М. М. ГИРШМАН
Литературное произведение
Теория художественной целостности
КОММУНИКАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ КУЛЬТУРЫ

Михаил Гиршман

Литературное произведение: Теория художественной целостности

Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=180731
Литературное произведение: Теория художественной целостности. – 2-е изд., доп.: Языки славянских культур; Москва; 2007
ISBN 5—9551—0206– X

Аннотация

Проблемными центрами книги, объединяющей работы разных лет, являются вопросы о том, что представляет собой произведение художественной литературы, каковы его природа и значение, какие смыслы открываются в его существовании и какими могут быть адекватные его сути пути научного анализа, интерпретации, понимания. Основой ответов на эти вопросы является разрабатываемая автором теория литературного произведения как художественной целостности.

В первой части книги рассматривается становление понятия о произведении как художественной целостности при переходе от традиционалистской к индивидуально-авторской эпохе развития литературы. Вторая часть представляет собою развитие теории художественной целостности в конкретных анализах стиля, ритма и ритмической композиции стихотворных и прозаических произведений. Отдельно рассмотрены отношения родовых, жанровых и стилевых характеристик, с разных сторон раскрывающих целостность литературных произведений индивидуально-авторской эпохи. В третьей части конкретизируется онтологическая природа литературного произведения как бытия-общения, которое может быть адекватно осмыслено диалогическим сознанием в свете философии и филологии диалога.

Второе издание книги дополнено работами по этой проблематике, написанными и опубликованными в последние годы после выхода первого издания. Обобщающие характеристики взаимосвязей теории диалога и теории литературного произведения как художественной целостности представлены в заключительном разделе книги.

Содержание

Введение 4
Примечания 10
I. ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ 11
Становление понятия «художественная целостность» и его современное значение 11
1 11
2 13
3 16
4 20
5 25
6 29
Примечания 36
К проблеме специфики художественной литературы 38
Примечания 40
Слово в художественной целостности литературного произведения 41
Примечания 45
II. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ -СТИЛЬ – РИТМ 46
Стиль литературного произведения 46
1 46
2 62
3 69
Примечания 74
Строение стиха и проблемы изучения поэтических произведений 78
Конец ознакомительного фрагмента. 97

М. М. Гиршман
Литературное произведение: Теория художественной целостности

Введение

В 1978 году я получил письмо от одного из слушателей моего спецкурса по анализу литературного произведения:

«Наука нужна человеку, чтобы утолить жажду познания и чтобы не ждать милости от природы. Но что нужно науке от произведения искусства, которое есть и высшее знание, и высшая милость?

Все знают, что наука может не только улучшить нашу жизнь, но и уничтожить. Почему же мы не боимся, что наука может отнять у нас искусство?

Но предположим, что не отнимет. Ведь не перестали же мы любоваться солнцем и облаками после того, как узнали их структуру. Почему же, несмотря на многотрудные усилия ученых, они продолжают оставаться для нас Тайной? Может, потому, что мы ищем в них совсем *иной* смысл – смысл, который скрыт не столько в объекте, сколько в субъекте, *в нас самих?*

Никто не спорит, научный подход открывает нам немало интересного, но – увы – вовсе не то, ради чего было создано произведение искусства».

Я ответил на это письмо так:

«Как это часто бывает, начало ответа на Ваш вопрос находится в Вашем же письме: там, где говорится об *ином* смысле, который скрыт не в объекте, а в субъекте, *в нас самих.* А Вы уверены, что тот смысл, который скрыт в нас самих, всегда и во всем совпадает с теми „высшим знанием и высшей милостью“, которые дает искусство? Вы не думаете, что этот смысл может в чем-то принципиально не совпадать с пушкинским или шекспировским?

Вы спрашиваете: существует ли угроза того, что научный анализ может „уничтожить“ художественное произведение? Да, отвечу я, такая угроза существует. И в свою очередь спрошу Вас: а существует ли опасность вненауч-ного субъективистского произвола, „растаскивающего“ Пушкина и Толстого во множество своих обособленно-личных уголков, так что искусство, объединяющее людей, опять-таки уничтожается, перестает существовать?

Чем реальнее эта вторая, субъективистская угроза, тем важнее научное охранение: именно наука учит умению перенести центр тяжести исследовательского внимания с себя на предмет. Если же говорить специально о филологической науке, то она более всего учит пониманию *другого* в его подлинной сущности и специфике – пониманию, которое не может и не должно быть подменено самовыражением и самоутверждением. И чтобы приобщение к „высшему знанию“, которое дает искусство, состоялось, чтобы мы действительно нашли Пушкина в нас самих (а не самонадеянно превратили себя в Пушкиных), – необходимы учителя литературы, необходимы те, для кого научное изучение литературы является органической частью их жизни, их творческой деятельности.

Да, литературовед должен пройти между Сциллой безлично-объективистского и Харибдой вненаучно-субъективистского подходов, которые равно уничтожают искусство. И чтобы найти верный путь, очень важен, в частности, ценностный ориентир: не литература существует для литературоведения, а литературоведение для литературы. В ней источник возникновения литературоведческой науки, к ней же и возвращается научный поиск, помогая реальной встрече автора и читателя в единстве художественного произведения.

Можно сказать еще и так: научность сама по себе не гарантирует человечности, а человечность не обязательно требует научности. Но в науке об искусстве происходит обязательная встреча и взаимопревращение этих качеств. И жизненной реализацией научной теории является хотя бы чуть-чуть углубившееся понимание подлинной ценности и смысла („высшего знания и высшей милости“) художественного произведения и развивающееся на этой основе *человеческое взаимопонимание».*

Прошло 22 года, и автор только что приведенного письма, кандидат филологических наук, доцент кафедры теории литературы и художественной культуры Донецкого университета А. А. Кораблев, работая над третьим выпуском своей серии «Донецкая филологическая школа„ [1] , обратился ко мне с новым письмом:

«Дорогой Михаил Моисеевич! Лет двадцать тому назад, отвечая на мой вопрос, Вы говорили, в общем-то, о том же, о чем теперь и я, достигнув Вашего тогдашнего возраста, говорю, отвечая на подобные вопросы. Но, помимо этой закономерности, время проявило и другую, вроде бы противоположную первой: вдруг (мне, по крайней мере) стало ясно, что ничего – в сущности – не изменилось за эти 20 с лишним лет: вопросы, несмотря на ответы, остались. Вопросы эти не только воспроизводятся каждым новым поколением, приступающим к литературе, – они воспроизводятся и во мне самом.

В том, что наука зачем-то нужна в делах искусства, я не сомневался с самого начала – это ясно из моего письма. А сомнения мои были (и остаются) о том, как реально осуществить то «целостное мировоззрение», к которому стремились и устремляли за собой и Соловьев, и Флоренский, и Бахтин и которое, по мере своих возможностей, пытаюсь осуществлять и аз, грешный.

Вопрос, иначе говоря, не в том, нужна или не нужна наука (разумеется, нужна), и не в том, сколько ее требуется для общей гармонии (чем больше, тем лучше), а в том, где ее место. Если наука оказывается главным объединяющим принципом, то мировоззрение, каким бы цельным оно ни казалось, оказывается только «научны», а никаким не «целостны», т. е. не «всеединым».

«Принцип диалогизма» как будто мог бы стать таким всеобъединяющим началом, но, как мне кажется, и сам этот принцип может оказаться (а так обычно и бывает) лишь вариацией одной из форм знания, научной, художественной, религиозной или какой-либо еще. Диалог, понимаемый рационально и методологически, – это та же наука и, следовательно, тот же перекос в сторону «научности», а значит, тоже редукции. И наоборот, диалог, понимаемый как «свободное», и прежде всего свободное от классической рациональности, перекликание всего со всем, – это тоже вариант мнимого «всеединства», поскольку совокупность и целостность – это все-таки не одно и то же.

Но если однозначно рациональное и однозначно иррациональное решения не приводят к подлинной полноте мировосприятия, а соединение этих принципов вызывает лишь *эстетический разряд,* то, может, стоит примириться с таким конфликтно-неразрешимым положением вещей и не искать всеобщего диалогического примирения?»

Ответ мой на этот раз был таким:

«Дорогой Александр Александрович! Спасибо Вам за напоминание о нашей давней переписке. В самом деле, при всех очевидных изменениях – и внутренних и внешних, – при несомненном движении и жизни, и мысли (другой вопрос, куда движение), снова и снова возвращаются вопросы и поиски ответов на них. Возвращаются и воспроизводятся настолько, что я готов почти буквально повторить первую фразу моего старого письма о том, что начало ответа… находится в Вашем же, уже сегодняшнем письме: »…может, стоит *примириться* с таким конфликтно-неразрешимым положением вещей и не искать всеобщего диалогического *примирения“.* В этом подчеркнутом мною повторе очевидным становится какое-то сложное единство разных, но имеющих единый корень „примирений“, противо-

поставленных и взаимно обращенных друг к другу. А не подобны ли этому многократно обсуждавшиеся (в том числе и в наших с Вами разговорах) отношения научного и инонаучного с подчеркиванием опять-таки единого научного корня (знание!) и принципиальной множественности различных форм: знание объекта – знание и понимание субъекта, знание общих законов и их единичных проявлений – знание и понимание индивидуальности, индивидуальных закономерностей и индивидуальной причинности и т. п. А если, как Вы пишете, существуют научные, художественные, религиозные формы знания, то как соотносятся они с ненаучными (не *ино,* а *не)* верованиями, „разрядами“ эстетического бытия и созерцания? И главное: кто из них в большей степени может претендовать на „объединяющий принцип“ и „целостное мировоззрение“?

Диалогизм в том понимании, которое я разделяю и пытаюсь развивать, проясняет прежде всего отрицательный ответ на этот вопрос на основе двух взаимосвязанных утверждений: 1) „положительное всеединство“ *есть;* 2) это всеединство не может быть ни в ком, ни в чем, никак и нигде полностью воплощено, натурализовано, не может быть сведено ни к какой единственной сущности, ни к какой единственной форме его человеческого освоения. Стало быть, ни наука, ни искусство, ни религия, ни история и ничто другое не могут сами по себе претендовать на роль „главного объединяющего принципа“. Диалогическое согласие возможно лишь на путях общения всех этих и других суверенных форм человеческой деятельности *без их смешения и поглощения друг другом.*

Но кто, как и где может реально осуществить это общение, даже если принять в качестве диалогической аксиомы, что энергетические его предпосылки объективно существуют в самых глубинах бытия-сознания? Где искать положительного ответа на этот вопрос, даже если речь идет о переходе глубинных возможностей в человеческую действительность? Устой диалогического мировоззрения, по-моему, таков: объединяющими не могут быть *общие* принципы и *общие* виды человеческой деятельности. Реальный объединитель – только единственная человеческая личность лицом к лицу с другой и множеством других, таких же единственных. Ее единственно необходимое, в нужное время и в нужном месте сказанное слово, сделанное дело – и теоретически невозможное „всеединство“ пусть хоть на миг, но оказывается несомненным. И не наука, не искусство, не религия, а ответственный поступок сказанного слова и сделанного дела, поступок мысли, веры, эстетического творчества-созерцания, – именно и только ответственный поступок реально связывает обретение себя в себе, ответы на вопросы, кто я и где я, с обретением связи с другим. Связи как ответственности общения, которая предшествует и знанию, и вере, и эстетическому творчеству.

Одно из проявлений ответственности в том „конфликтно-неразрешимом положении вещей“, которое Вы так хорошо описали, можно найти, на мой взгляд, в творческой установке: разрешить невозможно, разрешать необходимо каждому на своем месте, в свое время и своим делом. Разрешать в том числе и на путях осознания своей „частичности“, своей причастности и своего участия в выборе пути: созидания или разрушения, согласия или разлада, усилия мира или насилия войны.

Выбор перед лицом неразрешимых конфликтов XX века не просто труден, он часто представляется реально невозможным тем более, что различные предлагаемые возможности оборачиваются очень опасными утопиями. Об этом, по-моему, одно из стихотворений Булата Окуджавы:

Немоты нахлебавшись без меры,
с городскою отравой в крови,
опасаюсь фанатиков веры,
и надежды, и поздней любви.

Как блистательны их карнавалы —
каждый крик, каждый взгляд, каждый жест…
Но зато как горьки и усталы
окончания пышных торжеств!

Я надеялся выйти на волю.
Как мы верили сказкам, скажи?
Но мою злополучную долю
утопили во зле и во лжи.

От тоски никуда не укрыться,
от природы ее грозовой.
Между мною и небом – граница.
На границе стоит часовой.

Диалогическое мировоззрение противостоит всяческим – и научным, и эстетическим, и религиозным – утопиям, но содержит в себе неутопическую надежду на то, что „часовой" человеческой ответственности не уйдет со своего поста „на *границе"*. И Ваш вопрос о том, где ее (науки) место, я бы переформулировал: где место каждого из нас, ею (наукой) занимающихся, и насколько мы сможем исполнить свое, пограничнo-разделяюще-объединяющее человеческое дело».

Эта переписка дает, по-моему, возможность понять и почувствовать проблемные центры тех моих научных и учебных занятий, результаты которых собраны в этой книге. Что представляет собою произведение художественной литературы в своей специфической сути, каково его жизненное, человеческое значение, какими должны быть адекватные его природе научный анализ и интерпретация – и как соотносятся в этих процессах «сухая теория» и «древо жизни», литературоведческая специализация и целостное мировоззрение? В поисках ответов на эти вполне профессиональные теоретико-литературные вопросы в глубине их обнаруживается общежизненное человеческое содержание и значение.

В различных дискуссиях о литературоведческом изучении произведений неоднократно проявлялись четко сформулированные В. И. Тюпой «две крайности в области теории художественного целого»: «Одна состоит в том, что в качестве художественной целостности рассматривается не само произведение, а его сложно организованный носитель – текст; другая… усмотрение целостности не в художественно сотворенном произведении, но лишь в его неуловимом, „нерукотворном" поэтическом мире. Онтология же литературного произведения… все еще нуждается в дальнейшей методологически основательной разработке„ [2]. Актуальной задачей современной теории литературы я считал и считаю преодоление этого онтологического разрыва, и в этом один из основных стимулов развития теории *художественной целостности,* которая представлена в данной книге.

Поэтический (художественный) мир – идеальное духовное содержание литературного произведения. Художественный текст – необходимая и единственно возможная форма существования этого содержания. А произведение в его подлинной сути – двуединый процесс претворения мира в художественном тексте и преображения текста в мир. Первоначальное единство мира и текста, их разделение, исключающее тождество, наконец, их взаимообращенность, переход друг в друга – в первой и второй частях книги аргументируются эти основания, дающие возможность говорить о литературном произведении как художественной целостности: образе целостности мира и человека, человеческого бытия и сознания, их единства, обособления и общения друг с другом на основе глубинной неразрывности.

Истоки теории произведения как художественной целостности можно особенно ясно увидеть при переходе от традиционалистской к индивидуально-авторской, или исторической, эпохе развития литературно-художественного сознания [3] . В первой части книги особое внимание обращается на то, как вызревают новые взгляды на литературное произведение в русской эстетической и теоретико-литературной мысли первой половины XIX века: именно в этот период переосмысливаются принципы жанрового мышления и суверенитет произведения как целостной эстетической индивидуальности осознается все более отчетливо.

Движение мысли о литературном произведении как целостности выдвигает в качестве одного из главных героев второй части книги категорию *стиля* как организующего закона и в то же время непосредственно воспринимаемого единства всех элементов художественной формы, в создании и эстетическом совершенстве которой проявляет себя целостная творческая индивидуальность. Стиль в его эстетическом значении делает непосредственно ощутимым переход от многообразия элементов, из которых состоит художественный текст, к единому миру, который не сводим не только к сумме элементов, но и к их системно-конструктивному взаимодействию. В отдельном слове он соотносится с принципиальным смысловым избытком, в этом слове воплощенном, но ему не принадлежащем. А во всем произведении стиль превращает текст в ту неразложимую на обособленные части целостную индивидуальность, которая только и позволяет говорить о творческом воспроизведении единства жизни в созданном автором художественном мире. Именно выражением этого единого (или едино-раздельного) и ни в какой «войне» неуничтожимого мира, в каждом моменте которого присутствует его творец, является стиль – способ бытия творческой индивидуальности, способ бытия человека-автора в его творении.

В качестве одного из наиболее пристально рассматриваемых носителей стиля при развертывании теории художественной целостности, представленной в этой книге, выступает *ритм.* Он объединяет всю речевую «поверхность» художественного текста, превращает простую последовательность внешне обозримых и непосредственно ощущаемых речевых элементов в последовательность значимую, в единство развертывающегося смыслообразующего процесса. Реализация стиля как выражения внутреннего единства и целостности произведения во многом связана с «проникающей» ролью ритма, с тем, как он взаимодействует с другими структурными слоями, «наполняет» их и своим порядком, и своим движением.

Ритм непосредственно соотносится с композиционной организацией художественного текста, как с упорядоченностью любого движения и с движением в любой упорядоченности. В то же время ритм объединяет слово и внесловесную реальность. Поэтому в *ритмической композиции* можно усмотреть своего рода пограничную область, где стилевое преображение текста может выступить наиболее выраженно. Этим обусловлено активное привлечение ритмической композиции для проверки теории в работе: при анализе и интерпретации литературных произведений как художественной целостности.

Аналитические опыты, собранные во второй части книги, – результат стремления раскрыть в закономерной организованности художественного текста стилеобразующие принципы, которые переводят текст в новое эстетическое качество, проявляют смысловую направленность, личностно-творческое содержание и значение всех внешних форм словесной выразительности. Стилевой центр, к которому направлен анализ, представляет собой основу объединения и общения автора – героя – читателя в произведении как художественной целостности.

