

СОВРЕМЕННЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ТАТАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 82.0+801.6+82.1/-9

ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС В КОМПАРАТИВИСТСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ

В.Р. Аминова

Аннотация

В статье определяются пути интерпретации инациональных художественных традиций: контекстный метод, использование процедур психологической герменевтики, сравнительный или сопоставительный анализ понятий разных культур и др. Установлено, что возникающие между литературами, вступающими в диалог, отношения и связи, основанные на различиях, требуют для своего постижения мышления не формального и абстрактного, а контекстуального и нарративного. При этом прежние контексты понятий, традиционно используемых при описании явлений одной национальной литературы, превращаются в субтексты новых дискурсов. Онтологические категории, лишаясь своей неоспоримости, растворяются в дискурсивности.

При углубленном анализе текстов, принадлежащих разным культурно-историческим традициям, возникает ситуация, когда логический анализ, т. е. исследование средствами и в понятиях современной литературоведческой науки, оказывается не работающим на литературном материале, имеющем иную языковую структуру и отражающем иные традиции художественного видения мира. Осознание насущной необходимости поисков адекватных средств понимания уникальности и своеобразия той или иной национальной художественной системы определяет остроту постановки герменевтических проблем в области компаративных исследований. Каковы пути решения этих проблем, как они должны быть сформулированы и насколько эффективен чисто литературоведческий или даже филологический подход к ним?

Научные термины и понятия являются носителями культурной памяти и традиций прошлого. Каждое понятие одновременно и постоянно, и изменчиво. Оно приходит к нам внутри готового контекста и с потенциальной возможностью использовать его в новом контексте, в котором оно обновляется, расширяет, а в контексте иной национальной традиции и изменяет свой семантический диапазон. М.М. Бахтин выражает эту мысль красноречиво и точно: «Слово не вещь, а вечно подвижная, вечно изменчивая среда диалогического общения. Оно никогда не довлеет одному сознанию, одному голосу. Жизнь слова – в

переходе из уст в уста, из одного контекста в другой контекст, от одного социального коллектива к другому, от одного поколения к другому поколению. При этом слово не забывает своего пути и не может до конца освободиться от власти тех конкретных контекстов, в которые оно входило» [1, с. 234–235]. Неадекватность средств анализа при исследовании иных культур вызывает аберрации, возникающие в результате использования понятий, которые в европейской мысли имеют определенный объем содержания и достаточно устойчивую традицию словоупотребления. Как пишет А.С. Колесников, «мы не можем мыслить, не повинаясь логике и семантике определенного языка, но мы и не мыслим вне определенных социальных рамок, порядка ценностей, специфических для данной культуры, традиционного отношения к священному» [2, с. 16].

Так, в исламе литература называется «адабийат». Мусульманский мыслитель современности ал-Атгас, систематизировавший теоретические и практические аспекты концепции воспитания, проанализировал семантическое поле термина адаб и дал следующее определение этого понятия: «адаб – это признание и утверждение иерархической упорядоченности знания и существования, а также должного места каждого из существований» [3, с. 265]. «Признание», включающее в себя знание, и «подтверждение», означающее действие, относятся к таким ключевым терминам исламского мировоззрения, как «мудрость», «справедливость» и «истина» [3, с. 265–267]. Таким образом, адаб связан с воспитанием и этикой. Литература («адабийат») считается хранительницей цивилизации, собранием учений и высказываний, призванных научить человека и общество адабу, являющемуся неотъемлемой частью мудрости и справедливости. Иными словами, литература понимается как самое действенное средство формирования человеческой личности. Писатели полагали, что слово, непосредственно действуя на те или иные элементы человеческой природы, может изменить характер человека. Если внутренний аспект произведения (идея) правильно выражен через его внешний аспект (слово), «божественное вдохновение, воспринятое автором, может, как бы «пролившись» сквозь творца, воплотиться в произведении, достичь читателя и, коль скоро он принадлежит к числу «знающих и вежественных», оказать действенное влияние на его душу, разум или «духовное сердце»» [4, с. 81].

Одно из тех свойств произведения, влияющих на реципиента, – это красота. Она воспринималась прежде всего как нечто необычное, но в то же время упорядоченное, гармонизированное. Только разумное, не затронутое хаосом может быть красивым и вызывать любовь в душе читателя, тем самым очищая и просветляя его душу. В.И. Брагинский, исследующий отражение мусульманского эстетического мировоззрения в малайской литературе, отмечал, что, по мнению ее создателей, «особенно чутко душа реагирует на звуки музыки или упорядоченную речь, которую и представляет собой литературное произведение» [4, с. 82]. Еще более важным, чем красота, его свойством считалась польза. Под пользой понимался учительный смысл произведений светского или религиозного характера. Г.Э. фон Грюнебаум, говоря о структурно-содержательном своеобразии восточной литературы, отмечал: «Воображение, как таковое, и самовыражение не признавались целью литературы – ведь все доступное разуму и достойное его усилий уже ниспослано в Откровении или отчасти по-

лучено в результате рационального осмысления объективных данных; на творческие способности человека принято было смотреть пессимистически... Литературе помимо роли архива жизни общества надлежало выполнять двойную функцию – наставления и развлечения» [5, с. 158–159]. Произведения мусульманской литературы должны были «развлекая, поучать». Идеи образования и воспитания тесно переплеталась с философией суфизма, в частности, с суфийской концепцией совершенного человека. Таким образом, раскрывая специфику литературного творчества писателей арабо-мусульманского Востока как в плане идейно-эстетического содержания, так и в отношении художественной формы произведений, необходимо учитывать традиции воспитания – адаба. Поскольку содержательный перевод термина «адабийат» должен представлять ту же самую художественно-эстетическую систему, что и оригинал, встает проблема адекватной передачи на другом языке не только отдельно взятых терминов, но и логической консистентности и смысловой взаимосвязи семантических элементов исследуемой традиции.

