1850-1870-х годов.

Основным стержнем философской системы Тэна является детерминизм — принцип причинной обусловленности, который применяется Тэном при анализе явлений исторического, социального, нравственного, эстетического планов. Эта обусловленность у Тэна приобретает форму «доминирующей способности», которая определяет все свойства предмета.

По Тэну, биологические и социальные закономерности (между которыми он ставил знак равенства, перенося законы естествознания на общество) регулируют взаимоотношения «доминирующей способности» (причины) и всех остальных свойств (следствий). Сама «доминирующая способность» индивида, нации, эпохи, в свою очередь, определяется тремя условиями: расой, средой, моментом.

Нужно отдать должное русским писателям, даже поклонникам и популяризатором тэновской концепции, в большинстве своем не принявшим этот главный тезис философии Тэна.

Для «эстетика» Боборыкина, например, (подчеркнем, что «натуралист» Бобрыкин всегда считал себя именно «эстетиком») такая позиция совершенно неприемлема, ибо тот, кто, по мнению русского писателя, в изучении развития изящного творчества ставит на первый план критерий красоты и «высшего эстетического восприятия», не может довольствоваться взглядом, исходя из которого художественную литературу и все остальные виды искусства следует рассматривать как материал, в котором проявляются главные существеннейшие признаки расы, национальности, эпохи. Боборыкин возражает против тэновского абсолютного детерминизма и против его формулы «доминирующая способность», поскольку считает ее ограниченной, не распространяющейся на эстетическую область. Ибо «незыблемого критерия», по которому можно выявить самые важные признаки («доминирующие способности». – Ю. Бабич), в эстетической области не существует. Даже если признать существование аналогии между развитием человеческого общества и природой, то и тогда «общие признаки», распространяющиеся на народ и расу, не обязательно представляют собой «высшую степень в эстетическом смысле» – утверждает русский писатель [2, 90–92].

Имея в виду приведенную выше точку зрения Боборыкина, остается только пожалеть, что она малоизвестна. Ибо вывод этот даже сегодня может восприниматься, как имеющий право на существование в сфере эстетической науки.

Как и Тэн, Боборыкин – эволюционист: «Из области естествоведения теория развития проникла и в доктрины, занимающиеся культурой человека. <...> Изящное творчество пользуется исключительно как своим выразительным средством языком, а к истории языка трудно не применять принцип эволюции. Точно также и к другим творческим проявлениям душевной жизни человека: к архитектуре, пластике, к живописи, к музыке и к поэзии вполне законно применять тот же принцип и более точно определять фазы развития данной области» [3, 189].

Писатель признает «идею эволюции» в природе, обществе, искусстве. Более того, Боборыкин убежден, что эта «идея» должна стать основой будущей истории литературы. Именно поэтому он не признает шедевров, которые понимает как «идеальные», застывшие произведения искусства. «Идеальных» произведений, с его точки зрения нет, ибо в процессе эволюции восприятие литературных произведений и отношение к ним, оценка их будут зависеть от многих меняющихся факторов. Тому масса примеров в истории литературы.

При всей терминологической неопределенности этих мыслей Боборыкина (впрочем, простительной, учитывая время их высказывания), нельзя не обратить внимания на то, что он наметил здесь идею функционального подхода к изучению литературных произведений. Идею, которая активно будет разрабатываться уже в XX–XXI вв. Это идея значения знаковых произведений, на которые ориентирован литературный процесс. Русский писатель был убежден, что историю литературы необходимо «писать», ориентируясь на произведения-«вехи», которые намечают основные пути развития литературы.

Таким образом, антиидеалистический пафос позитивизма второй половины XIX века в сочетании с пафосом науки, познания мира, сделал научное знание, с одной стороны, опорой для радикальных публицистов, критиков, ученых. С другой – утверждал необходимость поиска гармонического единства научной и эстетической областей, вел к поиску новых форм, приемов для воссоздания реальной картины мира в ее сложном противоречивом единстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Боборыкин П.Д. Воспоминания: В 2-х т.– М.: Художественная литература, 1965.– Т. 1.
2. Боборыкин П.Д. Европейский роман в XIX столетии. Роман на Западе за две трети века.– СПб., 1900.
3. Боборыкин П. Судьбы русского романа // Почин. Сборник Общества любителей русской словесности на 1895 год.– М., 1896. – С. 182–209.
4. Лансон Г. Метод в истории литературы.– М., 1911.
5. Писарев Д.И. Сос.: В 4-х т. – М.: Худож. литература, 1955. – Т.2.
6. Реизов Б.Г. Французский роман XIX века.— М.: Высшая школа, 1977.
7. Розанов В.В. Старое и новое. Почему мы отказались от наследства 60-70-х // Литературные очерки: Сборник статей.— СПб., 1902.
8. Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Письма, статьи: В 2-х т.— М.: Художественная литература, 1984. – Т.1.
9. Чехов А.П. Полная собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма. М.: Наука, 1976. – Т.4.