Следующим шагом развертывания теории является представленная в третьей части книги конкретизация онтологической природы литературного произведения как *бытия-общения,* которое может быть адекватно осмыслено *диалогическим сознанием.* Здесь, во-первых, предпринята попытка на фоне существующей многозначности и моды на диалог выявить исток и первоначальную смысловую определенность онтологической трактовки

диалога как одной из основ человеческого бытия и сознания. Во-вторых, предметом специального рассмотрения становится эстетический и теоретико-литературный потенциал диалогических идей, взаимодействие теорий диалога и художественной целостности. В-третьих, аналитический материал этой части книги содержит попытку ответа на вопрос о том, как бытие-общение может диалогически осознаваться, осуществляться и прочитываться в поэтике литературного произведения.

Целостность человеческого бытия эстетически выявляется в художественной целостности произведения искусства: в единстве, разделении и взаимообращенности мира – произведения – текста, автора – героя – читателя. С другой стороны, гарантом взаимосвязи художественной целостности и жизненной реальности и вообще реальным объединителем и «осуществителем» общения, как я уже говорил в одном из только что приведенных писем, является единственная, ответственная и отвечающая человеческая личность лицом к лицу с другой, столь же единственной и столь же ответственной. Обращенность к единственной личности становится внутренней установкой литературного произведения, и только при осуществлении такого контакта бытие-общение может стать духовной реальностью.

В последовательности и логической взаимосвязи трех частей книги я стремился обобщить свой опыт сорокалетней разработки теории художественной целостности и проверить, насколько в этом опыте проявляется адекватная своему предмету научная целостность: единство основных теоретических идей, их обособление, развитие и взаимообращенность друг к другу. О результатах такой проверки судить, естественно, читателю.

Примечания

1. См.: *Кораблев А. А.* Донецкая филологическая школа. Вып. 1. Донецк, 1998; Вып. 2. Донецк, 1999; Вып. 3. Донецк, 2000.

2. *Тюпа В. И.* Формула работы // Вопросы литературы. 1982. № 12. С. 72.

3. См.: Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.

I. ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ

Становление понятия «художественная целостность» и его современное значение

1

Если существует художественная литература, то существуют и литературные произведения – это представляется бесспорным. Но столь же бесспорно, что произведение осмысляется и даже называется в различные эпохи по-разному. «Поэтика» Аристотеля, как пишет Т. А. Миллер, автор вводного очерка к изданию этого труда в переводе М. Л. Гаспарова, – это «разговор о том, каким должно быть совершенное литературное произведение, [1] . Но самого– то этого понятия и специального слова, его обозначающего, в «Поэтике»» нет, а поэтическому произведению современного перевода («о том, как должны составляться сказания, чтобы поэтическое произведение было хорошим») [2] в оригинале соответствует «поэзия» (noiqoiq). Это, кстати сказать, сразу же проясняет плодотворность сопоставления двух путей осмысления литературных явлений: то ли, как нам привычно думать, литература состоит из множества литературных произведений, то ли художественная литература расчленяется на множество произведений, проявляя в каждом из них свою сущность. Во всяком случае, проблема единства литературного произведения возникает и развивается вместе с возникновением и развитием искусства слова во взаимосвязи движения поэтического творчества и научно-теоретической рефлексии, литературных явлений и литературоведческих понятий [3] .

«О поэтическом искусстве как таковом и о видах его, [4]– таков основной предмет сочинения Аристотеля. И если родовым признаком искусства поэзии является «подражание», то свою видовую качественную конкретизацию оно получает в трагедии, комедии, эпопее («эпосе»), т. е. в поэтических жанрах, характеристика которых объединяет предмет, способ и средства подражания. Именно жанр определяет единство поэтического целого, и это становится одной из характерных черт многовековой эпохи литературно-художественного развития [5] , которую вслед за Э. Р. Курциусом в современном отечественном литературоведении определяют как «рефлективный традиционализм» (С. С. Аверинцев), «морально-риторическая система» (А. В. Михайлов), «эйдетическая поэтика» (С. Н. Бройтман) и др.

Закономерность: только жанровая определенность делает литературное произведение художественно значимым единством – особенно напряженно и отчетливо проявляется в классицизме, где вообще нормативность и традиционализм доводятся до предела в предчувствии последующих переломов и переходов к посттрадиционалистской эпохе. «Поэт-классицист не присутствует в своих произведениях как личность, – писал Г. А. Гуковский. – Его стихотворения соотносятся не с его индивидуальностью, а с идеей жанра, идеей истины в рационалистическом ее толковании и в ее разделенности в пределах жанровых схем. В стихотворении раскрывается не душа поэта, а над ним парящая надиндивидуальная истина понятия. Отсюда и отсутствие объединения стихотворений одного поэта в образе их автора, отсюда отсутствие лирического единства книги поэта. Оды, элегии, идиллии, духовные оды, сатиры – в каждом из этих жанров другая душа, и каждый из них подчинен другому закону

слога, тона (теория трех штилей), [6] . К этому только следует добавить, что жанр здесь – не просто схематичная норма и свод правил, а прежде всего определенный тип единства слова и внесловесной социально-культурной жизнедеятельности, определенный тип воплощения и создания в слове единства человеческой жизни в ее разумной устроенности и расчлененности.

Древний жанровый принцип единства слова и внесловесной жизнедеятельности, развиваясь и осуществляясь через античный традиционализм литературных канонов и правил, делает в новых общественно-исторических условиях соблюдение жанровых установок формой включения реально-действенной основы в слово, в словесное воплощение процессов «выработки» личности, «присваивающей», делающей своим содержанием общность жизнеотношения, поведения, чувства. Как писала Л. Гинзбург, «жанровая система охватывала посвоему важнейшие области жизни человека – общественной и частной. Она претендовала на универсальность и именно потому на право ограничивать круг предметов изображения. Поэт не придумывает тему стихотворения, он ее выбирает. Элегический поэт творит не тему, а вариацию, а вариация может стать большим произведением искусства, [7] .

Таким образом, «отдельность» произведения и поэтической личности – это «вариации», элементы жанрового единства, а жанр – средостение, объединение столько же индивида и общественного целого, сколько индивидуальности литературного произведения и бытия искусства в социуме.

Поэтому, скажем, выражение в одах Ломоносова общенациональных чувств и рецептов социального поведения не исключало и даже в определенной мере обусловливало то «освобождение индивидуума в поэтическом мире», о котором писал К. Аксаков: «Ломоносов был автор, лицо индивидуальное в поэзии, первый, восставший как лицо из мира национальных песен, в общем национальном характере поглощавших индивидуума; он был освободившийся индивидуум в поэтическом мире, с него началась новая полная сфера поэзии, собственно так называемая литература, [8] . Индивидуальность здесь не надстраивается над одой, не перестраивает оду, а «выстраивается» в ней на основе полного слияния с созидаемым жанром общим чувством и лирическим восторгом, объединяющим субъекта одического слова с его адресатом. Именно такое созидание общего – «высокого», торжественного и восторженного – чувства и «заражение» им определяют собой как общий витийственный жанр и пафос оды, так и конкретную значимость ее словесно-стихового воплощения – и это один из примеров, конкретизирующих типичное для данной эпохи *жанрово-стилистическое единство* произведения.

В судьбе литературного произведения и в формировании принципиально нового понятия о нем очень важную роль сыграла смена многовековой эпохи нормативного, жанрово-традиционалистского художественного сознания качественно иным этапом, возникновение которого связано с мировоззренческим, социальным и общекультурным переломом XVIII—XIX веков. Единство бытия, его божественная законосообразность и осмысленность подвергаются сомнению, все ранее сложившиеся социальные общности переживают кризис, каноны и нормы риторической культуры воспринимаются как мертвые схемы. Если раньше движение от целого к его частям опиралось на несомненную данность единства всего сущего, то теперь это единство становится все более и более сложной проблемой, требующей личностно ответственного разрешения противоречий между идеальной гармонией, заданной единосущностью бытия, и реальной раздробленностью действительности с множеством составляющих ее различных целых. В освоении этих противоречий особенно актуальным становится искусство с его установкой на выражение всеоживляющих внутренних связей многих и разных целых в реальном явлении художественного произведения.

В этой ситуации особенно актуальным *для* изучения становится процесс перехода от одной эпохи к другой. Наблюдая, как теоретически осваивается этот переход, можно увидеть категорию произведения в ее становлении, в исторически обусловленном движении содержания и объема понятия о художественном целом. В данном разделе главным образом идет речь о том, как вызревал новый взгляд на литературное произведение в русской эстетической и теоретико-литературной мысли первой половины XIX века. Именно в этот период переосмысливаются принципы жанрового мышления, и суверенитет произведения как целостной эстетической индивидуальности осознается все более отчетливо. Потому именно здесь могут проясниться содержательные основания, определяющие сущность литературного произведения как художественной целостности. Некоторые важные моменты дальнейшего развития этого понятия и перспективы его современной разработки рассматриваются в заключительной части раздела.

2

Вопрос о произведении как особом поэтическом целом является одним из центральных в русской романтической эстетике первых десятилетий XIX века. Чем более проблематичным по содержанию становится в эти годы бытийное жизненное целое, тем актуальнее оказывается понятие о нем, так же как невозможность исходить из заданного целого делают его не исходной точкой, а целью и идеалом индивидуального творчества. «Законы частей не определяются ли сами собою, когда целое направлено к известной цели?, [9]– в этом вопросе Д. В. Веневитинова ярко выражен общеромантический акцент на творчество целого, которое предшествует частям и определяет их.

Где же и в чем источник этого целого? Вот один из типичных ответов на этот вопрос в афоризмах И. Я. Кронеберга, который опирался на опыт немецкого и русского романтизма: "Всякое произведение искусства происходит от одной идеи, подобно величественному древу, произрастающему от одного *семени*... Рассмотрение поэтического творения бывает *идеальное,* когда мы стараемся постигнуть поэтический дух в его целости. Ибо поскольку поэзия изображает внутренний мир человека в его целости, то разные явления его должны иметь между собою связь, и произведения поэта в отношении к нему то же, что планеты в отношении к солнцу» (с. 291—292). «Творение искусства исходит от духа», – продолжает И. Я. Кронеберг и так противопоставляет его «органичному творению» в природе: «В творениях природы начало, постепенное развитие, и конец, и полное бытие оных есть неприметный для нас момент кульминации их жизни; в творениях искусства нет ни начала, ни переменного развития, ни конца, а только полное бытие во всем его блеске» (с. 295).

Здесь очень важными для истолкования литературного произведения являются два момента: во-первых, «творению искусства» единственно адекватным по содержанию утверждается «полное бытие», во-вторых, воссоздать это «полное бытие» может только творящий идею поэтический дух.

Противоборство первоначального духовного единства и реального многообразия поэзия заключает в «сомкнутый», «эстетический мир», которым и определяется существование, смысл и ценность произведения искусства. «Основание изящного, – утверждает В. Ф. Одоевский, – находится в самом лишь произведении» (с. 179), но, с другой стороны, его (произведения) значимость и ценностная определенность связаны исключительно с этим «основанием» – «индивидуальностью духа» художника или тем «средоточием, из коего все явления представились бы ему в гармонической, живой целостности» (с. 182, 188). Потому основным содержанием понятия «произведение» становится здесь целостность «полного бытия» и снова и снова производящая эту целостность творческая духовная индивидуаль-

ность, «деятельность дарования», как писал П. А. Вяземский в одном из первых манифестов романтизма (с. 152), энергия и смысл этой деятельности.

«Сомкнутый эстетический мир» произведения искусства представляется в то же время как «всеохватный», и такое противоречие содержит в себе важную для развития этого понятия перспективу. Она порождает стремление преодолеть обособленность «эстетического мира» и раскрыть его специфику не на основе отделения и отрицания, а путем объединения и преображающего включения в него всех сторон человеческой жизни. Специфика и универсальность эстетического впервые осознаются как единство противоположностей в теории и практике немецкого романтизма. В русской поэтике эта идея становится одним из центров «Опыта науки изящного» А. И. Галича: «Человек, по единству существа своего, как малый мир, желал бы обладать совершенствами своей природы в совокупности; желал бы свое истинное и доброе, по себе нечто идеальное, созерцать в таких произведениях, которые увеселяли бы его чувства… Сия потребность духовно-чувственного существа раскрываться в таких явлениях, в которых и умственные и нравственные силы его находят одинаковую занимательность, называется эстетической, а самые предметы, по возможности удовлетворяющие оной, – изящными… посему изящное… относится ко всем силам человеческой природы, кои притом предполагаются не только раскрывшимися, но и беспрепятственно стройно действующими в приличном расположении» (с. 214—215).

На этой основе Галич впервые в русской эстетике развивает и детализирует одно из основных положений теории немецкого романтизма – идею «изящного организма». Романтический организм основывается на все более интенсивном утверждении вселенского и всечеловеческого масштаба как единственно адекватного для истинного искусства. Его глубинную основу определяет, как пишет Н. А. Полевой, «общий объем природы и человека… в современной полноте» (с. 347), для «строгого суждения» о нем необходимо «все человечество созерцать как единого человека» (с. 351). Именно такой ход мысли, сосредоточивающий человечество в едином организме одного человека, принципиально важен и характерен для этого этапа художественного развития. В нем отражаются реальные противоречия становящегося единства всемирной истории и все большей суверенности и самоценности каждого индивидуального существования. Происходит превращение ранее сложившихся сословно-корпоративных общественных целых в «части» формирующейся личности и формирование новой личностной целостности, по-иному соотносящейся с человеческим родом. Движение искусства и порождается стремлением, пользуясь очень выразительным словом Галича, «воссозидать» «единство неисчерпаемой жизни» в организме «изящного целого» (с. 231) [10].

Такая универсальная полнота его содержания приводит к тому, что «изящное целое» не «истощается» ни «произведениями искусств», ни «произведениями натуры»: “…изящное касательно населяемых им областей раскрывается в полном блеске тогда, когда природа встречается с искусством и дает прекрасным его призракам прекрасную жизнь и душу» (с. 231). В первую очередь здесь обостряется и развивается противоречие искусственного и естественного – одно из тех фундаментальных противоречий, которыми движется жизнь художественного произведения и его теоретического осознания. Очень важна и намечаемая Галичем перспектива разрешения этого противоречия в уникальной полноте жизненного осуществления «изящного целого».

Еще более определенно такая жизненная полнота, объединяющая «изящный предмет», «чувство, какое он в нас производит», и «силу, какою он сотворен», утверждается в диалоге С. Шевырева. Предмет диалога – «единый закон для изящного», и раскрывается он как единая «душа», которая обнаруживается и внутри «изящного предмета», и внутри творца, и внутри воспринимающего зрителя. И не просто обнаруживается, но формирует единое целое, в котором взаимопревращаются друг в друга творец и воспринимающий его творение: «Когда же ты поймешь закон красоты, когда разгадаешь сию тайну художника, тогда,

отдавши себе отчет в его произведении, ты как будто снова пересоздашь его, ты будешь сам творить» (с. 511). С другой стороны, общение с прекрасным предметом и прояснение его глубинного закона – «души» – истолковывается Шевыревым и как общение с самим собой – потому «в познании самого себя надлежит искать закона для изящного», а этот «единый закон, действуя различными путями, приводит нас к единому всеобъемлющему чувству – к согласию с самим собою и со всем миром, нас окружающим» (с. 514—515).

Однако чем более расширяется и углубляется представление о субъективно-духовном художественном целом, тем неизбежнее становится возврат на этом новом уровне к вопросу о его объективной основе. Если в крайностях концепции подражания человек оказывался не творцом, а лишь исполнителем высшей – Природной или Божественной – воли, то теперь природа и даже вообще объективная реальность человеческого существования лишается каких бы то ни было перспектив внутреннего развития и обращается лишь в объект восприятия, проникновения, открытия творческой индивидуальности, ее духовной энергии, все из себя порождающей субъективности. Развитие внутреннего содержания «эстетического, сомкнутого мира» порождает тенденцию к его разомкнутости в реальный ход жизни. Одно из первых отчетливых выражений этой тенденции можно увидеть у Н. И. Надеждина, в его попытке наметить диалектику перехода «единства и неизменности» человеческой природы и многообразия ее явлений в аналогичные отношения единого мира искусства и бесчисленного множества произведений и периодов художественного развития, в которых «сокращенно выражается общее направление современного просвещения, общий дух современной жизни» (с. 418).

В суждениях Надеждина о новом этапе развития искусства интересен не умозрительный синтез классицизма и романтизма, а путь конкретизации этого нового этапа в объединении трех характеристик: всеобщности, естественности и народности – они и призваны раскрыть оригинальность современного периода. Именно через естественность и народность и намечается переход от всеобщности и универсальности к индивидуальным выражениям бесконечного многообразия и новизны. «Всеобъемлющий взгляд на жизнь, к коему очевидно стремление современного гения», предполагает, в логике Надеждина, «нисхождение изящных искусств в сокровеннейшие изгибы бытия, в мельчайшие подробности жизни, соединенное со строгим соблюдением всех вещественных условий действительности» (с. 454—455).

«Всеобъемлющее единство» процессов и результатов «современной художественной деятельности» наиболее отчетливо представлено, по мнению Надеждина, в романе, «где эпическая изобразительность проникается лирическим одушевлением, где жизнь представляется во всей полноте живой драмы» (с. 452). А частным требованием, необходимым для существования и действенности этого «всеобъемлющего единства», как раз и является его естественно-природное и народно-историческое своеобразие. Однако, провозглашая это своеобразие, Надеждин все же интересуется им гораздо меньше, чем всеобщностью, да и «первообраз красоты» мыслится им абсолютным и неизменным (с. 478). Поэтому многие его теоретические характеристики до конкретности произведения просто не доходят – *для* этого нужен гораздо более активный контакт теоретического размышления с живым процессом литературной жизни, с историческим развитием художественной практики.