В философской компаративистике выделяют два противоположных подхода к проблеме определения природы инонациональных терминов и категорий. Одни ученые, не отказываясь от своего места в европейской культуре, пытаются объяснить предмет анализа на языке современной европейской науки, создать систему параметров и опорных точек, которая помогла бы европейски образованному читателю разобраться в сложном экзотическом материале. Практика философской компаративистики последних десятилетий показывает, что эта методологическая установка порождает мистифицированное представление о наличии в различных культурах неких универсальных понятий и концепций, идейно тождественных, но выражаемых различно на разных языках, и ведет к неправомерному отождествлению категорий разных культур. Этот логико-гносеологический метод, опирающийся на идею единства мирового культурно-исторического процесса и исходящий из диалектики общего и особенного, получил распространение и в литературоведении: соотнесение творчества восточных писателей с классическими моделями западных литератур нередко вело исследователей к безоговорочному признанию аналогичных западноевропейским процессам и явлений.

Однако в современном философском научном дискурсе наблюдается и другая тенденция, связанная с признанием того, что каждая культурная область имеет свою специфику развития и **различия** между национальными традициями столь же существенны, как и их единство. В связи с этим универсальное начинает трактоваться по-другому и к нему приходят другим путем. На первый план выходит не мысль о репрезентативности любой национальной литературы по отношению к мировой (исходная познавательная дихотомия вариант/инвариант), но признание самобытности, неповторимости, уникальности каждой национальной литературы (оппозиция инвариант/вариант).

Рассмотрим, какую перспективу сопоставительных исследований Востока и Запада дает вторая позиция, основанная на идее «понимания другого». Так, пытаясь выявить подлинную специфику универсума неевропейской мысли и искусства, ученые приходят к выводу о неправомерности прямого переноса дефиниций одной культуры в понятийно-мыслительное поле другой. Напри-

мер, А.В. Смирнов высказывает сомнение в легитимности приписывания термину, заимствованному мусульманскими мыслителями из античной философии, того же смысла, который вкладывали в них греки и их последователи. Анализ таких важнейших понятий, как существование, истина, причинность, справедливость и т. д., в контексте исламского интеллектуального наследия позволяет утверждать, что наполнение одних и тех же слов-терминов содержанием смыслом находится в прямой зависимости от «процедуры смыслополагания», характерной для классической арабской культуры [6, с. 346–382]. В.Г. Лысенко, размышляя о содержательном наполнении слова «философия» в арсенале исследователей разных культур, полагает, что «попытка обнаружить философию в неевропейской традиции с помощью какого-то «нормативного» определения философии будет всегда уязвимой для критики в силу слишком «европейского» характера этого термина и его чрезвычайной многозначности в самой западной традиции» [7, с. 160]. Необходимость преодолеть дихотомию «универсализм» – «партикуляризм» осознается и в сфере этики. Ф. Дальмайр констатирует: «...западная мысль традиционно не была склонна к уважению иного с учетом различий – напротив, ей всегда было свойственно стремление превратить все «как можно быстрее в абстрактные категории»: в лингвистические правила, юридические нормы, философские и научные понятия. Это тяжелое наследие требует кардинального переосмысления или кардинальной переориентации – выработки иного отношения к миру и другим его обитателям» [3, с. 290]. Преодоление «европоцентризма» в истолковании литературных явлений и процессов проявилось в полемике о характере романтизма и реализма в восточных литературах XX в. [8].

Если суммировать рассуждения востоковедов, то можно прийти к выводу, что точек схождения в том, о чем говорят и чего хотят Запад и Восток, практически нет. Их надо искать в том, о чем обе традиции молчат, точнее, могут молчать. По мнению Г.Э. Гороховой, главное, что необходимо понимать при обращении к центральным символам всякой духовной традиции, это апофатичность, которая явственно указывает на их непознаваемость культурно-объективированным сознанием. Это вызвано в первую очередь тем, что такие категории, как правило, выражают духовную реальность, непредставимую с точки зрения традиций в плане онтологии, т. е. исключительно объективно [9]. Возникающие на этой стадии работы затруднения, думается, в значительной степени обусловлены необходимостью «двойной рефлексии»: осмысляя содержание текста, принадлежащего другой национально-художественной системе, исследователь, будучи носителем иной культуры, должен осуществлять постоянную рефлексивную и по поводу своего понимания, помогающую сформулировать круг вопросов, уместных применительно к данному источнику.

Изучение инонациональных художественных традиций в присутствии им специфическом семантическом и образном поле, зачастую непереложимом на языки иных культур, может быть реализовано различными способами. В первую очередь складывается впечатление: лучшее, что можно сделать в отношении к иной традиции, если не выразительно молчать, то оставить конститутивные для нее категории и понятия непереуловленными и стремиться к более или менее аутентичному описанию их семантического поля как в дискурсивном плане, так и

в метафорически образном, признавая невозможность некоего «окончательно-го», завершенного их истолкования.