ОСОБЛИВОСТІ СЛОВЕСНОГО ІНСТРУМЕНТУВАННЯ ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ О. ОЛЕСЯ ТА В. Б. ЄЙТСА

Олександр Олесь і Вільям Баталер Єйтс — визначні митці кінця XIX – початку XX століть, які відіграли в національних літературах подібну й вагому роль засновників символізму. Обидва митці внесли значний внесок в історію літератури у галузі словесного мистецтва. Проте, якщо високомистецькі зразки словесного інструментування митців у поезії були визнані та детально вивчені дослідниками, то віршування драматичних творів не ставало предметом детального вивчення, особливо, в порівняльному ключі. Серед ґрунтовних літературознавчих праць, в яких автори досліджували художні засоби драматичних творів власне В. Б. Єйтса, варто виділити розвідки англійських науковців Т. С. Еліота (T. S. Eliot) [11], В. Топорова [13], Дж. Ріквелма (J. Riquelme) [12], Ч. Беррімана (C. Bergman) [10] тощо. Питання своєрідності тропів драматичних творів О. Олеся принагідно зринало у дослідженнях Р. Радішевського [9], С. Павличко [8], О. Олійник [7], Н. Малютіної [5] та багатьох ін. Ні драматургія українського та ірландського драматургів, ні особливості віршування їх драматичних творів не були предметом докладних порівняльно-типологічних зіставлень з іншими національними літературами. Тому необхідно по-новому поглянути на драматичні твори О. Олеся у компаративному зіставленні, а типологічна аналогія драматургічної творчості ірландського символіста та О. Олеся допоможе українським читачам зрозуміти «невідомого» В. Б. Єйтса через відомого О. Олеся. Віршована форма драм В. Б. Єйтса й О. Олеся має велике значення, оскільки драматична мова їх п'єс – це, в основному, поезія, відповідно цілісний аналіз окремо взятої драми не можливий без урахування поетичних особливостей їх висловлювань.

Основною ідейною настановою обох драматургів було прагнення заторкнути слабкі струни душі, то зрозуміло, що урочисті віршовані рядки з їх метром, римою, ритмом тощо «задавали» більш хвилюючого змісту їх драматичним творам. Поети надавали великого значення звучанню слова, тому були обережні у виборі відповідних слів, які не лише передавали ідею, емоції, а й створювали музичну атмосферу твору. Словесне інструментування було основною вимогою літературного символізму, який вимагав музичності вірша, оскільки музика є найкращим засобом передачі емоцій. Ліризмом, музичністю були пронизані у символістів зображення людської особистості. Символісти слідом за романтиками вносили ліричний елемент в усі галузі мистецтва, вони відштовхувалися від лірики і з великим уподобанням вдавалися до її зброї – до вірша. О. Олесь та В. Б. Єйтс для більшості своїх драматичних творів обрали жанр драматичної поеми, суттєвою ознакою якої є віршована форма. Драматична поема – це саме та проміжна ланка між ліричною та драматичною структурами, у якій автори часто реалізують своє змагання до підсилення звучання символічного плану буття.

Найчастіше О. Олесь та В. Б. Єйтс використовували ямбічний розмір для своїх драматичних поем. Своєрідна змістовність цього розміру, за словами А. Єсіна, полягає в тому, що віршовані рядки за своїм темпоритмом подібні до прози, але не перетворюються в неї [3, с. 218]. За допомогою ямба автори відтворювали тривогу і хвилювання героїв. Домінуючий розмір більшості драматичних етюдів О. Олеся – чотиристопний ямб («Трагедія серця», «Тихого вечора», «Злотна нитка», «Над Дніпром», «Ніч на полонині»), почасти ямбічні рядки видовжені до п'ятишести, а то й семи стоп, інтонація яких епічна, спокійна і поміркована сприяє передачі процесу обміркування. Створенню невимушеної інтонації, наближеної до розмовної, сприяє значна кількість пірихіїв у всіх драматичних етюдах О. Олеся, надаючи віршам легкості і милозвучності.

Олесева метрична канва охоплює також хорей (чотиристопний хорей у драматичній поемі «Над Дніпром», «Злотна нитка»), за допомогою яких автор створює бадьорий, життєрадісний ритм, що відповідає бадьорому, хвилюючому настрою героїв. У драматичній поемі «Над Дніпром» О. Олесь використав хорей для передачі схвилюваності Оксани-русалки напередодні зустрічі з коханим Андрієм:

Стукну злегка я в віконце:

«Вийди, я стою і жду!»

І знімуся, і долину,