Решающий поворот в становлении понятия о литературном произведении как художественной целостности осуществляется на стыке эстетики и критики авторами, особенно близкими к реальному движению литературы: И. В. Киреевским и В. Г. Белинским. Но прежде чем непосредственно обратиться к их суждениям, надо сказать о двух важнейших предпосылках становления данного понятия: о высших достижениях философии художественного произведения, представленных в эстетике Шеллинга и Гегеля, и о тех качественных переменах в художественной практике, которые служили плодотворной основой для

нового взгляда на произведение и которые наиболее отчетливо выражены в творчестве Пушкина.

3

Центр философии искусства, утверждает Шеллинг, – «не искусство, как данный особенный предмет, но универсум в образе искусства,, [11] . Именно здесь основа выделения, или, говоря языком немецкого философа, конструирования художественного произведения в его самостоятельном значении и ценности. У Шеллинга выражен своего рода предел, противостоящий многовековому взгляду на произведение как на «часть» или вариацию чего-то более общего: поэзии, жанра и т. п. Теперь же, наоборот, все исходит из произведения, напрямую соотнесенного с универсумом, поскольку он «построен в боге как абсолютное произведение искусства» (с. 85).

Универсум именно *построен* как произведение, так что в этом понятии основным является акцент на деятельность, на творческую «способность индивидуации»: «божественное творчество объективно выявляется через искусство, ибо последнее коренится в том же воплощении бесконечной идеальности в реальном, на котором основано и первое. Превосходное немецкое выражение „способность воображения“ (Einbildunskraft) означает собственно способность *воссоединения,* на которой на самом деле основано всякое творчество» (с. 85). Произведение искусства и строит «воссоединение» идеального и реального, бесконечного и конечного, сознательного и бессознательного, познаваемого и созидаемого – только благодаря такому воссоединению оно и может предстать как «особенная вещь»: “… в истинном универсуме для особенных вещей может быть место лишь постольку, поскольку они вбирают в себя неделимый универсум и, таким образом, сами суть универсумы» (с. 88).

От первоначального единства мирового абсолюта к внутренне обусловленному саморазвивающемуся обособлению его проявлений и к столь же необходимому их творческому воссоединению – такова, по Шеллингу, логика развития содержательной основы понятия «произведение искусства».

Основным достижением Шеллинга и становится развертывание диалектики «особенного произведения искусства»: «…раз искусство может объединяться только в индивидууме, но притом всегда абсолютно, то дело сводится… к синтезу абсолютного с особенным» (с. 177). Речь идет именно о развертывании диалектической характеристики как всеобъемлющей и всепроникающей. Она определяет, во-первых, процесс создания, порождения произведения искусства как единичной действительной вещи, «через которую в идеальном мире абсолютное становится реально-объективным» (с. 160). В творческом «продуцировании» гения разрешается противоречие абсолютной, божественной сущности и конкретного человеческого существования, возвышающего в произведениях искусства эмпирическую необходимость до абсолютной: «Гений отличается от всего, что есть лишь талант, тем, что последний обладает только эмпирической необходимостью, в конечном счете представляющей случайность, между тем как первый – абсолютной необходимостью. Каждое подлинное произведение искусства абсолютно необходимо: такое произведение искусства, которое одинаково могло бы быть и не быть, этого имени не заслуживает» (с. 162—163).

Во-вторых, эта диалектика творчества развертывается в диалектику бытия, объединяющего процесс и результат «продуцирования» гения. Шеллинг конструирует здесь противоположности поэзии и искусства: поэзия облекает бесконечность бытия в конечное жизненное явление – символ универсума, а искусство делает конечное и определенное («прекрасное») художественное создание воплощением бесконечного и всеобщего («возвышенного») содержания. Двуединый и двунаправленный процесс творчества преображает нераздельность и неслиянность поэзии и искусства во внутреннее единство содержания

и формы поэтических произведений – созданий «органического духа» (с. 461). С другой стороны, фундаментальное противоречие особенного и абсолютного проявляется в каждой из этих противоположностей как противоречие наивного и сентиментального в поэзии и манеры и стиля в искусстве.

Важнейшими характеристиками произведения искусства у Шеллинга являются: в сфере значения – *символ,* где «ни общее не обозначает особенного, ни особенное не означает общего, но где то и другое абсолютно едины» (с. 106), а в сфере бытия – *организм,* который «есть всецело форма и всецело материал, всецело деятельность и всецело бытие» (с. 219).

Именно универсальностью внутренней жизни, заключенной в таком организме, целостностью создающего его и живущего в нем бытия и смысла определяется самостоятельность художественного произведения, его обособленность и замкнутость. Вот как эти общие характеристики разъясняются Шеллингом применительно к поэзии: "Поэтическое художественное произведение подобно всякому другому должно быть абсолютностью в особенном, некоторым универсумом, небесным телом. Это возможно не иначе как путем обособления речи, в которой находит свое выражение произведение искусства, от целокупности языка. Но это обособление, с одной стороны, и абсолютность – с другой невозможны без того, чтобы речь заключала в самой себе свое собственное независимое движение и тем самым свое время… этим она отмежевывается от всего остального, причем следует определенной *внутренней* закономерности… Стихотворение вообще есть некоторое целое, содержащее в себе самом свое время и свою энергию, представляя таким образом нечто обособленное от языка в целом и полностью замкнутое в себе самом" (с. 341, 343).

При глубокой характеристике внутренней жизни произведения, которое не смывается общим потоком временного движения именно потому, что запечатлевает этот поток внутри себя, в своей внутренней закономерности, – все же диалектика внешнего и внутреннего здесь намечается лишь в самом общем виде. Однако не следует недооценивать при этом глобального историзма Шеллинга, его противопоставления древнего и нового искусства с точки зрения основополагающей для художественной целостности диалектики абсолютного и особенного. Глубока и значительна мысль философа о том, что «мифология не может быть созданием ни отдельного человека, ни рода (поскольку последний есть только собрание индивидуумов), но лишь рода, поскольку он сам есть индивидуум и подобен одному отдельному человеку» (с. 114).

Такой взгляд на первоначальное единство родового и индивидуально-личного в исторически первичной форме существования «самостоятельного мира» и «поэтического целого» (с. 105) развивается в дальнейшем отграничении от мифологии и искусства древнего мира «новой поэзии», которая «уже не есть поэзия для особого народа, оформившегося в род, но поэзия для всего рода человеческого и должна строиться… из материала всей истории последнего со всеми ее разнообразными красками и звуками» (с. 144—145).

И чем более новое время становится миром всего человеческого рода, тем более оказывается оно и миром индивидуумов: "…новый мир является миром индивидуумов, миром распада именно потому, что в нем *господствует* общее" (с. 147). Здесь корень обострения проблемы художественной целостности именно как взаимосвязи единства, множественности и единственности отдельного художественного произведения и проявляющейся в нем диалектики универсальности и оригинальности: "…основной закон поэзии есть *оригинальность* (в древнем искусстве это имело отнюдь не такой смысл)… пока история не воспроизводит мифологии в общезначимой форме, остается основное требование, чтобы сам индивидуум создавал себе свой поэтический мир, а поскольку общая стихия нового времени – оригинальность, то вступает в силу закон, по которому чем произведение оригинальнее, тем оно универсальнее; только от самобытности необходимо отличать узкое своеобразие" (с. 148—149).

Так намечается Шеллингом еще один, действительно очень актуальный аспект развертывания диалектической природы художественного произведения: отражение в нем противоречий существования и проявления индивида в человеческом роде и рода в индивиде. «Здесь коллективен индивидуум, как у древних – произведение», – пишет Шеллинг, сопоставляя Шекспира и Гомера. Но мысль эта может быть интерпретирована и более обобщенно. Художественное целое древнего искусства – это жанровое целое, которое в самом деле как *целое* создается многими и составляет своего рода «коллектив» индивидуальных вариаций, реализующих канон или норму. Художественная целостность искусства нового времени все в большей и большей мере развивается, обособляется и создается как конкретное целое отдельным индивидуумом, но лишь постольку, поскольку он оказывается не абсолютной «единицей», а проявлением человеческого рода в неповторимой духовной индивидуальности, внутренняя «коллективность» которой способна преобразовывать различные человеческие существования в личностное единство.

Но при всей мощи диалектических характеристик произведения у Шеллинга они все же страдают отвлеченностью от реального процесса развития искусства и связанной с этим абстрактной абсолютизацией тех двух начал, борьба и синтез которых конструирует произведение искусства, определяя его сущность и целостность. Более конкретно и систематически диалектическая природа художественного произведения раскрывается Гегелем. Идеальное содержание искусства, особенные формы его исторического развития и единичность реального существования, «действительное внешнее бытие» – все это обретает определенность, по логике Гегеля, только в понятии художественного произведения.

В соответствии с таким ходом мысли Гегель утверждает необходимость теоретического движения не от видов искусства и жанров к реализующему их конкретному художественному произведению, а, наоборот, от природы произведения как исходной точки и основания классификации всех художественных – в том числе и жанровых – форм. И одна из основополагающих характеристик этой исходной основы заключается в том, что «мы должны понимать художественное произведение… как организм», в единичности которого может воплощаться «целостность различных форм искусства», а с другой стороны, элементы такого организма могут «становиться самостоятельным целым» [12] .

Производящая из себя все, в том числе и произведение искусства, гегелевская «абсолютная идея» столь же абсолютно духовна, как и универсум Шеллинга, но она более внутренне динамична, одним из ее смысловых центров оказывается именно конкретность развития в саморазвивающемся многообразии ее различных воплощений, – с другой стороны, искусство с «живой индивидуальностью» его созданий максимально способствует такой конкретизации. Потому в уже сложившемся у Шеллинга представлении о произведении как организме и замкнутом мире Гегель особенно акцентирует именно содержательную конкретность, внутреннее развитие и глубинную неделимость этого мира: "… завершенность и замкнутость в поэзии мы должны понимать одновременно и как *развитие,* членение и, следовательно, как такое единство, которое, по существу, исходит из самого себя, чтобы прийти к действительному обособлению своих различных сторон и частей … как бы ни был велик тот интерес, то содержание, которые поэзия делает центральным моментом художественного произведения, оно в равной мере организует и все малое, – подобно тому, как и в человеческом организме всякий член, каждый палец образует изящнейшее целое и как вообще в действительности любое существо представляет замкнутый внутри себя *мир"* (т. 3, с. 364).

Духовное единство объективного мира и внутренние связи его переходят, согласно гегелевскому толкованию произведения, в форму «реального явления», в его внутреннюю, органически развивающуюся жизнь: "…поскольку произведение искусства представляет все в формах *реального* явления, то единство, чтобы не нарушить живой отблеск действительности, само должно быть только *внутренней* нитью, связывающей все части с видимой

непреднамеренностью в органическую целостность" (т. 3, с. 367). Художественное произведение представляет собою, с такой точки зрения, «то индивидуальное единство, в котором всеобщее и целостная индивидуальность должны быть просто тождественными, самоцелью для себя, замкнутым целым» (т. 3, с. 371).

«Целостная индивидуальность» является одной из основополагающих и очень плодотворных характеристик художественного произведения. Прежде всего, именно в ней обретает гораздо большую, чем у Шеллинга, конкретность представление о содержании и форме произведения: «То обстоятельство, что конкретность присуща обеим сторонам искусства: как изображаемому содержанию, так и форме изображения, – как раз и является той точкой, в которой они могут совпадать и соответствовать друг другу» (т. 1, с. 76). И если художественное произведение представляет собою «индивидуальное формирование действительности, обладающее специфическим свойством являть через себя идею» (т. 1, с. 79), то, с другой стороны, «лишь подлинно конкретная идея порождает истинный образ, и это соответствие их друг другу есть идеал» (т. 1, с. 81). "Идеал, – разъясняет Гегель, – представляет собой отобранную из массы единичностей и случайностей действительность, поскольку внутреннее начало проявляется в этом существовании как *живая индивидуальность"* (т. 1, с. 165).

Таким образом, целостная индивидуальность представляет собою первоначальное единство, саморазвивающееся обособление и глубинную неделимость абсолютного духа и его явлений в многоразличии человеческих существований и «формирований действительности».

В жизни целостной индивидуальности и осуществляется взаимопереход противоположностей, коренное преображение предметов и явлений действительности в духовное содержание, а словесного материала – в форму поэтического произведения, где языковой знак преображается в плоть духовного представления: «…поэтическое становится поэтическим в узком значении слова только тогда, когда оно действительно воплощается в слове, обретая в нем законченность» (т. 3, с. 390). Именно «живой человек», «говорящий индивид» – это формирующий центр произведения, субъект преображения знака в плоть целостного смысла: "…речь не выступает здесь… сама по себе, независимо от художественного субъекта, но только сам *живой человек,* говорящий индивид является носителем чувственного присутствия и наличной реальности поэтического создания" (т. 3, с. 418).

Человек, проявляющийся как целостная индивидуальность, – таков центр содержания и формы произведения как художественного целого: «„Новым святым“ современного искусства становится Humanus – глубины и высоты человеческой души как таковой, общечеловеческое в радостях и страданиях, в стремлениях, деяниях и судьбах» (т. 2, с. 318), и это общечеловеческое содержание предстает в художественном произведении как реально объединяющее множество индивидов. В противовес «коллективу индивидуумов» Шеллинга Гегель утверждает, что дух существует только как «единичное действительное сознание и самосознание» и поэтому «необходим для единого в себе произведения искусства единый в себе дух одного индивида» (т. 3, с. 431—432). Но внутренним его содержанием может быть «дух эпохи», «дух нации» – это "субстанциональное и действенное начало, но само оно только тогда выявляется как что-то действительное в качестве произведения искусства, когда постигается индивидуальным гением *одного* поэта, который доводит до сознания и раскрывает этот всеобщий дух и его содержание как свое собственное созерцание и создание" (т. 3, с. 431). И как «свое другое» по отношению к «единичному действительному сознанию и самосознанию» выступает общезначимое содержание и действие художественного произведения, позволяющее Гегелю сказать, что оно – «всеобщее достояние, как бы произведение всех» (т. 4, с. 78).

Диалектика человеческого рода и индивида в целостной индивидуальности порождает одновременную и взаимосвязанную актуализацию понятий: поэтическое произведение и

поэтический род. Именно и только теперь – у Шеллинга и особенно у Гегеля – литературный род оказывается не «способом подражания», а определяющей характеристикой мира, созидаемого произведением и в произведении: "В отношении органического единства и расчлененности художественного произведения существенные различия вносят как *особенная форма искусства,* из которой происходит художественное произведение, так и определенный *род поэзии,* в соответствии с особым характером которого оно формирует себя" (т. 3, с. 368).

«Любое произведение искусства представляет собой диалог с каждым стоящим перед ним человеком», – пишет Гегель (т. 1, с. 274), однако тут же утверждается объединяющий всех истинный идеал и всеобщий интерес, которые преодолевают и снимают «частное своеобразие» индивида и публики, как и отдельной исторической эпохи и культуры. Так, «истинная субъективность» и «истинная объективность» являют собою тождество противоположностей и совпадают в «согласующемся в себе и завершенном мире», который образует художественное произведение (т. 1, с. 273—274): «Даже те, кто не смог бы создать такого произведения, находят в нем выраженной свою собственную сущность. Подобное произведение оказывается, таким образом, истинно всеобщим. Оно получает тем большее одобрение, чем более исчезает в нем особенность его создателя» (т. 4, с. 153). Конечно, общезначимость здесь абсолютизируется, стушевывая историческую многоликость содержаний и форм развивающейся действительности и личностное многообразие человеческих индивидуальностей. Но в то же время напряженность диалектического сопряжения полюсов: я и все – в гегелевской целостной индивидуальности раскрывает очень существенную жизненную основу художественного произведения, духовный источник становления и существования его внутреннего мира, который опирается на первичное единство всех и каждого, их неизбежное обособление и общение на основе все-таки сохраняющейся глубинной неделимости в абсолютном духе.

4

Отечественная теория литературного произведения была очень внимательна к опыту западноевропейской эстетики, французской и особенно немецкой. Но основным стимулом ее развития являлась, безусловно, художественная практика первых десятилетий XIX века и происходящие в ней коренные изменения в статусе отдельного литературного произведения.

Может быть, наиболее отчетливо такую взаимосвязь можно увидеть в судьбе стихотворения и переменах в значении этого термина. В первых поэтиках XVIII века стихотворение в большей степени означает «сочинение стихов», нежели «сочинение в стихах», и доминирование жанрового мышления непосредственно отражается в соответствующих названиях поэтических книг. В них абсолютно преобладают жанровые имена: «Оды», «Новые оды», «Философские оды или песни», «Нравоучительные басни», «Элегии» – вот типичные варианты. «Стихотворение» же если и появляется, то чаще всего лишь в одном из разделов этих жанровых сборников: разделе «Смесь или разные стихотворения».

На сломе жанрового мышления в начале XIX века чаще появляются названия, во-первых, лишенные жанровой определенности, а во-вторых, более личные: «Плоды трудов моих» К. Калайдовича, «Мои свободные минуты» Л. Кричевской, «Мои безделки» Н. Карамзина, «И я автор» И. Бахтина и т. п. И лишь в 20-х годах название «Стихотворения» возникает все чаще: именно так именуют свои сборники, в частности, Пушкин, Баратынский, Дельвиг. А в следующем десятилетии возникает резкий и явный перелом: если до этого меньше четверти всех выходивших книг назывались «Стихотворения», то в 30-е годы – почти две трети [13] .