В татарской литературе и культуре к числу таких понятий относится «монг» (моң). Г. Халит определяет моң как особый художественно-психологический нюанс или звучание, которым передается элегическое чувство, настроенное грусти. В музыкальном произведении это связано с протяжным исполнением. В целом «монг» – стилевой пафос. В особенности в музыке это явление – яркий пример психологического стиля [10, с. 99]. Ю.Г. Нигматуллина рассматривает «моң» в психологическом и эстетическом аспектах, с точки зрения выражения психического склада нации в структуре эстетического идеала: «Приглушенность, сдержанность чувства трагического и комического, их подчиненность чувству прекрасного составляют национальный колорит, татарский «монг» мироощущения Тукая» [11, с. 159].

Неразрывность языковых форм и выражаемых ими культурных смыслов очевидна и предполагает такую же органическую значимость взаимосвязи филологического и собственно смыслового понимания термина. Поэтому и неперебиваемы на другие языки жанровые обозначения сложившихся в национальных литературах типов устойчивой структуры произведений: рубаи, газель, маснави, кыта в персидско-таджикской поэзии Средневековья, японские хокку, тюркские дастаны и баиты, древнеисландские саги. Передача терминов в транслитерации расширяет возможности их осмысления с позиций современной науки и ее языка и освобождает перевод от неизбежной аберрации, обогащая тем самым арсенал научных представлений.

Литературные явления и процессы, номинально совпадающие в разных культурах, имеют структурно-содержательные различия, которые не могут быть осмыслены в общих и категориально емких суждениях на основе фиксированной суммы позитивного знания. Например, феномен мистической любви, который лежит в основе персидской лирической поэзии, постигается лишь с позиций интуитивно-недискурсивного сознания. Подобно суфию, нужно освободиться от установок, навязанных извне; уповать на силу раскованного, бессознательного, инстинкта, свободную стихию воображения. Процесс познания напоминает опьянение, ведущее к экстазу и безумству [12, с. 76–77], формальная логика уступает место интуиции и эмпатии.

Итак, во-вторых, существует и такой подход, при котором возможность истолкования «чужой» традиции ставится в зависимость от способности, забыв себя, «вчувствоваться» в образ мысли и бытия «другого», понять его как бы «изнутри». Эта позиция, восходящая к В. Дильтею, утверждает принципиальную неперебиваемость явлений восточной культуры на язык западноевропейской системы мышления и логики. Вместо анализа предлагается «вслушиваться в беззвучные шаги идей», изучать «соотношение мысли и немислимого, присутствие предыстории мысли в ее истории формы, которые свидетельствуют о единстве человека более широком и безусловном, чем отвлеченные представления об общности человеческого мышления и природы» [13, с. 23]. Использование эмпатических процедур психологической герменевтики (переживание, понимание и др.) позволяет избежать иллюзий нормативно-ценностного сознания при описании инационального историко-литературного материала.

Создается ситуация диалога, при которой «чужое» раскрывается изнутри, как вне и рядом стоящее, «свое» и т. д., а «свое» познается «через другого», переосмысливается с позиций «чужого».

Примечательно в этом плане функционирование традиций русской психологической прозы в творчестве татарских писателей первой трети XX в. В татарской литературе этого периода, активно осваивавшей художественно-эстетический опыт русской литературы, получили развитие принципы и приемы психологического анализа, характерные прежде всего для «диалектики души» Толстого и для «тайной психологии» Тургенева. Ф. Амирхана, Г. Ибрагимова, Г. Исхаки, Ш. Камала, Г. Рахима и др. объединяет стремление понять внутренний мир человека в его противоречивой сложности, непрерывном изменении и борьбе противоположных начал. Соответственно, и психология героев этих писателей отличается гибкостью, многосторонней глубиной, изменчивостью, непредсказуемой сложностью. Вместе с тем метод психологического анализа осуществляется каждым из художников индивидуально, своеобразно.

В центре внимания Г. Исхаки при всем том, что его произведения полны социальных и нравственных драм, остается изображение духовного развития героев. Оно связывается с их биографией, онтологичность которой обнаруживается через психологизм. Главные черты психологического стиля Г. Исхаки – преимущественное внимание к эмоциональной сфере внутренней жизни человека, глубокое проникновение в ее скрытые пласты; умение захватить воображение читателя изображением напряженных душевных состояний, сильных волнений, раскрываемых не только в психологическом, но и в физиологическом аспекте: писателя интересуют физические проявления чувств, он стремится показать, как малозаметные душевные движения могут приводить к серьезным жизненным результатам, становясь формой духовно-нравственных исканий, меняющих в конечном счете духовное содержание личности. В романе «Нищенка» (1914), описывая нравственное становление татарской девушки, Г. Исхаки воспроизводит процессы формирования мыслей, чувств, намерений, их переплетение и взаимодействие, раскрывает текучесть человеческого сознания. Проходя через испытания, герои реализуют широкий спектр возможностей душевного роста, «восхождения», обладающего своей «телеологией» (путь Сагадат), или, напротив, «падения», возвращения к исходной точке, движения по кругу (биография Габдуллы). В повести Ф. Амирхана «Хаят» (1911) перед читателем разворачивается напряженно-драматический и противоречиво-сложный процесс, отражающий столкновение в душе героини противоположных начал: разума и сердца, просыпающегося чувства личности, нового отношения к миру и моральных заповедей старого татарского общества, которые для нее полны своего первоначального смысла и значения. Детальное изображение последовательного движения мыслей и чувств делает наглядной ту внутреннюю логику, которая приводит Хаят к мысли о необходимости примириться с общепринятыми нравственными устоями и представлениями. На смену эмоциональным порывам, желанию самостоятельно принимать решения приходит рациональное осознание невозможности счастья.