В основе происходящих перемен не только утрата былой действенности четкой жанровой иерархии и классификации поэтических форм, но прежде всего реально возрастающая суверенность отдельного стихотворения. В нем все полнее и определеннее проявляется коренная ситуация лирического рода: личности необходимо сосредоточить жизнь в едином мгновении, в предельной конкретности которого художественным усилием открывается мгновенно осознаваемое состояние мира. Именно сосредоточение и воплощение мира в лирическом миге делают стихотворение самостоятельным художественным целым, и с наибольшей ясностью и определенностью новую жизнь стихотворения осуществляет поэзия Пушкина.

Может быть, один из самых замечательных и очевидных примеров – лирическое мгновение стихотворения «К***» («Я помню чудное мгновенье…»), которое вмещает в себя и воспевание счастливого мига, и воспоминание о нем, и его, казалось бы, полную утрату, и воскресение, когда:

Душе настало пробужденье:
И вот опять явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

И сердце бьется в упоенье,
И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь.

"То, что с самого начала является и остается только лишь чем-то утвердительным, является и остается безжизненным. Жизнь движется вперед, переходит к отрицанию и его боли, и лишь посредством уничтожения противоположности и противоречия она является *для* самой себя утвердительной", – писал Гегель (т. 1, с. 104—105). В поэзии целостность «утвердительной жизни» субъекта обретает конкретность существования, неотрывного от реальной действительности так же, как неотрывны с первых строк общепоэтическое «чудное мгновенье» и конкретно-жизненное, даже биографическое «передо мной явилась ты» – отзвуки этого зачина в рифмах проходят через все стихотворение, проявляя и жизненную многоплановость, и смысловые границы формирующегося в нем единства.

Оно действительно охватывает не просто разные, но и прямо противоположные состояния человеческой души и жизни, так что, казалось бы, неразрешимое противоречие жизни и смерти чудного мига все же разрешается в финальном утверждении. «И божество, и вдохновенье, и жизнь, и слезы, и любовь» – это не пять перечисляемых однородных членов, «частей», а повтор синонимических выражений жизненной целостности, полноты чудного мгновенья человеческой жизни. Преходящий миг и нетленный мир – эти коренные противоположности бытия гармонически согласуются в поэтическом целом.

Ни реальная Анна Петровна Керн, ни идеальная Мадонна Рафаэля не могут исчерпать пушкинского «гения чистой красоты», хотя и нераздельно в нем отражаются. Эта «бездна пространства» включается в художественное целое лирического стихотворения Пушкина так, что противоположности общечеловеческой истины и красоты и индивидуально неповторимой действительности объединяются в органической жизни поэта, претворяющего биографическую реальность в идеальную целостность личности. Плотью существования этой идеальной целостности становится стих, который, «как тело человека, есть откровение, осуществление души-идеи». И как преображаются и общие мысли, и биографические факты, раскрываясь в своей истине и красоте, в своем подлинно человеческом, поэтическом

содержании, так же совершенно новую жизнь обретает в произведении Пушкина и стихотворный язык, все сложившиеся приемы, формы и особенности стиховой организации: этот стих, «явивший собою что-то небывалое, не похожее ни на что прежнее… был представителем новой, дотоле небывалой поэзии» [14] .

А внешне тут, казалось бы, совсем нет ничего нового. Наоборот, и четырехстопный ямб, и кольцевая композиция, и трехчастность ритмического движения, и другие отдельные особенности стиха не были изобретением Пушкина, так же как «чудное мгновенье», «мимолетное виденье» и даже «гений чистой красоты». Но все эти свойства, особенности и элементы поэтического языка еще не есть поэзия, они сами по себе не образуют поэтического целого, которое и было у Пушкина истинно новым. Оно не сводится ни к стиховой композиции, ни к смысловому восхождению к подлинным духовным ценностям жизни, ни к смене душевных состояний лирического героя. Поэтическое целое возникает лишь при встрече и взаимном преображении этих частей в единый организм – в союзе «волшебных звуков, чувств и дум» его внутреннего мира они обретают принципиально новое существование и значение. И кольцевая композиция, переставая быть техникой, становится воплощением жизни души, ее сна и пробуждения, воплощением такого духовного подъема, который возвращает то, что невозвратно и неповторимо.

У Пушкина художественное целое прежде всего соотносится именно с отдельным произведением, а не с жанром, и одно из проявлений этой смены масштабов – в способности создавать в произведениях образы различных жанров и преобразовывать разные жанровые традиции в элементы складывающегося нового – нежанрового – целого. Так, например, в «Анчаре» воссоздается эпический сюжет баллады и притчи, их событийное содержание трансформируется в доминирующем лирическом монологе, центр которого именно в том, «как субъект высказывается» (Гегель), в его правдивом и точном слове, в его голосе, который противостоит силе зла и воплощает высокое достоинство, силу духа и свободу – важнейшее свойство личности поэта.

Теперь уже не личность и воплощающий ее своеобразие стиль входят как элементы в жанровое целое, а, наоборот, жанр становится одной из основ складывающегося личностного единства, в системе взаимосвязей и диапазоне жанровых характеристик которого непременно выделяется в то же время определенная родовая доминанта.

По точному определению Ю. Н. Тынянова, «принцип, которым Пушкин руководствовался в своей критической и художественной деятельности, – это принцип рода – не столько как совокупности правил, успевших стать традицией, сколько того направления, в котором следуют этой традиции, – род как главный организующий и направляющий фактор, доминирующий над всеми отдельными элементами художественного произведения – и видоизменяющий их» [15] . В сочетании родовой доминанты со стилевой цельностью наиболее ясно проявляется принципиально новая художественная суверенность отдельного произведения, которое становится образом мира, явленным в слове. Жанровый принцип организации художественного целого уступает здесь место принципиально иному – я предлагаю назвать его *личностно-родовым.*

Различие этих двух принципов художественного мышления и творчества можно почувствовать, например, в размышлениях о «Борисе Годунове» П. А. Катенина: «Отдельно много явлений, достойных уважения и похвалы, но целого все же нет. Лоскутья, из какой бы дорогой ткани ни были, не сшиваются на платье; тут не совсем история и не совсем поэзия, а драмы и в помине не бывало» [16] .

И в самом деле Катенин не находит в «Борисе Годунове» того жанрового целого, которым он продолжает мыслить, отнюдь не сводя при этом жанр к внешней форме и условным правилам. Наоборот, для него это именно содержательная общность и определенность, свя-

занная с главенствующим для Катенина разделением поэзии «по векам и народам» (с. 51). Столь же определенно требует жанр и локальной сферы раскрытия человека в действии – вот как объясняет Катенин свой взгляд на единство драматического содержания: «В содержании истинно трагическом я не знаю, кому и над чем забавляться, но в содержаниях полутрагических, без сомнения, дело может быть перемешано с бездельем; только искусство потребно, чтобы переходы от одного к другому, и в действии, и разговоре, были неприметны… То ли, я спрашиваю, во многих шекспировских пьесах, где иногда две половины, благородная и карикатурная, почти без связи между собою…» (с. 160).

Разножанровые – например, трагические и комические – элементы, по логике Катенина, можно соединять друг с другом, но лишь в том случае, если образуется из этого соединения какая-то новая *жанровая* же определенность. А в «Борисе Годунове», ориентированном как раз на шекспировскую полноту и многоликость в воссоздании жизненного целого, такой жанровой содержательной определенности Катенин, естественно, не находит. И многоликость воспринимается критиком как «отрывки» и «лоскутья», а новый центр, их объединяющий, не улавливается. Точнее, чуткий читатель, Катенин говорит об этом центре, даже начинает с него, но в его системе жанрового мышления это лишь часть, элемент – *слог.* Именно с похвалы слогу начинает свое рассуждение Катенин: «Самое лучшее в нем слог» (с. 310). Но для Катенина это всего лишь частность, а для Пушкина стиль – центр целого, личностное объединение судьбы человеческой – судьбы народной в авторе-поэте, воссоздающем историю, озвучивающем безмолвие ее истинного творца.

Личностно-родовой принцип организации художественного целого реализуется, в частности, в принципиально новой мере выявленности родовой природы произведения в его внешней форме – стихах или прозе. Только на этом этапе литературного развития отношение поэзии и прозы осознается как внутреннее противоречие искусства слова, а не противоположность искусства и не искусства. Именно Пушкин осуществил в своем творчестве классическое разграничение и внутреннее определение поэтического и прозаического художественных произведений как разных типов художественного целого. На этой основе выявилась содержательная связь самых что ни на есть материальных и «поверхностных» свойств стихотворной и прозаической речи с духовными глубинами лирического и эпического содержания и различием «субъективной» и «объективной» целостности бытия – основы жизни литературного произведения, его особого мира.

Литературный род и отдельное художественное произведение, человеческий род и отдельная человеческая индивидуальность – таковы противоположные полюса поэтического целого, творчески сопрягающего идеальную полноту бытия и реальное существование здесь и сейчас живущего человека. «Мне не спится» – вот одно из типичных пушкинских начал, сразу же ухватывающих живую конкретность реального жизненного мига. Но послушаем, что этот миг в себя вмещает:

Мне не спится, нет огня;
Всюду мрак и сон докучный.
Ход часов лишь однозвучный
Раздается близ меня.
Парки бабье лепетанье,
Спящей ночи трепетанье,
Жизни мышья беготня…
Что тревожишь ты меня?
Что ты значишь, скучный шепот?
Укоризна, или ропот
Мной утраченного дня?

От меня чего ты хочешь?
Ты зовешь или пророчишь?
Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу…

Эти «стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», творчески обращают реальный, преходящий миг к неизведанному миру и создают форму их интенсивного общения, обращенности таинственного мира и реального человека друг к другу. После проясненных стихотворением вопросов с их нарастающей энергией завершение: «Я понять тебя хочу, / Смысла я в тебе ищу» – несет в себе живое противоречие. Это и последнее слово человека, обращенное к постигаемому миру, – и благодаря этому своего рода финальный ответ мира вопрошающему человеку: неустранимые поиски смысла, творчески осуществляемые, удостоверяют, что смысл в мире может быть найден, что мир в последней глубине разумен. И единство стихотворения как поэтического творчества, как сочинения стихов и стихотворения как отдельного произведения, как сочинения в стихах – это не просто мысль о мире и тем более не готовый, раз навсегда данный смысл, а творческим усилием создаваемое поэтическое целое и заключенный в нем мир. Мир этот представляет собою внутреннее пространство постоянного порождения поисков смысла, где только и может осуществляться реальный человек, обретая свое, никем и ничем не заменимое слово в этих общих поисках. Но и смысл может быть найден и утвержден как существующий только индивидуальными творческими (или сотворческими) усилиями реальной человеческой личности.

И вот здесь-то становится очевидным, что изящная отделка стихов, их художественное совершенство могут сделать субъективное ощущение единства и глубинной разумности мира таким, что оно выйдет за пределы этого субъективного опыта и станет фактом сознания других людей, – и если это происходит, то самое существование художественно совершенных творческих созданий удостоверяет объективную реальность существования гармонической полноты и целостности бытия, к творческой мощи которого причастен каждый человек.

В пушкинском поэтическом целом равно несомненными и равно достойными являются идеальная мировая и человеческая общность и реальная человеческая индивидуальность. Они, повторю еще раз, равнозначимы, равноценны и принципиально несводимы друг на друга и друг к другу. А гармония поэтического целого, натянутая тетива тугого лука, – это поле напряженного согласия таких обращенных друг к другу противоположностей и благодаря этому поле порождения многообразных культурных смыслов, реализующих разнообразные возможности разумной человеческой жизни каждого на своем месте, в своей социальной среде, в своем сословии, в своей стране, – обобщенно говоря, в своем доме и в конкретно-бытовом, и в символически-бытийном значении этого слова.

Вспомним финал пушкинской «Барышни-крестьянки», завершающей эпический цикл «Повести Белкина». В этом счастливом финале участвуют все и всё: вражда, примирение и расчет родителей, романтическая поза, серьезное увлечение и готовность к решительному поступку Алексея, содружество барышни-крестьянки, Лизы и Насти, весь литературный и бытовой маскарад. Но в то же время маскарад этот оказывается вроде бы и ненужным: финал ставит всех на свои места – сословные, семейные, всяческие иные, – и все при этом довольны и счастливы. Такая развязка, названная Ахматовой «игрушечной», приобретает совсем не игрушечное значение в контексте всего цикла, в процессе всей полноты движения, ведущего к этой развязке. Ведь полнота эта одновременно и счастливо объединяет, и счастливо возвращает к себе, в свой «дом» всех участников события и всех рассказчиков-слушателей от «первого поэта» до девицы К. И. Т. Человеческая общность со сказочным благополу-

чием реализуется в рамках естественной, органичной ограниченности, в рамках социальной, национальной, индивидуально-личной самобытности.

Содержание эпического целого «Повестей Белкина» – общая жизнь разных людей, разных сословий, разных социальных и профессиональных групп в национально-народном единстве, общая жизнь родового человеческого «мы», которое пробуждает сознание и совесть, формирует человечность каждого. Участие в неделимой на обособленные части общей жизни – это в то же время путь человека к самому себе и к своему дому. На этом пути единственная, естественно ограниченная индивидуальность оказывается в то же время обращенной к другим, способной их слушать и слышать, проявляя таким образом красоту и достоинство человека как человека.

Пушкинское осуществление суверенности литературного произведения, которое оказывается способным вобрать и представить в себе целостность мира и отдельного человека и быть благодаря этому самостоятельным художественным целым, стало главным практическим истоком теории произведения в работах И. В. Киреевского и В. Г. Белинского.

5

Киреевский развивает сложившееся и в немецкой, и в русской романтической эстетике представление о поэтическом творении, созданном художником так, что творец и воспринимающий охвачены одной воображаемой жизнью: "Создания истинно поэтические *живут* в нашем воображении, мы забываемся в них, развиваем неразвитое, рассказываем недосказанное и, переселяясь таким образом в новый мир, созданный поэтом, живем просторнее и счастливее, нежели в старом действительном" [17] .

Творческое постижение опыта поэзии Пушкина позволило Киреевскому не только утвердить особую подлинность этого воображаемого мира, но и углубленнее раскрыть его противоречия. Собственно поэтическое творчество «нового мира» Киреевский более всего связывает с первым периодом творчества Пушкина, и особенно с поэмой «Руслан и Людмила», где поэт «не ищет передать нам свое особенное воззрение на мир, судьбу, жизнь и человека, но просто созидает нам новую судьбу, новую жизнь, свой новый мир» (с. 45). На смену этому периоду приходит другой, байронический, где господствует мысль и противопоставляющая себя общему ходу жизни человеческая индивидуальность, которая «всем предметам дает общие краски своего особенного воззрения и часто отвлекается от предметов, чтобы жить в области мышления» (с. 46 —47). Наконец, тенденцию к самобытному разрешению этого противоречия Киреевский видит в третьем «русско-пушкинском» периоде: «Отличительные черты его суть: живописность, какая-то беспечность, какая-то особенная задумчивость и, наконец, что-то невыразимое, понятное лишь русскому сердцу; ибо как назвать то чувство, которым дышат мелодии русских песен, к которому чаще всего возвращается русский народ и которое можно назвать центром его сердечной жизни» (с. 53).

Поэтическую всеобщность и уникальную мыслящую индивидуальность соединяет «соответственность со своим временем» и народность (с. 55). И характерно, что в размышлении об этом периоде почти совсем не присутствуют ранее активно действующие характеристики воображаемого мира – акцент переносится на «способность забываться в окружающих предметах и текущей минуте» (с. 54), на воссоздание драмы жизни с суверенностью каждого ее действительного момента. Именно так обосновывается утверждение, что Пушкин рожден для «драматического рода»: «Он слишком многосторонен, слишком объективен, чтобы быть лириком; в каждой из его поэм заметно невольное стремление дать особенную жизнь отдельным частям, стремление, часто клонящееся ко вреду в творениях эпических, но необходимое, драгоценное для драматизма» (с. 54).

Противостояние поэтической всеобщности и неповторимой мыслящей индивидуальности призвана разрешить *поэзия действительности* как единое внутренне противоречивое целое: «…неужели в этом стремлении к жизни действительной нет своей особенной поэзии? Именно из того, что Жизнь вытесняет Поэзию, должны мы заключить, что стремление к Жизни и к Поэзии сошлись и что, следовательно, час для поэта Жизни наступил» (с. 85).

Многообразие противоречий идеала и действительности, внедряясь в поэзию, «сомкнутую в своем бытии», особенно обостряет проблему внутреннего *единства* художественного произведения: именно «недостаток единства интереса» в пушкинской «Полтаве» (с. 64), как и отсутствие «средоточия для чувства», «одной составной силы», в которой бы «соединялись и уравновесились все душевные движения», в поэме Баратынского «Бал» (с. 70) выделяет критик в качестве главных творческих трудностей, так и не преодоленных, по его мнению, в этих произведениях. В общей характеристике поэзии Баратынского намечается наиболее плодотворный, с точки зрения Киреевского, путь разрешения таких трудностей: «…муза Баратынского, обняв всю жизнь поэтическим взором, льет равный свет вдохновения на все ее минуты и самое обыкновенное возводит в поэзию посредством осветительного прикосновения с целою жизнью, с господствующей мечтой» (с. 69).

Целое жизни в «осветительном» соприкосновении с предельной конкретностью обыкновенной минуты – таков масштаб истинно поэтического создания. Одним из лучших развертываний этого понятия является анализ гармонии содержания и формы в произведениях Баратынского: «Вся правда жизни предъявляется нам в картинах Баратынского в перспективе поэтической и стройной; самые разногласия являются в ней не расстройством, но музыкальным диссонансом, который разрешается в гармонию… в самой действительности открыл он возможность поэзии, ибо глубоким воззрением на жизнь понял он необходимость и порядок там, где другие видят разногласие и прозу… Так, часто не унося воображения за тридевять земель, но оставляя его посреди обыкновенного быта, поэт умеет согреть такою сердечною поэзией, такою идеальной грустью, что, не отрываясь от гладкого, вощеного паркета, мы переносимся в атмосферу музыкальную и мечтательно просторную» (с. 110—111).

Опыты быстротекущей действительности и общечеловеческая жизнь объединяются в существе поэзии и существовании поэтического произведения, – и не просто объединяются, а передают друг другу свои качества, так что действительность обретает новую значимость, а общечеловеческое предстает как «индивидуально-определенное, историческое» (с. 86). Произведение как художественная целостность оказывается здесь выражением первоначального единства поэзии и действительности, их конфликтного разделения и, несмотря ни на что, сохраняющихся нераздельности и неслиянности.

Внутренняя логика размышлений о литературе и литературном произведении подводит к необходимости углубления именно взгляда на действительность и в ее реальном существовании, и особенно в ее движении, историческом развитии. Только так может быть найдена жизненная основа разрешения противоречий эстетической «сомкнутости» поэтического бытия и его разомкнутости в реальность человеческого существования. Именно новая концепция действительности в первую очередь порождает плодотворное развитие взгляда на художественное произведение в «движущейся эстетике» Белинского.

Сквозным, проходящим через все работы Белинского – при несомненном многообразии переломов в его творческой эволюции – является утверждение обращенности произведения искусства к мировой целостности, ко вселенной, сосредоточенным выражением которой «в сокращении, в миниатюре» являются все роды поэтических созданий. «Искусство есть выражение великой идеи вселенной в ее бесконечно разнообразных явлениях… Все искусство поэта должно состоять в том, чтобы поставить читателя на такую точку зрения, с которой бы ему видна была вся природа в сокращении, в миниатюре, как земной шар на ландкарте, чтобы дать ему почувствовать веяние, дыхание этой жизни, которая одушевляет

вселенную, сообщить его душе этот огонь, который согревает ее» [18] – таково первоначальное поэтически возвышенное выражение этой мысли в «Литературных мечтаниях». Воспринятая от романтической эстетики, она развивается, конкретизируется, переосмысляется, но никогда не теряет своего вселенского масштаба.

С этим связана еще одна общая черта всех размышлений Белинского о литературном произведении: взгляд на него как на порождение и воплощение единой общей идеи, «которой оно обязано и художественностью своей формы, и своим внутренним и внешним единством, через которое оно есть особый, замкнутый в самом себе мир» (т. 2, с. 251). Но в общности этой особенно рельефно высвечивается движение у Белинского гегелевской идеи от чистой и отвлеченной мысли к внутренней сущности действительности при все более самобытном и глубоком понимании именно действительности.

Наиболее важным источником осмысления сущности и специфики произведения искусства в его связях и отношениях с реальной действительностью как раз и явилось для Белинского творчество Пушкина. Именно в размышлениях о нем Белинский намечает путь к осмыслению глубинного общечеловеческого содержания «пафоса художественности», *внутренней* взаимосвязи «чувства изящного и чувства гуманности» в единстве поэтического произведения (т. 6, с. 492).

Акцент на общечеловеческом содержании и значении художественного произведения перекликается с утверждением исторической необходимости «начать сознавать себя человечеством»: "Если человечество уже начало сознавать себя человечеством – значит, близко время, когда оно будет человечеством не только непосредственно, как было доселе, но и сознательно. То, что мы называем человечеством, не есть какая-нибудь реальная личность, ограниченная в самой духовности ее материальными условиями и живущая для того, чтобы умереть: человечество есть идеальная личность, для которой нет смерти… " (т. 7, с. 87, 92).

С другой стороны, это общечеловеческое содержание «пафоса художественности» рассматривается Белинским не как отвлеченная и вечная абстракция и не сопрягается напрямую с творческой индивидуальностью Пушкина, а обретает пусть самую общую, но все же очень важную социально-историческую конкретизацию в определениях «идеальной значительности» войны 1812 года и «среднего дворянства» – сословия, в котором почти исключительно выражался прогресс русского общества и к которому принадлежал Пушкин (т. 6, с. 377). Но такая связь содержания литературного произведения с обществом и национальной историей немедленно порождает конфликт идеального художественного совершенства и реального состояния изменяющейся общественной действительности, – конфликт, отражение которого критик усматривает в позднем творчестве Пушкина: «… избранный Пушкиным путь оправдывался его натурою и призванием: он не пал, а только сделался самим собою, но, по несчастию, в такое время, которое было очень неблагоприятно для подобного направления, от которого выигрывало искусство и мало приобретало общество» (т. 6, с. 289).

Оставим пока в стороне явные противоречия в оценке общественного значения «пафоса художественности» вообще и творчества Пушкина в особенности. Обратим внимание в первую очередь на проявляющуюся здесь реальную проблему: если «общество находит в литературе свою действительную жизнь, возведенную в идеал, приведенную в сознание» (т. 6, с. 498), то чем сложнее отношения идеала и действительной жизни, тем острее противоречие между идеальной целостностью совершенного художественного организма и его обращенностью в несовершенную текущую реальность, ее факты, проблемы, перспективы.

Первоначально эта проблема разрешатся у Белинского гегелевской концепцией «замкнутого в самом себе» мира художественного произведения как одного из «обособлений общего духа жизни в частном явлении»: «Сущность всякого художественного произведения состоит в органическом процессе его явления из возможности бытия в действи-

тельность бытия… Творческая мысль, запав в душу художника, организируется в полное, целостное, оконченное, особенное и замкнутое в себя художественное произведение. Обратите все ваше внимание на слово „организируется“: только органическое развивается из самого себя, только развивающееся из самого себя является целостным и особым с частями, пропорционально и живо сочлененными и подчиненными одному общему» (т. 3, с. 84, 87—88). В замечательной статье о «Герое нашего времени», откуда взяты эти фрагменты, художественное произведение осознается как *«индивидуальная общность»* и сущность его выводится не только из замысла художника, его «творческой концепции» (т. 3, с. 102), но первоначально из «возможности бытия». Однако в отличие от Аристотеля и в соответствии с Гегелем эти возможности принадлежат не действительной природе, а духу – искусство мыслится как "воспроизведение *разумной* действительности", действительность неразумная остается лишь объектом преобразования «сообразно с законами… необходимости» (т. 3, с. 130) в замкнутый и самодостаточный мир литературного произведения.

Дальнейшее движение мысли Белинского о литературном произведении прежде всего определялось тем, что у критика существенно менялась концепция действительности. Она понимается как объективно развивающийся мир, охватывающий все многообразие различных реальных явлений. Различные жизненные возможности теперь все в большей и большей мере возвращаются самой действительности, а идеи оказываются не производящей основой, а внутренней сущностью действительных явлений. Соответственно, и идеальное художественное целое мыслится теперь как «осуществление возможности, скрывавшейся в самой действительности»: «Идеалы скрываются в действительности; они – не произвольная игра фантазии, не выдумки, не мечты; и в то же время идеалы – не список с действительности, а угаданная умом и воспроизведенная фантазией возможность того или другого явления» (т. 7, с. 48). Таким образом, центральным в определении литературного произведения становится теперь сущность действительности – истина, которую напряженным творческим усилием необходимо открывать, развивать и показывать миру: «Нужен гений, нужен великий талант, чтобы показать миру творческое произведение, простое и прекрасное, взятое из всем известной действительности, но веющее новым духом, новой жизнью» (т. 7, с. 27).

Понятно, что гегелевская замкнутость не согласуется с такой концепцией действительности. Замкнутость, однако, не просто отрицается Белинским, а переосмысливается так, что суверенность художественного целого как раз и определяется выявлением в нем жизненной сущности: «Хорошо и верно изложенное дело, имеющее романический интерес, не есть роман и может служить разве только материалом для романа, то есть подать поэту повод написать роман. Но для этого он должен проникнуть мыслию во внутреннюю сущность дела, отгадать тайные душевные побуждения, заставившие эти лица действовать так, охватить ту точку этого дела, которая составляет центр круга этих событий, дает им смысл чего-то единого, полного, целого, замкнутого в самом себе» (т. 8, с. 360). И такая замкнутость тут же развертывается в утверждении обращенности искусства ко всем сторонам и явлениям «единой и цельной» жизни: «Искусство есть воспроизведение действительности, повторенный, как бы вновь созданный мир: может ли оно быть какою-то одинокою, изолированною от всех чуждых ему влияний деятельностью?» (т. 8, с. 361).

В самом строении, внутреннем движении только что приведенной фразы из статьи «Взгляд на русскую литературу 1847 года» проявляется диалектический ход мысли Белинского. «Как ни дробите жизнь, она всегда едина и цельна», – только что сказал Белинский, этот единый мир существует как объективная реальность, и в этом смысле искусство его «повторяет». Но чтобы «повторить» неповторимую в своем движении и постоянном самообновлении целостность мира, его надо как бы вновь создать, надо *воспроизвести* действительность, т. е. произвести вновь такое индивидуальное явление, которое, не будучи тожде-

ственно реальным фактам, в то же время выразит их глубинный смысл и ценность, покажет внутреннюю сущность жизненных явлений.

Таким образом, в «движущейся эстетике» Белинского определились характеристики литературного произведения как художественной целостности, основанной на творческом воспроизведении действительности и непосредственном раскрытии всеобщего человеческого значения и сущности жизни в «индивидуальной общности» «повторенного, как бы вновь созданного мира». Выявились и противоречия, направляющие дальнейшее движение этого понятия, и необходимость все более глубокого сопряжения в нем идеального масштаба всеобщей мировой гармонии и конкретной единичности реального, действительного существования.

Полюс идеальной сущности искусства, внутреннее содержание которого – «бесконечное уважение к достоинству человека как человека», и полюс реальной действительности, далекой от этого идеала и вместе с тем внутренне связанной с ним, оказываются единством противоположностей в содержании и форме литературного произведения и понятии о нем. Глубинным жизненным фундаментом этого понятия являются мир, человек и их постигаемая, исторически развивающаяся взаимосвязь.

Целостность бытия сосредоточенно и концентрированно выявляется в художественной целостности, в мире произведения искусства как «сокращенной вселенной», «вселенной в миниатюре». В нем воссоздаются всеобщие противоречия и отношения человеческого бытия в его историческом развитии. Сущностные отношения человека и мира раскрываются в конкретном индивидуальном явлении, созидаемом произведением искусства.

В произведении, обретающем статус самостоятельного художественного целого, необходимо присутствуют три смысловых плана: общечеловеческий, конкретно-исторический, индивидуально-личный. И не просто присутствуют, но взаимораскрываются друг в друге так, что преодолевается обособленность, отдаленность друг от друга вечных и неподвижных сущностей, исторического движения и единичного существования. Наоборот, в произведении художественной литературы проясняется подлинный масштаб человеческой истории и многомерность социальности от всего человеческого рода до отдельного индивида, а историческая координата осмысляется с точки зрения общечеловеческих ценностей. Именно поэтому в художественном целом удается сохранить и выразить не только отдельный момент исторического развития, но и связь времен.

6

Попытаюсь теперь обобщить рассмотренный теоретический опыт и наметить некоторые современные перспективы развития идей о литературном произведении как художественной целостности. Становление этого понятия связано прежде всего с прояснением самостоятельной значимости художественного произведения и его содержательной связи не только с какой-либо определенной социальной, психологической, исторической и какой-либо иной действительностью, но прежде всего с не укладывающейся ни в какой реально-исторический масштаб *полнотой бытия.* Эта идея, несомненно, сохраняет свою актуальность и нуждается в анализе ее дальнейшего развития.

В связи со сказанным надо принципиально развести понятия «целостность» и «целое», ибо если они, как это часто бывает, содержательно хотя бы в основном совпадают, то по крайней мере в одном из них нет необходимости. Если целостность ориентирована на полноту бытия, «мировую целокупность», то осуществиться эта полнота может только во множестве различных целых, «имеющих начало, середину и конец». Можно ли усмотреть здесь просто две разновидности одного и того же целого, так сказать, «большого» и «малого»? Ведь отдельное, временное, то, что приходит и уходит, и то, что есть и пребудет вечно, – это

разнородные содержания и разнокачественные системы отсчета. И если их нельзя привести к общему смысловому знаменателю и простой одноименности, то следующий возможный ход мысли: решить вопрос, какое же из них истинное, подлинное целое, радикально отрицающее другое в таком качестве. Или последнее целое полноты бытия единственно реально, а все остальное – части, моменты, если не фикции; или реально только лишь множество отдельных, конкретных целых, а единое и неделимое бытие относится лишь к области умозрений и философских конструктов? И в том, и в другом случае нет необходимости в понятии «целостность».

Другое дело, если бытие, единое, неделимое и принципиально неосуществимое в своей полноте ни в каком отдельном целом, порождает множество разноликих и разнокачественных, самостоятельных и самоценных целых, – тогда необходимо понятие для выражения внутренней связи, предшествующей разделению и включающей в себя *первоначальное единство, саморазвивающееся обособление и глубинную неделимость* единого – множественного – единственного. Тут-то и обнаруживается место для целостности.

Таким образом, целостность человеческого бытия представляет собою первоначальное единство, саморазвивающееся обособление и обращенность друг к другу на основе глубинной неделимости полноты бытия, многочисленных и различных социально-этнических общностей и индивидуального существования каждого здесь и сейчас живущего человека в его конкретной историчности и неповторимой единственности. А понятие «художественная целостность» становится актуальным постольку, поскольку можно говорить о творческом воссоздании целостности человеческого бытия в произведении искусства. И как производное от полноты бытия понятие «целостность» является в этой логике содержательно-порождающим основанием конкретного определения целого и части, так и целое литературного произведения и его значимые элементы конкретизируются на основе порождающего по отношению к ним понятия «художественная целостность».

Произведение художественной литературы, конечно же, не рассказывает о целостности бытия и не показывает ее как некий изображаемый объект или заранее готовое целое – это принципиально невозможно. Оно творчески осуществляет и воссоздает эстетическое явление полноты бытия, так что коренные свойства-отношения бытийной целостности становятся непосредственно воспринимаемыми и предстают как первоначальное единство, саморазвивающееся обособление и глубинная неделимость автора – героя – читателя, художественного мира – произведения – художественного текста, значимого элемента – структуры – целого произведения.

Автор – герой – читатель, пожалуй, с наибольшей отчетливостью представляют единую целостность в трех целых, равнодостойных, равно и взаимно необходимых, несводимых друг к другу, образующих поле интенсивно развертывающихся взаимодействий. Такой подход позволяет на единой основе объяснить и развить в специальных исследованиях систему уникальных свойств-отношений автора – героя – читателя. Во-первых, это сочетание единой сущности и триединой личности, не сводимой ни к одному и тому же личностному содержанию, ни к трем разным индивидам, – это единство человечества, народа и уникальной индивидуальности в превышающей все их отдельные реализации внутренней, личностной взаимосвязи. Во-вторых, необходимо осмыслить сочетание совместного и нераздельного существования автора – героя – читателя с обособлением и взаимодействием их внутренне разделяющихся и обращенных друг к другу позиций, образующих субъектную организацию литературного произведения [19].

Актуально понятие «художественная целостность» и для прояснения отношений художественный мир – произведение – художественный текст. Возникновение художественной целостности как первоэлемента, как «определяющей точки» (Гёте) творческого создания одномоментно и нераздельно содержит в себе мирообразующий и текстообразующий

исток, и смыслопорождающую направленность, и формоорганизующую перспективу. Эта перспектива саморазвивающегося обособления, развертывания и завершения художественной целостности в творческом создании естественно ставит вопрос о понятии, наиболее адекватно передающем целое этого создания. Критика традиционной связи такого целого с произведением ведется в современной науке с двух сторон: с точки зрения художественного (поэтического) мира и с точки зрения текста. С позиции текста как наиболее адекватного определения словесно-творческого целого произведение представляется, как пишет Р. Барт, «традиционным понятием, которое издавна и по сей день мыслится по-ньютоновски» [20] . А с точки зрения поэтического мира произведение предстает лишь как материальный продукт специализированного вида литературной деятельности – продукт, принципиально не способный вместить в себя целый мир [21] . Эта критика с двух сторон, безусловно, очень поучительна, ибо проясняет то поле напряжения, в котором находится устремленная к наиболее адекватному определению «своего» целого литературоведческая мысль.

Но особенно интересно то, что в движении каждого из понятий, предлагаемых *для* определения творческого целого создания искусства, в свою очередь намечается характерное раздвоение. Барт в статье «Семиология как приключение» так противопоставляет текст литературному произведению: «…это не эстетический продукт, а знаковая деятельность; это не структура, а структурообразующий процесс» [22] . Но ведь эти характеристики не в меньшей мере, чем произведению, противостоят и тексту, когда он понимается как особым образом организованная семиотическая структура, как, например, у Ю. М. Лотмана в его ранних работах [23] .

А вот аналогичный пример в движении понятия «художественный мир». «Мир, – пишет А. П. Чудаков, – если его понимать не метафорически, а терминологически… в число своих основных компонентов включает: а) предметы (природные и рукотворные), рассеянные в художественном пространстве-времени и тем превращенные в художественные предметы; б) героев, действующих в пространственном предметном мире и обладающих миром внутренним; в) событийность, которая присуща как совокупности предметов, так и сообществу героев» [24] . Но ведь эта характеристика изображаемого мира явно противостоит трактовке поэтического мира как целого, объемлющего и изображаемый мир, и его изображение [25] .