Но в принципах и приемах психологического изображения ярко проявляются и национальные художественные традиции. Онтологические, гносеологи-

ческие и эстетические основы бытия в арабо-мусульманской культуре отражают категории «явного» (захир) и скрытого (батин). «Внешние и внутренние границы художественного образа (как и Мира в целом) традиционно укладываются в два противопоставляемых понятия сурат – м’ани¹, которые по своим семантическим качествам соответствуют категориям захир – батин» [14, с. 256]. Цель творчества заключается в постижении внутренних, скрытых свойств изображаемого объекта, поэтому формы и методы психологического изображения призваны направлять рецептивную активность читателя, вовлекать его в область восприятия скрытого смысла – особых состояний, переживаемых человеком. Зачастую переход от явленного к сокровенному выражается посредством приема умолчания, способов психологического анализа, напоминающих «тайную психологию» Тургенева. Они указывают на невыразимые, непостижимые, не поддающиеся вербальной характеристике психологические процессы.

Важную роль в изображении переживаемых героями психологических состояний играет пространственно-временная организация текста. В повести Г. Рахима «Идель» (1921) переход героя из одного жизненно-идеологического статуса в другой проецируется на пространственную оппозицию Верха и Низа, соотносится с нисхождением, погружением вниз, утопанием и восхождением в область надземного, в космический мир. Вертикальная полярность двух бездн – сферы возвышенного, горных высот и сферы водных глубин – символизирует амбивалентную природу человека. Подчинив любовь и стихию чувств духовному началу, сознанию, личность освобождается от власти страстей и самоутверждается. Главными становятся символы пути ввысь, внутреннего движения к самоопределению и обретению цельности – соединению дольного и горнего, телесного и духовного. Искомой и достигаемой точкой визионерского обзора, поднимающей героя над земным и позволяющей осмыслить временное с точки зрения вечности, становится вершина горы, которая вырастает в повести до уровня символической вертикали, противостоящей не только «горизонтальному» бытию героев, но и центральному образу-символу произведения – Волге. Горные высоты – кульминационные точки переживаемого героем катарсиса, результат которого – преобразование «горизонтального» человека в «вертикального». Сфера вершин как топос возвышенности в повести Г. Рахима символизирует изолированность, отрешенность от всего обыденного, ординарного, конкретно-чувственного и вознесенность человека, который выходит за границы гуманности и этики и, противостоя урагану, отстаивает свою экстремальную позицию.

Другой пример. В стихотворении Г. Тукая «Өзелгән өмид» топологической актуализацией самых заветных чувств и наиболее высоких ценностей культуры, целью познавательного и жизненного поиска человека становится надмогильный камень – конечная точка движения лирического героя. Он противопоставлен его вселенской бездомности как центр особого пространства, средоточие «своего», родного, та символическая святыня, которую призван защищать герой, оберегая его от «чужого» вмешательства. Прошедшее и настоящее, из которых черпается индивидуальный опыт, в конце стихотворения обраща-

¹ Сурат – форма; м’ани – смысл.

ются в «миг» высшей жизненной полноты, вбирающий в себя историю человеческого рода и равноценный вечности. Камень – элемент культуры и некоего конструктивного, архитектурного мира религиозных проекций. Это символ, выражающий связь био- и семиосферы, природы и культуры, органического и неорганического, жизни и смерти. Использование этого мотива соотносится с обращением к женской, мягкой «прапамяти» рода, нации. Именно она смягчает боль, растворяет в слезах и душевном волнении горечь воспоминаний о прошлом.

Таким образом, диалог, осуществляемый как встреча и сопряжение различных семантических и стилистических структур, выявляет роль национальных художественных ценностей в мировом литературном процессе, их внутренний потенциал с точки зрения стимулирующего воздействия за пределами отечественного контекста. При этом «свое» предстает как участвующее в формировании «чужого», «свое» обогащается дополнительными смыслами, которые рождаются диалогическими отношениями с «чужим».