Происходящие сходные разделения различных понятий проясняют глубинную проблему определения пограничено-объединяющего содержания в том «едином, но сложном целом» (М. М. Бахтин), каким является творческое осуществление художественной целостности. Именно это понятие может быть, на мой взгляд, основой обоснования и раскрытия пограничено-связывающей роли литературного произведения как двуединого процесса претворения изображаемой действительности в художественный текст и преображения текста в форму существования, воплощения художественного мира.

Произведение действительно находится в современном литературном сознании между двумя полюсами: духовным поэтическим миром и материальным текстом. Его осмысление может предохранить от «магнитной ловушки» – абсолютного разрыва духовной и материальной «половинок» и метания между ними в поисках утраченного целого. Но тут же надо сказать и другое: мыслить произведением как целым – это значит постоянно осознавать в нем напряжение противоположных содержаний, не поддающихся упрощенному отождествлению или эклектическому смешению.

Проблема заключается в том, что теоретический внешний взгляд на текст как на объект аналитического изучения и внутреннее читательское пребывание в художественном мире не могут быть сведены друг к другу однозначными причинно-следственными отношениями. И чем бесспорнее воплощение жизненной реальности в «неживом» тексте, тем яснее

творческий характер произведения. Оно не готовый результат для потребления, а воплощенный творческий процесс, не раз навсегда данный ответ, а заданный вопрос, заключающий в себе путь для каждый раз нового и самостоятельного решения. Между композицией текста и структурой воплощенного в нем жизненного мира всегда есть «зазор» – преодолевается он не просто заранее готовыми знаниями и теориями, а переходом этих знаний в здесь и сейчас происходящее созерцание, понимание и творческое воссоздание всего разделенного.

В свете художественной целостности становятся доступными для исследовательской конкретизации и такие важные характеристики литературного произведения, как: 1) двуединство процессов развертывания художественной целостности в каждом значимом элементе и завершения художественного целого в созданном произведении; 2) «неготовость» составных элементов произведения, которые не являются заранее, а лишь становятся художественно значимыми; 3) отсутствие заданной иерархичности отношений элементов и целого.

Последний момент, пожалуй, особенно важен. В строении литературного произведения с принципиально не иерархическими внутренними отношениями воссоздаются такие связи универсальной всеобщности и уникальной индивидуальности, которые противостоят любым формам одностороннего возвышения, абсолютизации и обожествления как любой человеческой общности, так и отдельно взятого индивида. Это касается и неплодотворности обожествления человечества в целом: во всяком случае человечество и конкретная человеческая личность относятся друг к другу не как часть и целое, но как равноценные и равнозначные целые – художественная целостность в идеале проявляет именно такую их взаимосвязь.

Литературное произведение в посттрадиционалистскую эпоху, как правило, не укладывается в однозначное жанровое определение, в нем переплетаются и взаимодействуют различные и порой разнородные жанрово-стилистические традиции. Понятие о произведении как художественной целостности содержит в себе не только возможность, но и эстетическую законность, даже необходимость полижанровости и полистилистики. А с другой стороны, целостность противостоит абсолютизации как единства, так и множественности: в свете художественной целостности преодолеваются какие бы то ни было заранее заданные в произведении внешние границы эстетического разнообразия, но утверждается его внутренний предел. Он основывается на том, что при всех разнородных сочетаниях и обособлениях разделяющихся целых сохраняется индивидуально-творческий центр произведения и глубинная неделимость эстетического бытия, в нем осуществленного. В этом центре соединяется универсальная обращенность к полноте бытия и уникальность индивидуально-творческой позиции авторского сознания, так что скрепляющей основой мира оказывается индивидуально-неповторимое человеческое бытие, *целостная индивидуальность.*

Художественная целостность выступает не как организующий принцип, навязывающий элементам произведения схему их организации, своего рода «идею порядка», а как нечто внутренне присущее этим элементам, точнее, присущее процессу и энергии их взаимодействия. Взаимодействие здесь оказывается первичным, отражая не первичность человеческой общности, а первичность общения, когда общение онтологично и предшествует разделению общающихся. Воплощение полноты бытия в художественной целостности равно противостоит в этом смысле и утопической человеческой всеобщности, которая исключает индивидуальную свободу, и абсолютно обособленному индивиду как единственной реальности человеческого существования.

В произведении как художественной целостности равно несомненными целыми являются человечество, народ и конкретная человеческая личность. Они принципиально несводимы друг на друга и друг к другу. Целое произведение – это поле напряженного взаимодействия этих обращенных друг к другу содержаний и благодаря этому поле порождения многообразных культурных смыслов, реализующих разнообразные возможности человече-

ской жизни каждой индивидуальности на своем месте в пределах своей конкретной историчности и органичной ограниченности.

Но тут же надо сказать и о том, что полнота бытия и реальная органичная ограниченность человеческого существования в жизненной действительности, являясь полюсами произведения как художественной целостности, принципиально неслиянны и противостоят друг другу в его единстве. И возможность проявлять полноту бытия в произведении искусства внутренне связана с осознанием ее неосуществимости в рамках реальной действительности: целостность бытия проявляется на предельной границе, которая определяет и принципиально превышает все реальные формы человеческого существования и в то же время противостоит какому бы то ни было обожествлению человека, народа и человечества.

Произведение и здесь проявляет свою погранично-связывающую природу, выступая в данном случае как один из основных факторов культуры.

Жизнь культуры и представляет собою историческое развертывание границ и связей полноты бытия, бесконечного мира, живущего бесконечное время, и конечных форм человеческой природы и человеческого существования, так что существование это оказывается снова и снова осмысляемым и осмысленным, а смысл – осуществляемым и осуществленным.

Художественное произведение определяется законами, принципиально превышающими любую конкретную культуру, оно является формой превращения целостности бытия – мира, общества, личности – в поле порождения культурно-исторических и индивидуальных смыслов. Произведение искусства заключает в себе множество возможностей, а каждая отдельная культура представляет исторически конкретные реализации этих возможностей.

Во множестве таких культурно-исторических реализаций образующие художественную целостность внутренние противоположности (мира – текста, целого – элемента и др.) могут развертываться в различные системы отношений и меняющихся доминирующих признаков, которые дают возможность *для* различных историко-типологических разграничений и классификаций. Сошлюсь, например, на развиваемое И. Р. Деринг-Смирновой и И. П. Смирновым, вслед за Д. С. Лихачевым, разделение первичных и вторичных художественных систем: первые склонны по преимуществу рассматривать текст как мир, а вторые – мир как текст: «Суть этой дихотомии в том, что все „вторичные“ художественные системы отождествляют фактическую реальность с семантическим универсумом, т. е. сообщают ей черты текста, членят ее на план выражения и план содержания, на наблюдаемую и умопостигаемую области, тогда как все первичные художественные системы, наоборот, понимают мир смыслов как продолжение фактической действительности, сливают воедино изображение с изображаемым, придают знакам референциальный статус» [26] . Важно только подчеркнуть производность этой дихотомии, основанной на формах превращения внутреннего единства во внешние различия разномасштабных целых, которые исторически изменяются, тогда как художественная целостность в том понимании, о котором здесь говорится, всегда возвращается, но каждый раз в новом, индивидуальном воплощении.

Разнообразные систематики и типологии могут быть построены на основе изменяющихся отношений элементов и целого – в частности, здесь отчетливо проявляется двуединство синкретизма и синтеза, которое вообще играет очень важную роль в существовании и развитии литературного произведения. Развитие это проявляется, с одной стороны, в выделении и обособлении элементов ранее существовавших художественных единств и превращении их в новое целое, а с другой – в стремлении заключить в эти новые формы старые целые, переводя их на роль составных элементов. Кажется, что не только каждая дробь хочет стать и становится единицей, но она еще и хочет превратить прежние единицы в свои собственные дроби. Впрочем, здесь не вполне подходит количественный учет по принципу: часть – целое, ибо в этих взаимопереходах осуществляется движение художественной

целостности, необходимой формой воссоздания которой может стать, например, фрагментарность текста. Во всяком случае, историческая поэтика отношений: элемент – целое, язык – текст, текст – художественный мир, автор – герой – читатель, произведение – жанр – род – стиль и др. – все это актуальные и перспективные направления дальнейших исследований.

Также требует к себе исследовательского внимания конкретизация основных характеристик художественной целостности в структурно-композиционном строении литературного произведения, например в «ромбической» модели отношений его слоев или уровней: от первоначального единства ритма к обособлению фабулы и сюжета, изображаемых событий и их субъектов, а также событий и субъектов их словесного изображения, а затем к преображению этой множественности в личностное единство (или триединство) автора – героя – читателя с их суверенной совместностью, взаимообращенностью и глубинной неделимостью.

Наконец, очень актуален вопрос о специфической позиции литературоведа – исследователя литературного произведения как художественной целостности. Произведение воспроизводит связь между целостностью бытия и конкретным жизненным целым индивидуального существования, воспроизводит оно и необходимость осмысления, сознания этой связи – в частности, связи между познанием произведения и пониманием того, что осмысляется произведением. Изучать произведение и понимать нечто произведением – эти вообще-то разные сферы деятельности необходимо связаны у литературоведа, который всегда ищет меры между ними и тем самым определяет и уясняет свое место и свое сознание, проясняя область и границы профессионального литературоведческого знания и осознанного незнания.

Д. П. Бак в недавней статье, специально посвященной этой проблеме, критикует и концепцию целостности, и концепцию поэтического мира, полагая, что в одном случае теоретизм и чисто познавательное отношение к словесно-бытийной целостности, а в другом полное погружение в самодостаточный «поэтический мир» не позволяют «обнаружить специфическое и уникальное место… литературоведа». Сам же Бак формулирует позитивное решение следующим образом: «На литературоведа возложена особая миссия: не просто зеркально, предельно адекватно отразить, передать целостность произведения, но вернуть завершенный, вычлененный из жизненного потока результат встречи трех участников эстетического события в сферу реального ответственного поступка-дела. Только таким образом будет восстановлена и подтверждена „архитектоника действительного мира“, или, иначе, „архитектоника целостного переживания мира“» [27] .

Но ведь это резюмирующее заключение со ссылками на «философию поступка» Бахтина очень хорошо формулирует общечеловеческую задачу – эта задача вообще всякого живущего здесь и сейчас человека – читателя литературного произведения. Очень бы хотелось думать, что есть возможность считать литературоведа человеком по преимуществу, и отнести данную задачу в первую очередь к нему. Но я сомневаюсь в такой возможности и предпочитаю формулировку, перефразирующую хрестоматийно известные стихи: «Литературоведом можешь ты не быть, но человеком быть обязан». А уж если становишься литературоведом, неизбежны, по-видимому, и чисто познавательное отношение, и усилия, направленные на то, чтобы в каждой конкретной историко-культурной и индивидуально-творческой ситуации прояснить связь и переход знания своей части в участие в целостности, которая превышает любое конкретное целое.

Осмысление художественной целостности связано также с идеей органичности [28] и сверхорганичности художественного произведения в его противопоставленности как механизмам, конструкциям, так и природным организмам. Это отражается, в частности, в интенсивных поисках теоретического разграничения целостности со смежными ей, но инород-

ными качествами цельности, системности, завершенности, связности и т. п.[29] Целостность прежде всего указывает на возможность произведения сосредоточенно выявлять в своей художественной реальности полноту бытия, закономерности существования и развития мира в целом. Поэтому художественная целостность должна соотноситься с «началами» и «концами», с «первой» и «последней» мировой целокупностью в различных формах ее жизненного выявления во множестве целых, обращенных друг к другу на основе единого, развивающегося и в последней глубине своей неделимого бытия, во внутренней связи природной органичности и сверхприродного, культурно-творческого общения и созидания.

Иное дело – характеристика и конструкции, и организма с точки зрения их организованности, системные характеристики любого отдельного целого. Целостность человеческого бытия и цельность (системность, завершенность, связность и т. п.) текста – единство и борьба этих противоположностей осуществляются в литературном произведении и во многом определяют его смысловую многомерность и структурную сложность, чем вызывается многообразие подходов и дискуссионных проблем в современной теории литературного произведения.

В частности, в тех направлениях, которые выдвигают в качестве теоретической доминанты понятие «текст», художественная целостность вообще не является актуальной, цельность же текста в структурализме акцентируется, а в постструктурализме и деконструктивизме становится все более и более проблематичной на фоне принципиального множества организационных трансформаций и смысловых преобразований. Связь же литературного произведения с целостностью бытия сторонники этих направлений считают излишней философизацией, в принципе неплодотворной для поэтики.

С другой стороны, в современной науке все более активно утверждается мысль о том, что текст не охватывает произведение в его целостности и событийной полноте, которая, как писал Бахтин, «включает и его внешнюю материальную данность, и его текст, и изображаемый в нем мир, и автора-творца, и слушателя-читателя. При этом мы воспринимаем эту полноту в ее целостности и нераздельности, но одновременно понимаем и всю разность составляющих ее моментов»[30].

Художественное произведение в своей полноте «событийно» именно потому, что оно представляет собою каждый раз снова и снова осуществляемое событие создания – созерцания – понимания художественной целостности: «образа мира, в слове явленного» (Б. Пастернак). Это не готовый мир и не готовый, раз и навсегда воплощенный и доступный для потребления смысл, а форма непрестанного человеческого общения и порождения в нем поисков смысла. Произведение – это «орган» и «поле» смыслотворения, и заключенный в его границах процесс смыслообразования проявляет себя в снова и снова возобновляемых попытках интерпретировать [31], выразить этот образующийся смысл. Таким образом, событийная полнота произведения воссоздает не первичность какой бы то ни было человеческой общности, а, как уже говорилось, первоначальность общения равноправных и равнодостойных человеческих целых – и в этом еще одна из конкретизаций понятия «художественная целостность»[32].

Конечно, нам никуда не уйти от «разделения труда»: кто-то создает художественное произведение, кто-то другой его изучает, анализирует, кто-то третий применяет результаты анализа в педагогической практике. Между тем теория целостности позволяет и в этом множестве увидеть творческое единство мира и человеческого рода: оно проявляет себя как неделимая на обособленные части жизненная драма, в которой именно на границе общения авторов, режиссеров, актеров, зрителей и интерпретаторов человеческой истории проясняется их глубинная бытийная целостность.

Ею производятся искусство и наука, и потому создание, восприятие, изучение, преподавание художественной литературы может всякий раз на основе ранее созданного пытаться вновь возвращать эту целостность в глубинной едино-раздельности творческого процесса. В нем отношения автора, героя, читателя, исследователя, преподавателя становятся не только межличностными, но внутриличностными, и тем самым раскрывается духовное единство многих разных людей и многомерность каждой личности. Произведение как художественная целостность – это орган постижения творческой природы бытия, орган формирования человеческого созерцания и понимания, человеческой мысли и чувства в их первоначальном единстве, саморазвивающемся обособлении, глубинной неразрывности и общении друг с другом.

Примечания

1. Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 71.

2. Там же. С. 112. Я благодарен М. Л. Гаспарову за разъяснения, связанные с переводом этой фразы.

3. См. об этом подробнее: *Михайлов А. В.* Проблема исторической поэтики в истории немецкой культуры. М., 1989.

4. Аристотель и античная литература. С. 111.

5. Об основных этапах развития литературно-художественного сознания см.: Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.

6. *Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. Саратов, 1946. С. 108.

7. *Гинзбург Л. Я.* О лирике. М., 1974. С. 53.

8. *Аксаков К.* Ломоносов в истории русской литературы и русского языка. М., 1843. С. 62.

9. Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М., 1974. Т. 2. С. 192. Далее ссылки на этот том приводятся в тексте с указанием страницы.

10. Характерно с этой точки зрения принадлежащее А. И. Галичу определение романа как «идеала искусства», «где… представленное самому себе человечество как главнейший предмет, обрабатываемый идеальным искусством, раскрылось во всевозможных направлениях общественной и частной жизни: …дух поэта, образованный наукою, искусствами и опытами, может следовать мыслью за развитием, в котором сам принимал или мог принимать участие, но… не смея по знанию своему придерживаться того, что представляет ему ежедневный опыт, удаляется в собственную свою область, то есть в область фантазии, и здесь в исторической жизни вымышленного или вымышленной жизни исторического героя дает видеть характер и дух целого человечества, как оно развивается в своих силах при содействии внешних обстоятельств» (с. 273—274).

11. *Шеллинг Ф. В.* Философия искусства. М., 1966. С. 67. Ссылки на это издание далее приводятся в тексте.

12. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: В 4 т. М., 1971. Т. 3. С. 8. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

13. Данные о названиях сборников взяты из диссертации А. С. Когана «Типы объединения стихотворений в русской поэзии XIX в.» (Донецк, 1987).

14. *Белинский В. Г.* Собрание сочинений: В 9 т. М., 1981. Т. 6. С. 263.

15. *Тынянов Ю. Н.* Поэзия. История литературы. Кино. М., 1977. С. 415.

16. *Катенин П. А.* Размышления и разборы. М., 1981. С. 215. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

17. *Киреевский И. В.* Критика и эстетика. М., 1979. С. 51. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

18. *Белинский В. Г.* Собрание сочинений: В 9 т. М., 1976. Т. 1. С. 60. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

19. См. разработку проблем субъектной организации произведения в трудах Б. О. Кормана и его школы. Соотношение понятий «автор» и «художественная целостность» раскрывается в ряде работ Н. Д. Тамарченко, например в его книге «Целостность как проблема этики и формы в произведениях русской литературы XIX века» (Кемерово, 1977).

20. *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 417.

21. См., напр.: *Федоров В. В.* Поэтический мир и творческое бытие. Донецк, 1994. С. 5—8.

22. Мировое древо. М., 1993. С. 82.

23. См.: *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. М., 1972.

24. *Чудаков А. П.* Слово-вещь-мир. От Пушкина до Толстого. М., 1992. С. 8.

25. См. указанную выше работу В . В . Федорова.

26. *Деринг-Смирнова И. Р., Смирнов И. П.* Очерки по исторической типологии культуры. Salzburg, 1982. С. 9.

27. Бахтинский сборник. II. Бахтин между Россией и Западом. М., 1991. С. 257.

28. Об органичности произведения см.: *Вайман С. Т.* Гармонии таинственная власть. Об органической поэтике. М., 1989.

29. См. об этом: *Тюпа В. И.* Художественность литературного произведения. Красноярск, 1987; *Шатин Ю. В.* Художественная целостность и жанрообразовательные процессы. Новосибирск, 1991; *Есаулов И. А.* Спектр адекватности в истолковании литературного произведения. М., 1995.

30. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 404.

31. Об интерпретации и анализе см.: *Бореев Ю. Б.* Искусство интерпретации и оценки (Опыт прочтения «Медного всадника»). М., 1981.

32. См. об этом подробнее в моей работе «М. Бахтин и М. Бубер о художественном произведении» *(Гиршман М. М.* Избранные статьи. Донецк, 1996).

К проблеме специфики художественной литературы

В современной теоретической ситуации можно считать общепринятым утверждение о том, что специфика литературы (здесь и в дальнейшем имеется в виду именно и только художественная литература) не раскрывается через какое-либо единственное, статическое, раз навсегда данное определение; границы, содержание и объем этого понятия исторически изменяются, а одни и те же признаки не обладают раз навсегда данной эстетической спецификой, но обретают различные значения на разных этапах развития культуры [1]. Предельным развитием этой общей идеи можно считать утверждение Ц. Тодорова о том, что не существует единого понятия литературы, а есть лишь множество литературных дискурсов, выполняющих эстетические функции в различных историко-культурных контекстах [2]. Этот тезис Тодорова едва ли можно считать бесспорным. При несомненном множестве исторических проявлений словесного искусства все более дискуссионным становится вопрос о том, есть ли у этой множественности специфический *центр* и можно ли множество дискурсных единств осмыслять как *единство* многообразия художественной литературы. Некоторые аргументы в пользу положительного ответа на этот вопрос я бы хотел привести в этом разделе.

В историческом развитии художественной литературы переплетаются два взаимосвязанных друг с другом процесса: 1) прояснение специфики искусства *слова* на фоне других видов *искусства;* 2) прояснение специфики *искусства* слова на фоне других видов и форм речевой деятельности. Для поисков того специфического центра словесно-художественного многообразия, о котором только что шла речь, очень важно выявить внутреннюю взаимосвязь, своего рода сферу пересечения исторических процессов.

Одна из возможностей на этом пути – обращение к истоку, где эти два процесса оказываются в первоначальном единстве, предшествующем их последующему неизбежному разделению. Пожалуй, одной из самых замечательных трактовок этого события начала поэзии является следующий фрагмент из «Эстетики» Гегеля: "Поэзия началась, когда человек стал выражать себя; сказанное для нее существует только затем, чтобы быть высказанным. Примером… послужит нам дистих, сохраненный Геродотом, где сообщается о смерти греков, павших у Фермопил. Содержание оставлено во всей своей простоте: скупое известие – с тремястами тысяч персов сражались четыре тысячи спартанцев. Но интерес тут в том, чтобы создать надпись, сказать об этом деянии современникам и потомкам, сказать только ради самого высказывания, – и вот так выражение становится поэтическим, то есть оно хочет проявить себя как **ποιησις,** оставляющее содержание в его простоте, но преднамеренно оставляющее само высказывание. Слово, содержащее эти представления, столь высокого достоинства, что оно стремится отличить себя от всякой прочей речи и превращается в дистих" [3].

Создаваемая «надпись» (поэтическое высказывание – созидание – действие) не сообщает о событиях, а стремится сохранить, запечатлеть их в слове, которое не информирует, не передает представление, а, по точному слову Гегеля, *содержит* их в себе, содержит не как заранее готовый смысл, а как внутренний смыслообразующий процесс, живущий и воспроизводимый в словесно-художественной реальности: в ней действительность становится осмысленной, а смысл – действенно осуществляемым.

Рассказ о событии не есть само событие, слово о поступке не есть сам поступок. Но, становясь взаимодействующими сторонами художественного высказывания, они выявляют себя не иначе как через собственную противоположность. Поступок, воплощаясь в слове, именно в словесно-художественной реальности обнаруживает свой внутренний смыслооб-

разующий потенциал. Слово же, вовлекая в себя внешнюю по отношению к нему реальность, само становится своеобразным действием, поступком, событием порождения смысла.

Таким образом, в поэтическом произведении перед нами внутренний мир, воплощенный в словесном построении. В нем все внесловесное оказывается внутренним, а все внутренне-смысловое – выводимым вовне, внешне выстраиваемым, реализуемым в высказывании. «Образ мира, в слове явленный» – это *целостность* внешнего и внутреннего, то есть их первоначальное единство, неизбежное разделение и взаимообращенность, общение друг с другом.

Именно здесь можно увидеть сферу пересечения тех двух исторических процессов, о которых говорилось выше, – центр обращенности искусства к слову и слова к искусству. Это проявилось в первых наиболее принципиальных определениях специфики поэзии на фоне других искусств. Лессинг, говоря о способности поэзии «изображать также и тела, но лишь опосредованно при помощи действий», тут же раскрывает эти действия как взаимодействия тела и «чувственного представления» о нем: «… поэзия, где все дается лишь в последовательном развитии, может уловить только одно какое-либо свойство тела и потому должна выбрать свойства, вызывающие такое чувственное представление о теле, какое ей в данном случае нужно» [4] .

Во многом возражая Лессингу, Гердер еще более усиливает акцент на взаимообращенности друг к другу пространственных и временных, предметных и мыслительных характеристик в особой духовной *силе* искусства слова. Говоря о том, что сила, которая присуща словам, действует и как чувственное представление в пространстве, и как энергия во времени, Гердер подчеркивает: «…ни одна из этих сторон, взятая в отдельности, не составляет всей ее сущности. Ни энергия, ее музыкальное начало, ибо оно не может проявиться, если не будет иметь предпосылок в чувственном характере представлений, которые она живописует в нашей душе. Но и не живописное ее начало, ибо, действуя энергетически, оно именно через последовательность создает в душе понятие чувственно совершенного целого; только взяв обе эти стороны в совокупности, я могу сказать, что сущность поэзии – это сила, которая, исходя из пространства (из предметов, которые она чувственным образом воспроизводит), действует во времени (последовательностью многих отдельных частей, создающих единое поэтическое целое)…» [5] .

Всеобщий принцип искусства – воссоздание целостности бытия, бесконечного и человечески незавершимого, в художественном мире, конечном и человечески завершенном. Художественная литература оказывается способной наиболее полно выразить динамику этой бытийной целостности, драматическое движение человеческой жизни, ибо именно этому виду искусства наиболее доступен самый момент встречи, взаимосвязи и перехода внешнего во внутреннее, пространства во время, действительности, которая осваивается мыслящим человеком, в энергию его активно действующего сознания.

Такая способность литературы связана в первую очередь с природой языка, который существует *между* человеком и миром, человеком и человеком, осуществляя их встречу, взаимосвязь и объединяющее взаимодействие. Его характер очень выразительно формулируют, опираясь при этом на разные философские традиции, А. Ф. Лосев и Г. Гадамер: «Тайна слова заключается именно в общении с предметом и в общении с другими людьми… Слово – это орудие общения с предметами и арена интимной и социальной встречи с их внутренней жизнью» [6] ; «Язык – это центральная точка, где я и мир встречаются или скорее обнаруживают исходное единство… Лишь среда языка, соотнесенная с целостностью сущего, опосредует сущность человека с самим собою и с миром» [7] .

Язык является питающей основой поэтического творчества, поскольку художественная литература проясняет творческую первооснову языка. Очень глубоко и точно выразил

эту взаимосвязь Ф. И. Буслаев: «Язык, пока живет народ, никогда не утратит своей жизненной силы, и всякое значительное в литературе явление есть и как бы новая попытка творчества в языке, есть возрождение той же самой силы, которая первоначально двинула язык к образованию» [8] . Творчество в языке движимо энергией первоначального единства человека с миром, человека с человеком – энергией, которая реализуется как общение саморазвивающихся и в глубине своей полностью неотделимых друг от друга народов и личностей.

Таким образом, центром специфики художественной литературы прежде всего, на мой взгляд, является событие смыслообразующего общения действительности и сознания в слове, впервые называющем то, что до него адекватного имени не имело.

Понятно, что словесное построение, в котором созидается и осуществляется художественный мир, не может быть сведено к раз навсегда «сделанным», «натуральным» художественным особенностям, приемам, свойствам и т. п. Как художественный мир – это отношение-общение идеальной полноты бытия и реальной действительности человеческого существования, так и словесный строй – это отношение-общение полноты языка, словотворчества, именования впервые и реального существования множества языков с готовыми лексическими и грамматическими формами и их функционированием. Потому единый принцип: поэтический мир в словесном строе – может осуществляться только через множественные отношения разных языков: поэтического – жизненно-практического, «того, что пелось» – «того, что сказывалось» [9] , наконец, наиболее отчетливо, стиха – прозы.

В историческом развертывании этого последнего отношения особенно ясен переход вроде бы внешнего противостояния стиха как универсально-художественной речи, формы поэзии и нехудожественной прозы ко все более и более внутреннему отношению: художественная проза – нехудожественная проза, художественный стих (форма поэзии) – нехудожественный стих (форма публицистики, дидактики, рекламы и т. п.). И внутри самого что ни на есть поэтического стиха действует его основной структурный принцип: двойное членение – синтаксическое и собственно ритмическое, так что отношение-общение стиха – не стиха становится внутренней характеристикой стихового построения. И это одно из локальных проявлений специфического центра художественной литературы: смыслообразующего отношения-общения осознаваемого мира и мыслящего человека.

Примечания

1. См., напр.: *Лотман Ю. М.* О содержании и структуре понятия «художественная литература» // *Лотман Ю. М.* Избранные труды. Таллинн, 1992. Т. 1.

2. *Тодоров Ц.* Понятие литературы // Семиотика. М., 1983. С. 355—369.

3. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: В 4 т. М., 1971. Т. 3. С. 357.

4. *Лессинг Г. Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957. С. 189.

5. *Гердер И. Г.* Избранные сочинения. М.; Л., 1969. С. 160.

6. *Лосев А. Ф.* Философия имени. М., 1988. С. 47—49.

7. *Гадамер Г. Г.* Истина и метод. М., 1988. С. 529.

8. *Буслаев Ф. И.* О влиянии христианства на славянский язык. М., 1848. С. 8.

9. *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М., 1989. С. 296.

Слово в художественной целостности литературного произведения

В современной науке можно отметить две противоположные и в то же время сходные друг с другом крайности в подходе к специфике слова в литературном произведении и в изучении художественной речи вообще.

С одной стороны, проявляется своего рода литературоведческий негативизм. Его характеризует утверждение, что художественная речь – это вообще не речь, художественное слово – не языковое слово, так как оно включено в принципиально иную эстетическую деятельность. Поэтому литературоведению в подходе к художественному слову и произведению, с точки зрения В. В. Кожинова, который доводит эту установку до теоретического «упора», необходимо разорвать всякие связи не только с лингвистикой, но и с филологией в целом [1] .

Противоположная позиция может быть определена как лингвистическая (или лингвосемиотическая) экспансия. Суть ее заключается в том, что своеобразие художественного слова и специфика словесно-художественной формы литературного произведения могут и должны раскрываться и изучаться лингвистическими и семиотическими методами в общем ряду с другими реализациями языка и знаковыми системами. При этом совсем не обязательно поэтика считается частью лингвистики – это положение Р. Якобсона продолжает оставаться популярным сейчас, пожалуй, более всего благодаря обилию возражений и полемических рассуждений по его поводу. В книге В. П. Григорьева [2] , который, так же как и Кожинов, склонен к предельному заострению и прояснению теоретической позиции, тезис Якобсона даже преображается «с точностью до наоборот»: получается, что лингвистика – это часть поэтики, ибо поэтический язык – это максимальная манифестация национального языка, охватывающая все его реализации в аспекте заключенного в них творческого потенциала. Но в этом эстетически значимом творчестве эстетическое предстает лишь как компонент лингвистического целого. Здесь нет, конечно же, простого отождествления смысла и функции элементов художественной речи со сходными элементами других речевых разновидностей. Наоборот, Григорьевым выдвигается идея «словопреобразования», содержащая установку на анализ преобразования семантики слова в художественном тексте. Но это преобразование мыслится в пределах единой субстанции, в пределах качественной однородности, так что художественное слово оказывается разновидностью, вариантом в пределах этого общего лингвистического или лингвосемиотического качества.

Я бы хотел противопоставить этому положению принципиально иной тезис, но прежде чем его сформулировать, необходимо уточнить предмет рассмотрения. Речь идет о художественном слове как значимом элементе литературного произведения, который обладает семантической и структурной определенностью и в котором выражается эстетическая сущность и специфика художественного целого. Я считаю, что так понимаемое художественное слово именно качественно, субстанционально отличается от своего внехудожественного прототипа, его преображение в художественном произведении есть именно переход в новую сферу бытия, в новое качество, в котором оно не существует до произведения и за его пределами, и эта эстетическая специфика художественного слова не раскрывается полностью лингвистическими и семиотическими методами.

Чтобы конкретизировать этот тезис, приведу вначале несколько примеров, не столько доказательных, сколько показательных, позволяющих пояснить, о чем, собственно, идет речь. Где еще, скажем, широко распространенное в различных высказываниях слово и даже

литературоведческий термин «трагедия» значит хотя бы в основном то же и звучит так же, как в стихотворении Б. Пастернака:

Здесь прошелся загадки таинственный ноготь. —
Поздно, высплюсь, чем свет перечту и пойму.
А пока не разбудят, любимую трогать
Так, как мне, не дано никому.
Как я трогал тебя! Даже губ моих медью
Трогал так, как трагедией трогают зал.
Поцелуй был, как лето. Он медлил и медлил,
Лишь потом разражалась гроза…

И дело не только в том, что здесь ближайшим родственником слова «трагедия» оказывается конкретно-действенное, даже конкретно-осязательное «трогать», главное – проявляющееся в этом слове общее пересечение и смещение границ между телесным и духовным, материальным и идеальным, вещественным и личностным, что является одним из самых характерных смысловых устоев поэтического мира Пастернака, где «перегородок тонкоребрость пройду насквозь, пройду, как свет, пройду, как образ входит в образ и как предмет сечет предмет». Причем это не семантический обертон, не просто новый оттенок, а основное в данном случае значение слова, семантический центр его как значимого элемента конкретного художественного целого, и в таком качестве это слово не существует за пределами данного целого.

Таким же не заранее готовым, а индивидуально-сотворенным является центральное значение общеизвестного названия города в стихах поэта, у которого с этим городом складывались совершенно особые отношения:

Пусти меня, отдай меня, Воронеж:
Уронишь ты меня иль проворонишь,
Ты выронишь меня или вернешь, —
Воронеж-блажь, Воронеж-ворон, нож…

Своеобразие, о котором идет речь, отнюдь не сводится к самой по себе поэтической этимологии, паронимии или паронимической аттракции, которую интенсивно изучает современная лингвистическая поэтика. Паронимия, как и любое другое средство речевой выразительности и словесно-художественный прием, может повторяться так же, как повторяется вроде бы одно и то же слово в различных художественных высказываниях. Но в том-то и дело, что в произведении, как особом, эстетически значимом целом, и все слова, и все приемы и средства качественно, субстанционально преображаются, становясь плотью художественного мира, единственно возможной формой действенного осуществления смыслопорождающего поэтического содержания.

Приведу еще один пример, где в двух разных произведениях повторяются и одни и те же слова, и одни и те же приемы:

…Я говорю с подругой юных дней;
В твоих чертах ищу черты другие;
В устах живых уста давно немые,
В глазах огонь угаснувших очей.

(М. Ю. Лермонтов. «Нет, не тебя так пылко я люблю»)

Жизнь моя все короче, короче,
Смерть моя все ближе и ближе…
Или стал я от этого зорче,
Или свет нынче солнечный ярче,
Но теперь я отчетливо вижу,
Различаю все четче и четче,
Как глаза превращаются в очи,
Как в уста превращаются губы,
Как в дела превращаются речи …

(Л. Мартынов. «Удача»)

Слова-синонимы: «глаза» и «очи» – здесь однотипно противопоставляются и образуют своего рода синонимическую антитезу. Но ведь в чем-то самом существенном они качественно отличаются друг от друга тем семантическим центром, или основным значением, которое и делает каждое из них значимым элементом конкретного художественного целого, проявлением его смыслообразующих законов. И фраза: «глаза превращаются в очи», – совершенно обычная и правильная с точки зрения общеязыковых норм, является не только неправильной, но и просто совершенно невозможной с точки зрения законов лермонтовского художественного мира. Вся трагедия этого «двоемирного» мира как раз и заключается в том, что глаза никогда и ни при каких условиях не могут превратиться в очи и абсолютное, ничем не искоренимое стремление к идеальным «очам» не может быть удовлетворено никакими реальными «глазами». Только воплощая это романтическое двоемирие: абсолютное, ничем неуничтожимое стремление к абсолютно недостижимому идеалу и столь же абсолютное отрицание всего достижимого и достигаемого, – слова «глаза» и «очи» обретают стилевую характерность и смыслопорождающую индивидуальность, опять-таки не существующую за пределами произведения как целого.