В-третьих, адекватное понимание форм и содержания межлитературного процесса достигается путем акцентированного исследования терминов и сравнительного (или сопоставительного) анализа понятий разных культур. Например, слово «эпос» в арсенале исследователя восточной литературы наполняется несколько иным содержанием по отношению к его смыслу в европейской культуре. С понятиями «монументальность» и «масштабность» творческого акта, характерными для западноевропейских и русских писателей, в арабо-мусульманской эстетике коррелируют принципы «гармоничности», «иерархичности» и «классификации». «Гармоничность» понимается, «с одной стороны, как упорядоченность, симметричность, а с другой – как достижение некоего «среднего» уровня» [15, с. 108]. В соответствии с идеей «иерархичности» космос мыслится построенным в виде некой пирамиды, во главе которой стоит первичный разум, эманулирующий по нисходящим ступеням, а «весь окружающий мир представляется разделенным по ступеням – от высшей к низшей, – между которыми существуют четкие грани» [15, с. 118–119]. Два первых принципа имели своим логическим следствием категорию «классификации»: каждой вещи и каждому явлению дается свое место [15, с. 150–151]. Центром содержательного пространства эпического произведения является событие, понимаемое в широком смысле слова как «со-бытие» – проявление закономерностей бытия. Рожденное из внутренних побуждений и действий человека, оно обнаруживает не противоречивое единство и целостность мира, сочетание безусловности мировых связей с самостоятельностью и объективностью всего частного, как, например, в русской литературе, а гармоническую организованность всех явлений, занимающих свое постоянное место в мироздании или стремящихся к нему, по нисходящей иерархии их важности и разумности.

Организующим началом эпических произведений является повествование. С этим термином, используемым в западноевропейской эстетике при изучении речевой структуры эпических произведений, с аутентичной точки зрения (т. е. в соответствии с традицией, создавшей свой способ организации речевого материала) в большей степени корреспондирует категория «указания на смысл», разрабатываемая в классической арабо-мусульманской филологической теории

и имеющая исторически устойчивый характер. Эта категория указывает на то, что комплекс базовых представлений о выстраивании смысла, доминантно присутствующий в европейской культуре, противоположен тому, что сложился на арабо-мусульманском Востоке. Вместо линейной последовательности «знак – означаемое – обозначающее» и однонаправленности отношений обозначения, которые строятся «слева – направо», от словесного знака к его значению, здесь устанавливается иное понимание взаимосвязи «смысла» и «вещи», иное соотношение категорий «смысл», «означающее» (*мадлул*) и «знак» (*алам*), существенно отличающееся от выработанного в западной традиции.

Родовидовой организации смысловых единиц альтернативна процедура нахождения смысла, которая требует, как установлено А.В. Смирновым, не абстрагирующего очищения от специфицирующих признаков, а перехода от отдельных явлений к той области, которая лежит вне их и в которой они совпадают [6, с. 308–309]. Родовидовые механизмы осмысления содержания понятий и изложения материала блокируются художественным сознанием мусульманского Востока с его столь же фундаментальной и универсально признаваемой теорией «указания на смысл». Родового расширения и видового сужения слова, которое благодаря этому начинает включать и дополнительные значения, здесь не происходит, как не происходит и приращения смысла. Но достигается большая «подтвержденность» указания на тот смысл, который служит последним основанием всякого разъяснения.

Интересны в этом плане сны в произведениях татарских писателей, онтолого-гносеологические параметры которых не только раскрывают скрытое, потаенное в душевном мире героев, как в произведениях Толстого, Достоевского и др., но и являются знаками трансцендентального, нередко оказываясь исходным пунктом для постижения того, что происходит с героями в реальной действительности. Сон, который видит Марьям (роман Г. Ибрагимова «Молодые сердца», 1912) в начале произведения, превращается в реальность. Это концептуальный сон: в нем звучит мотив, мифологическое значение которого символизирует вселенскую катастрофу, разрушение и гибель упорядоченного космоса, торжество над ним хаотических сил. В романе Г. Исхаки «Нищенка» сны, приоткрывая завесу между выражаемым и невыразимым, материальным и духовным, феноменальным и ноуменальным, выступают в роли посредников между двумя планами бытия, предельно разводят их, но в то же самое время и максимально сближают. В повести Г. Рахима «Идель» сны, видения, галлюцинации – промежуточная субстанция земного и трансцендентного, пространство перелома и метаморфозы. Они разрывают ход эпического повествования по горизонтали и придают отношениям между персонажами вертикальную направленность, соединяя два различных мира: мир тленный и преходящий с миром идеальным и вечным. По вертикали, связывающей происходящее действие со структурой мироздания, начинают строиться отношения героя с окружающими его людьми. Устанавливая взаимно-однозначные соответствия и взаимопереходы «смысла» и «выговоренности», пролагая путь от явного к скрытому и постигая иносказание, читатель оказывается обладателем смысла, более сложного и глубокого, чем тот, что заключен в сообщении.

Вместе с тем следует признать, что, подобно некоторым словам обыденного языка (любовь, добро, совесть), которые сами по себе говорят больше, нежели любые их строгие дефиниции, мы употребляем термины «эпос», «повествование» порой неосознанно, исходя из интуитивного их ощущения. В силу этого эффект понимания инациональных художественно-эстетических феноменов в значительной степени зависит от того, что мы подключаем понятия «событие, о котором рассказывается» и «событие самого рассказывания» [16, с. 403], столь значимые в нашей собственной традиции.

В-четвертых, многое для аутентичного понимания явлений разных национальных литератур дает контекстуальный подход. Специфика литературного творчества писателей, представителей разных мировоззренческих формаций, определяется их укорененностью в этнических, лингвистических, философских, религиозных и др. контекстах. Понятия контекста, внетекстовой реальности используются в различных методологических традициях, обретая в силу этого разные смыслы. В компаративистике контекстом называют, во-первых, условия, от которых зависит возможность межлитературной коммуникации, ее характер, механизмы протекания, специфика; во-вторых, это система метасмыслов, создаваемая на основе определенного миропонимания и реализуемая в языке, – фактор, обуславливающий национальную специфику текста. Однако контекстный подход таит в себе также и опасность «ухода» от внутреннего имманентного анализа текста и описания соответствующих реалий, ценностных, нормативных, познавательных установок, доминирующих в разных культурах. Нередко эти сведения предваряют и сопровождают непосредственное изложение историко-литературного материала как нечто совершенно внешнее, нужное только как фон. Обращает на себя внимание и то, что различия оказываются важными не как эстетический, а как культурный факт, требующий систематической редукции до некоего внелитературного субстрата. Художественно-эстетические феномены предстают в виде функции от тех условий (общественно-экономических, геополитических, культурологических и др.), в которых порождается текст. Тем самым литература объясняется с психологической, социологической, этнологической и др. точек зрения.

Как представляется, недостатки контекстного подхода могут быть преодолены, если предметом анализа станут механизмы взаимодействия текста и внетекстовых рядов, а привлекаемые контексты (философские, религиозные, мифологические и др.) будут мыслиться не как дополнение одного объяснения материала другим, а как «взаимопереводимые». Возможность создания такого метаязыка, в основе которого – взаимопереводимость терминов психоанализа, логики, диахронической культурологии, продемонстрирована И.П. Смирновым [17]. Исходные пропорции участия смежных дисциплин в процедуре объяснения отчасти задаются уже на стадии терминологической интерпретации, однако их содержательное соотношение окончательно определяется в процессе разработки объясняющей концепции.

Так, представление о человеке как активном существе, укоренившееся в европейском мышлении и заложенное в основных чертах еще античной культурой, весьма сильно, по мнению ученых, отличается от понимания человека в культурах Востока. Здесь идеалом человеческого бытия выступает не столько

реализация себя в предметной деятельности, в изменении внешних обстоятельств, сколько нацеленность на вживание в сложившуюся среду и обращенность человеческой активности на свой собственный внутренний мир. Свойственные человеку той или иной культуры особенности мировосприятия определяют специфику литературного творчества их представителей в плане не только идейно-эстетического содержания, но и художественной формы произведений (тип отношений, которыми автор связывает субъекта с объектом, способы развертывания художественных систем, организацию субъектной сферы, сюжетообразующие закономерности и т. д.).

Наиболее ярко взаимодействие внутри- и внетекстовых семантических полей проявляется на уровне внутренней формы литературного произведения (в хронотопе, мотиве, пейзаже, символических образах, принципах и приемах изображения и т. д.). Рассмотрим на материале произведений И. Бунина и Г. Исхаки роль пейзажа в создании характерной для каждой национальной литературы модели мира. Эти миры ориентированы по вертикали и горизонтали. Концепция взаимодействия двух проекций проявляется в комбинаторике природных образов, а также в визуальном восприятии объектов природного мира. Г. Гачев, исследуя вертикальный и горизонтальный типы ориентации в окружающем пространстве, доказывает, что в России «превалируют горизонтальные идеи», а «житель Востока более причастен к выси мира» [18, с. 295]. Л.А. Колобаева, анализируя произведения И.А. Бунина, приходит к выводу, что «бунинский пейзаж отмечен глубиной перспективы, которая ведет нас (порусски) «на край света» – в даль пространств и времен». По ее мнению, от «самой русской природы с ее бесконечными, манящими вдаль просторами, как и от трудной исторической судьбы народа, в понимании Бунина, ведет свое происхождение коренное свойство национального характера – извечное стремление «на край света», идея ухода в поисках лучшей доли, неприятие всяческой духовной узости» [19, с. 11–12]. Этим обусловлена сюжетно-композиционная роль мотивов дороги, странствования во многих произведениях писателя. Вместе с тем важна и «распахнутость», раздвинутость границ мира по вертикали. Вертикальная ось модели мира, создаваемая небом, солнцем, луной, звездами и т. д., отражает одно из самых актуальных и плодотворных явлений духовной жизни XX в. – «русский космизм» (см. [20]); обусловлена она и стремлением писателя измерить ценность личности всеобъемлющими, общими, абстрактными категориями [19, с. 8].

Преобладание в произведениях татарских писателей начала XX в. вертикальной проекции может быть объяснено двумя обстоятельствами: во-первых, жесткой нормативностью «социальной» модели добродетельного человека, которая зиждется на фаталистических представлениях о полной зависимости всего сущего от верховного Абсолюта; во-вторых, влиянием суфийского мистицизма. «Бесконечная устремленность к Богу символизируется Путем, по которому «страннику» надлежит следовать» [21, с. 14]. Для суфия важно пройти определенные ступени приближения к Богу. Это стремительное восхождение вверх. Так, жизненный путь Сагадат (роман Г. Исхаки «Нищенка») складывается из определенных этапов. Проходя через суровые испытания, она познает

новые истины и, открыв божественную сущность в самой себе, находит силы изменить судьбу.

В кризисные, критические минуты жизни герои татарских писателей смотрят на небо, луну и звезды не только потому, что одиноки и несчастны, растеряны перед жизнью, тоскуют и томятся по неведомой красоте. Они обращаются к Богу, который ориентирует человека в его действиях, указывает правильный путь, помогают сделать выбор. Герой, разговаривающий с небом, звездами, становится символом чистого единства человека со вселенной, символом страстно желаемой вечности и сокровенной тайны, к постижению которой устремлены его помыслы. Все это свидетельствует об осознании человеком своей связи с космосом, миром высших ценностей. Вертикаль макрокосма проецируется на микрокосм: при описании душевного мира используются пейзажные элементы, позволяющие соотнести путь познания собственного «я», нравственного самосовершенствования с движением к пространственному «верху».

Хотелось бы подчеркнуть значимость контекстно-герменевтического метода в компаративистских исследованиях. Он позволяет реконструировать континуальное пространство, определяющее специфику художественного сознания данной национальной культуры; выявить те стороны идейно-художественной целостности произведения, которые выступают в качестве своеобразных «каналов» традиции; актуализировать «внетекстовые» связи произведения, его включенность в историко-культурный, социальный и др. дискурсы.

Наконец, параллели и аналогии в художественных системах литератур Востока и Запада нередко устанавливаются по правилам ассоциации и корреляции.

К числу самых общих и устойчивых впечатлений, получаемых европейцами при восприятии литературных произведений «мусульманского» Востока, принадлежат представления о риторичности восточного слога, об условности, типизированности и схематичности используемых деталей. Для того чтобы раскрыть специфику функционирования мельчайших единиц обобщения – деталей – в творчестве татарских писателей начала XX в., мы обратились к материалу русской литературы, выступающему в качестве непроблематизируемого контрастного фона, на котором яростнее проступает своеобразие исследуемой традиции, и использовали контекстный подход, позволивший установить нашедшие отражение в художественном творчестве мусульманских народов особенности категориального членения мира. В произведениях Н.В. Гоголя, И.А. Гончарова, А.П. Чехова и др. деталь конкретна, выполняет аналитические функции, она достаточно самостоятельна, на что указывают, в частности, случаи, когда деталь интерьера, костюма становится нарицательным понятием, материалом аллюзий и реминисценций, служит средством психологической характеристики человека; зачастую она лишь «намекает» на авторскую мысль, формируя сверхтекст – неявный диалог автора с читателем (чеховские детали). В восточных литературах, под влиянием которых сформировалась и татарская литература, каждая деталь самоценна и несет в себе общую идею; она синтетична, тесно связана с сюжетом и идейно-философским замыслом произведения в целом, непосредственно выражает авторскую мысль и активно участвует в создании и раскрытии идейно-эстетического замысла писателя. Например,

каждая деталь в драме Ф. Амирхана «Неравные» (1914) конкретна, однозначна и служит неотъемлемой частью воссоздаваемого драматургом социально-бытового уклада жизни. Участвуя в обнаружении конкретно-исторического конфликта между старым и новым, двумя типами татарской интеллигенции, детали интерьера, одежды, поведения героев указывают на проходящую через всю пьесу мысль писателя о том, что залогом истинного прогресса и расцвета нации является не безоговорочное предпочтение всего русского, а совмещение и признание лучшего, что есть в обеих культурах.

Устойчивость, повторяемость, воспроизводимость деталей сближает их с мотивом, который в классической арабо-мусульманской филологической теории трактуется как образ-символ, часто повторяющийся, обладающий огромной семантической насыщенностью, характер и специфика которого в большей степени обусловлена традицией, чем индивидуальным пониманием образа писателем. Под мотивом А.Б. Куделин понимает то, что средневековые арабские филологи называли *мána*. *Мána* (мн. ч. – *мáni*; букв. «значение», «идея») – «мелкая и обычно неразлагаемая частица тематического материала. Мотивы классической арабской поэзии имеют очень устойчивый характер, и значительная их часть восходит к доисламским образцам» [22, с. 8]. В восточных культурах и символ как структурированное семиотическое пространство имеет несколько иную природу, чем в русской или западноевропейских, и тяготеет к знаковости. Для исследователей русской, западноевропейских литератур знак, в отличие от символа, раскладывающегося в бесконечный ряд значений, со всей своей принципиальностью выражает единственный смысл. При обращении к мусульманской культуре, как утверждает Ш.М. Шукуров, важно помнить об особых функциях знака, «его способности не только репрезентировать нечто, но и быть «неизрекаемым» свидетельством трансцендентного» [14, с. 258].

Итак, «абсолютная» общезначимость универсалий словесно-художественного искусства как метасодержательных и формообразующих начал разного типа при таком подходе измеряется «универсализмом» конкретной национальной литературы.

Следует помнить и о том, что литературная компаративистика как «понижающая» наука, обращенная к Другому и размышляющая по поводу различий, инаковости, акцентирует внимание на доминантных характеристиках, заметных при взгляде с нашей нынешней точки зрения на литературу Востока и Запада; в отдельные эпохи, в частных стилях и направлениях Восток и Запад не раз менялись местами. Проводимое нами сопоставление русской классики XIX в. с произведениями татарских писателей первой трети XX столетия актуализирует региональную специфику художественных текстов, то, что определяет их включенность в пространство европейской или восточной культур. В этом плане обращает на себя внимание преобладание аналитического начала в художественном мышлении русских писателей, что находит выражение, например, в присущей классическому реализму XIX в. устремленности к постижению детерминированности происходящего, и синтетического, характерного для восточного типа культуры, – в творческой практике татарских прозаиков, усилия которых направлены на постижение метафизической сущности изображаемых явлений, раскрывающейся в различных сюжетных ситуациях и одно-

временно трансцендентной их эмпирическому выражению. Своеобразие духовной культуры народа проявляется в способах развертывания художественных систем, подчиняющих себе смысловой мир произведения: в русской литературе обнаруживается сложное взаимодействие экстенциональных (в проекции на психоаналитические категории данному способу развертывания текста соответствует понятие «я в мире») и интенциональных (психологический механизм «мир во мне») трансформаций, в татарской – отношения между героем и попадающими в поле его зрения и действий объектами строятся по преимуществу на интенциональной основе. Духовно-содержательный облик региональных художественных культур эксплицирует и тип логико-смысловых отношений, сообщающих системный характер текстам одного жанра, и др.

Таким образом, возникающие между двумя литературами, вступающими в диалог, отношения и связи, основанные на различиях, не могут быть полностью зафиксированы и исчерпаны. Они требуют для своего постижения мышления не формального и абстрактного, а контекстуального и нарративного. При этом прежние контексты понятий, традиционно используемых при описании явлений одной национальной литературы, превращаются в субтексты новых дискурсов. Онтологические категории, лишаясь своей неоспоримости, растворяются в дискурсивности. Описанные нами приемы исследования инациональных художественных традиций не являются абсолютным ключом к их пониманию, но хотелось бы надеяться, что они способны к какой-то мере превратить литературоведческую «антропологию» Другого из монолога об иных литературах в диалог с ними, подразумевающий несводимость одних явлений к другим.

Summary

V.R. Amineva. Hermeneutical discourse in comparative researches.

In the article the ways of interpretation of art traditions belonging to another nation are defined: contextual method, use of procedures of psychological hermeneutics; the comparative analysis of concepts of different cultures and etc. It is established, that attitudes and connections based on distinctions, arising between the literatures which enter the dialogue, demand thinking not formal and abstract, but contextual and narrative, to comprehend. Thus former contexts of the concepts traditionally used when describing the phenomena of one national literature, turn into subtexts of new discourses. Ontologic categories, losing indisputability, are dissolved in discourse.

Литература

1. *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Сов. Россия, 1979. – 318 с.
2. *Колесников А.С.* Философская компаративистика: Восток – Запад. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2004. – 390 с.
3. Сравнительная философия: Моральная философия в контексте многообразия культур. – М.: Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 2004. – 319 с.
4. *Брагинский В.И.* Учение о воплощении образа в слове в малайской классической литературе // Восточная поэтика: Специфика художественного образа. – М.: Наука, 1983. – С. 61–88.

5. *Грюнебаум Г.Э.* Основные черты арабо-мусульманской культуры: Статьи разных лет. – М.: Наука, 1981. – 227 с.
6. *Смирнов А.В.* Номинальность и содержательность: почему не критическое исследование «универсалий культуры» грозит заблуждением; Арабская традиция // Универсалии восточных культур. – М.: Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 2001. – С. 290–317, 346–382.
7. *Лысенко В.Г.* Компаративная философия в России // Сравнительная философия. – М.: Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 2000. – С.146–166.
8. *Аминева В.Р.* О категориях сопоставительного литературоведения // Сопоставительная филология и полилингвизм. – Казань: Казан. гос. ун-т, 2003. – С. 191–204.
9. *Горохова Г.Э.* К проблеме интерпретации категорий традиционной китайской философии // Методологические проблемы изучения истории философии зарубежного Востока. – М.: Наука, 1987. – С. 10–42.
10. *Халит Г.* Многоликая лирика. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1990. – 336 с.
11. *Нигматуллина Ю.Г.* Национальное своеобразие эстетического идеала. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1970. – 211 с.
12. *Степанянц М.Т.* Восточная философия. – М.: Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 1997. – 503 с.
13. *Малявин В.В.* Чжуан-цзы. – М.: Наука, 1985. – 309 с.
14. *Шукуров Ш.* Об изображении пророка Мухаммада и проблеме сокрытия Лица в средневековой культуре ислама // Суфизм в контексте мусульманской культуры. – М.: Наука, 1989. – С. 252–267.
15. *Шидфар Б.Я.* Образная система арабской классической литературы (VI – XII вв.). – М.: Наука, 1974. – 254 с.
16. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – 502 с.
17. *Смирнов И.П.* Психодиахронология. Психистория русской литературы от романтизма до наших дней. – М.: Новое литературное обозрение, 1994. – 352 с.
18. *Гачев Г.Д.* Национальные образы мира. – М.: Академия, 1998. – 430 с.
19. *Колобаева Л.А.* Проза И.А. Бунина. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1998. – 88 с.
20. *Сливицкая О.В.* Основы эстетики Бунина // Иван Алексеевич Бунин: pro et contra. – СПб.: Изд-во РХГИ, 2001. – С. 456–478.
21. *Шиммель А.* Мир исламского мистицизма. – М.: Алетейа, Энигма, 2000. – 416 с.
22. *Куделин А.Б.* Мотив в традиционной арабской поэтике VIII – X вв. // Восточная поэтика: Специфика художественного образа. – М.: Наука, 1983. – С. 7–24.

Поступила в редакцию
21.02.06

Аминева Венера Рудалевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры сопоставительной филологии и межкультурной коммуникации Казанского государственного университета.