Теоретическое обобщение, разъясняющее все эти примеры, может быть сформулировано следующим образом: семантическим центром слова как художественно значимого элемента является мир и смысл произведения, а произведение при этом оказывается новым, индивидуально сотворяемым словом, впервые называющим то, что до этого не имело имени. Такой ход мысли заставляет вспомнить очень известную, хотя, по-моему, и до сих пор недостаточно осмысленную и оцененную идею А. А. Потебни о структурной общности слова и поэтического произведения. Эта аналогия многократно обсуждалась и критиковалась, в частности, за то, что она не учитывает структурно-композиционной сложности литературного произведения, резко отличающей его от слова. Например, В. В. Виноградов считал, что «в системе Потебни наглядно обнаружилась непригодность для исчерпывающего анализа художественно-словесной структуры той стилистической системы, которая вся покоится на раскрытии понятия о „слове“ и „словесном ряде“ – вне динамики их многообразных связей в структуре целого… Потебня даже целостные художественные произведения рассматривал по аналогии со „словом“, тем самым упрощая имманентный анализ их структуры вплоть до устранения проблемы композиции» [3] .

Признавая частичную справедливость этих критических суждений, я хотел бы в то же время противопоставить им иной подход, основанный на развитии позитивного смысла этой аналогии: в ней Потебня с большой силой акцентировал те вновь и вновь творчески воссоздаваемые единство и целостность, которые присущи эстетической природе литературного произведения.

«Хотел бы в единое слово я слить свои грусть и печаль» – это, конечно, метафора, но она имеет очень глубокий жизненный смысл, раскрывает очень существенные свойства

художественного творчества. Известно, что А. А. Потебня вслед за В. Гумбольдтом неоднократно писал о том, что единство и цельность – это важнейшие качества образа, которые позволяют поэту с «одной точки зрения отразить целый мир явлений». «Прекрасное назначение поэта – посредством всестороннего ограничения своего материала произвести неограниченное и бесконечное действие, посредством индивидуального образа удовлетворить требованиям идеи, с одной точки зрения открыть целый мир явления… Дело вовсе не в том, чтобы показать все… или даже многое.. , а в том, чтобы привести в такое настроение, при котором мы готовы все объять взором… Пусть только поэт заставит нас сосредоточиться в одном пункте, забыть себя ради известного предмета – и вот, каков бы ни был предмет, перед нами – мир. Тогда все наше существо обнаружит творческую деятельность, и все, что оно ни произведет в этом настроении, должно соответствовать ему самому и иметь то же единство и цельность. Но именно эти два понятия мы соединяем в слове мир» – эти слова Гумбольдта Потебня не просто цитирует – идеи, в них заложенные, развиваются и конкретизируются в последующих толкованиях сущности словесно-художественного образа и поэтического произведения [4] .

В свете такой аналогии слова и художественного произведения становится ясным принципиально различный масштаб, в котором рассматривается вроде бы то же самое слово в литературном произведении и за его пределами. Цельность композиционного единства произведения не просто выстраивается из слов, но и перестраивает каждое слово, преображает его, переводит, говоря не буквально, а метафорически, на роль своеобразного звука в новом единстве «художественного слова» – произведения. И композиционные закономерности художественного целого становятся неотъемлемой частью внутренней структуры и смысла каждого слова, входящего в состав этого целого.

В слове как эстетически значимом элементе произведения искусства осуществляется один из моментов становления и развертывания художественного целого именно потому, что художественное слово может содержать в себе это целое в динамике его изменяющихся состояний и проявлений. А с другой стороны, как писал О. Мандельштам, «всякий период стихотворной речи – будь то строчка, строфа или цельная композиция лирическая, необходимо рассматривать как единое слово». «Когда мы произносим, например, „солнце“, – разъяснял он свою мысль, – мы не выбрасываем из себя готового смысла, – это был бы семантический выкидыш, – но переживаем своеобразный цикл. Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку. Произнося „солнце“, мы совершаем как бы огромное путешествие, к которому настолько привыкли, что едем во сне. Поэзия тем и отличается от автоматической речи, что будит нас и встряхивает на середине слова. Тогда оно оказывается гораздо длиннее, чем мы думали, и мы припоминаем, что говорить – значит всегда находиться в дороге» [5] .

И насколько для характеристики отношений художественного слова и произведения оказывается непригодной дихотомия часть – целое, настолько актуальным становится понятие художественной целостности и ее конкретизация в первоначальном единстве, саморазвивающемся обособлении и глубинной неделимости эстетически значимых элементов и целого, их принципиально не иерархических отношений. Взаимодействие здесь оказывается первичным, отражая не первичность элемента, и не первичность целого, и не первичность какой бы то ни было общности, а первичность общения равнодостойных целых и возможность взаимопереходов в таком общении целого в элемент и элемента в целое.

Создание литературного произведения может быть рассмотрено как поэтическое словообразование, в котором, по словам Г. О. Винокура, «язык… как бы весь опрокинут в тему и идею художественного замысла» [6] и весь язык как материал литературы преображается в единственно возможную форму существования эстетического содержания литературного

произведения – художественного мира. Очень важную роль в этом поэтическом словообразовании играет ритм, как наиболее непосредственное выражение особой жизненности художественного мира, преодолевающего речевую дискретность. Ритм вовлекает в свое движение и преображает каждое слово, наполняет его энергией целого, так что и произведение, в свою очередь, предстает в этом движении как «единое слово».

Как язык не есть набор готовых средств для передачи готовых мыслей, так и художественное произведение – это не только воплощенный и утвержденный смысл, но и смысло– и словотворение. Личность не подчиняет себе полностью язык, не «командует» им, но и язык не подчиняет себе полностью творческую личность, не использует ее только как «передатчика» своих содержаний. Язык и личность находятся в отношениях диалогической сопричастности, и если каждый человек безусловно нуждается в языке как духовной почве своего самоосуществления, то язык не меньше нуждается в каждом говорящем человеке, усилиями которого язык живет, реализуя свою творческую сущность. «Форма есть не что иное, как переход содержания в форму» [7] , в частности, переход содержания мира, человеческой личности и языка в форму поэтического произведения, в форму вечного и непрестанного порождения поисков смысла и его воплощения (именования) в новом слове, воссоздающем вновь и вновь ту творческую энергию, которая двинула и мир, и человеческую личность, и язык к образованию и развитию.

Примечания

1. *Кожинов В. В.* Об изучении художественной речи // Контекст—1974. М., 1975.
2. *Григорьев В. П.* Поэтика слова. М., 1979.
3. *Виноградов В. В.* О языке художественной прозы. М., 1980. С. 253.
4. *Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 187.
5. *Мандельштам О.* Слово и культура. М., 1987. С. 119.
6. *Винокур Г. О.* О языке художественной литературы. М., 1991. С. 53.
7. *Гегель Г. В. Ф.* Сочинения. М.; Л., 1930. Т. 1. С. 224.

II. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ -СТИЛЬ – РИТМ

Стиль литературного произведения

В данном разделе рассматривается стиль литературного произведения в следующих двух логически взаимосвязанных направлениях.

1. Стиль в системе понятий, характеризующих целостность и внутреннюю структуру литературного произведения.

2. Реализация в стиле диалектической связи между внутренней структурой и субъектной организацией литературного произведения, системой отношений автор – герой – читатель.

В современных спорах о стиле сталкиваются друг с другом две общефилософские концепции: одна из них утверждает глубинные связи разных людей, разных наций, разных культур, разных исторических эпох; другая исходит из локальности и принципиальной обособленности, изолированной замкнутости личностных, культурных, национальных, исторических миров-монолитов.

В свете первой концепции как раз и является особенно актуальным заглавное понятие данного раздела, так как художественное произведение, рассмотренное как динамическая целостность, не просто утверждает, но содержит в себе, реализует связи людей, культур, наций, исторических эпох друг с другом. В целостности произведения встречаются и переходят друг в друга объективное содержание мира и субъективное содержание личности, всеобщие закономерности развития искусства и индивидуальный творческий замысел.

Поэтому при разработке категории «стиль произведения» необходимо исходить, на мой взгляд, из двух взаимосвязанных методологических требований: с одной стороны, целостность конкретного индивидуально-неповторимого литературного произведения нельзя отрывать от питающей ее исторической почвы, от общих закономерностей литературного развития, а с другой – эту целостность нельзя и отождествлять с исторической почвой, нельзя не учитывать того качественного скачка, который не позволяет свести своеобразие этой целостности к вариациям сходств и отличий в осуществлении общих законов и требует видеть в ней новый закон. С этим реализующимся в истинно художественном создании индивидуальным законом и связано в первую очередь понятие «стиль произведения».

1

И теоретический анализ, и многочисленные свидетельства художников о творческом процессе убеждают, что важнейшую, можно даже сказать, решающую роль в этом процессе играет возникновение той «определяющей точки» в развитии литературного произведения, о которой говорил Гёте: «Я не успокаиваюсь до тех пор, пока не нахожу определяющую точку, из которой можно многое вывести, или, вернее, которая сама по доброй воле многое выводит и несет мне навстречу, – мне остается только старательно воспринять это и осторожно и благоговейно приступить к делу» [1].

Одно из обобщений этой закономерности творческого процесса было сформулировано Белинским: «…содержание не во внешней форме, не в сцеплении случайностей, а в замысле

художника, в тех образах, в тех тенях и переливах красот, которые представлялись еще ему прежде, нежели он взялся за перо, словом, в творческой концепции… Художественное создание должно быть вполне готово в душе художника прежде, нежели он возьмется за перо… Он должен сперва видеть перед собою лица, их взаимные отношения, которые образуют его драма или повесть… События развертываются из идеи, как растение из зерна. Потому-то читатели видят в его лицах живые образы, а не призраки» [2] .

Эта общая характеристика нуждается, однако, в одном существенном теоретическом уточнении. Целесообразность – это непременное свойство любой человеческой деятельности. Верно, что и «самый плохой архитектор от наилучшей пчелы с самого начала отличается тем, что, прежде чем строить ячейку из воска, он уже построил ее в своей голове. В конце процесса труда получается результат, который уже в начале этого процесса имелся в представлении работника, т. е. идеально. Человек… в том, что дано природой… осуществляет вместе с тем и свою сознательную цель, которая как закон определяет способ и характер его действий и которой он должен подчинить свою волю» [3] . Возникновение же художественной целостности – это не только возникновение замысла и «сознательной цели», но и их первоначальная *объективация*. Формы такой объективации могут быть самыми различными, но всегда в этом вроде бы отдельном, начальном первоэлементе содержится организующий принцип целого. Потому-то столь единодушны художники, говоря, с одной стороны, о трудностях начала, а с другой – о качественном скачке после появления «определяющей точки», когда творчество идет как бы «само собою», ибо появился *внутренний* источник саморазвития художественного целого.

Целостность возникает, таким образом, *на границе* двух содержаний: личности писателя и вне его находящейся действительности. Она возникает одновременно и как вся принадлежащая этой личности, и объективно предстающая перед ней, переводящая и личность, и действительность в новую форму специфически художественного бытия.

Становление художественного произведения не раскрывается при помощи двухступенчатой зависимости – от части к целому, так как в нем проявляется иная, трехступенчатая система отношений: 1) *возникновение целостности* как первоэлемента, исходной точки и в то же время организующего принципа произведения, источника последующего его развития; 2) *развитие целостности* в системе соотнесенных и взаимодействующих друг с другом составных элементов; 3) *завершение целостности* в законченном и цельном единстве произведения [4] . Поэтому становление и развертывание литературного произведения предстает как своеобразное саморазвитие созидаемого художественного мира, а каждый элемент произведения несет в себе своеобразный отпечаток этого мира, являясь одним из моментов его развертывания. Соответственно, структура литературного произведения не может быть представлена как конструируемая из заранее готовых деталей, так как специфические значимые элементы произведения не готовы, не существуют заранее, а созидаются в процессе творчества как моменты становления художественного целого.

Его внутреннее единство традиционно связывается с общей всеохватывающей идеей, своеобразно выражающейся в каждом составном элементе и в их взаимной соотнесенности. Но специфика идеи литературного произведения заключается в том, что единственно возможной формой ее существования является словесно-художественный образ в его материально ощутимой, эстетически значимой организованности. Особая объективированность момента возникновения целостности, о которой говорилось выше, как раз и связана с тем, что здесь сразу же возникает динамическое единство противоположностей: идеи и организующего принципа построения и развертывания произведения, так что общая идея соотносится с единством эстетической деятельности, созидающей художественную форму целого,

сплачивающей его предельную смысловую глубину и самую что ни на есть материальную поверхность.

Именно здесь один из первых подходов к особому содержанию понятия «стиль литературного произведения»: Если "литературное произведение … стремится к тому, чтобы *в каждый данный момент предстать целиком перед читателем или слушателем"* [5] (выделено мной. – *М. Г.),* если в каждом таком моменте своеобразно развертывается и проявляется художественная целостность, то стиль – это и есть непосредственно ощутимое присутствие и выражение этой целостности в каждом составном элементе произведения и в законченном произведении в целом.

Можно наметить в связи со сказанным три основных направления разработки данной категории в соответствии с той трехступенчатой системой отношений в художественном целом, о которой говорилось выше.

Важна прежде всего конкретизация различных форм возникновения целостности, детальный анализ материалов творческого процесса с точки зрения разнокачественности тех первоэлементов, которые становятся источником последующего саморазвития целого. Тезис о возникновении целостности в первоэлементе ни в каком случае не означает, конечно, абсолютной заданности и предрешенности содержания и формы художественного произведения. Ведь процесс его создания – это обязательно *развитие,* но развитие не просто от части к целому, а *свободное становление.*

Качество и степень свободы такого саморазвития существенно отличаются друг от друга в различных творческих системах. При типологическом сходстве «определяющей точки» Гёте и «магического кристалла» Пушкина в то же время пушкинские стихи:

И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Еще не ясно различал —

и сходные с ними фетовские строки:

И не знаю сам, что буду
Петь, но только песня зреет —

могут быть противопоставлены, например, своеобразной автохарактеристике стиля Тютчева:

Ширококрылых вдохновений
Орлиный, дерзостный полет.
И в самом буйстве дерзновений
Змеиной мудрости расчет.

Возникновение целостности связано с конкретизацией той «первичной модели», роль которой в художественном творчестве впервые четко определил Дидро: «Существует некая первичная модель, которой нет в природе и которая живет неясная и смутная лишь в представлении художника. Между самым совершенным творением природы и этой первичной неясной моделью – огромное пространство, дающее художнику свободу творчества. Отсюда возникают различные манеры, свойственные различным школам и отдельным выдающимся мастерам одной и той же школы» [6] . Но разные формы конкретизации «первичной модели» качественно отличаются друг от друга и сравнительной ясностью, и соответственно пространством, отделяющим их от завершенного творения, от «готового» целого. Скажем, в

лирике Тютчева пространство это, по-видимому, меньше, чем у Пушкина, где не только романная даль, но и небольшое лирическое стихотворение обнаруживает большую непредсказуемость стилевого развертывания и меньшую определенность выражения формообразующего принципа целого в отдельном элементе.

Подобное отличие разных типов возникновения целостности отражается, например, в высказываниях о путях создания поэтических произведений А. Фета: «Стихи как бы сами попадают под ноги в виде образа, целого случайного стиха или даже простой рифмы, около которой, как около зародыша, распухает целое» [7] – и О. Мандельштама: «Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение. Ни одного слова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта» [8] .

Здесь и общность возникновения целостности, и качественное своеобразие первоначал как по степени их относительной материализации, так и по их структурной определенности. У Фета подчеркивается «случайный стих» и свободная естественность созревания целого, а у близкого к тютчевской стилевой традиции Мандельштама на первом плане «слепок формы» – определенность и даже заданность структуры произведения.

Речь идет, конечно, о художественной заданности, основанной, как уже говорилось, на слиянии общей идеи и организующего принципа строения целого. Это именно *стилевая* установка, которая противоречит заданности чисто рационалистической, достилевой, как, например, в поэзии С. Шевырева, где, по точному определению Л. Гинзбург, «идеи общего порядка… опережают стилистическую практику, которая развивается органически, изнутри наличного языкового материала» [9] . У Ф. Тютчева же идеи общего порядка – это смыслообразующие принципы лирического стихотворения и в то же время его формообразующие принципы, они проникают во все элементы стихового построения. Причем проникновение это основано не на насилии, не на игнорировании органичности развития стилистической практики, а на соответствии, слиянии с ней и ее преображении в новое качество – в закон строения поэтического мира.

Дальнейший анализ развертывания целостности выдвигает в качестве одного из центров стилевой характеристики вопрос о многообразии форм и о сравнительной интенсивности выявления целого в отдельных составных элементах произведения.

Скажем, классический пушкинский стиль при активном в высшей степени мышлении целым избегает подчеркнутого его сосредоточения в отдельных элементах, максимально выделяемых в общем процессе развертывания. Характерно в этом смысле, например, сочетание «неполных контрастов» как характерной приметы классического стиля [10] с максимальной полнотой освоения внутренних противоречий жизни в целостности произведения.

С гораздо более интенсивными формами выражения целостности мы сталкиваемся, например, в тютчевских оксюморонных сочетаниях типа «мглистый полдень», «сумрачный свет», «вечерний день», где коренные противоположности бытия совмещаются и, не сливаясь воедино, оборачиваются в «свое другое». Так, в частности, заданная стилевая доминанта первой строки стихотворения «Полдень» определяет двуликость всего последующего развертывания:

Лениво дышит полдень мглистый,
Лениво катится река,
И в тверди пламенной и чистой
Лениво тают облака.
И всю природу, как туман,
Дремота жаркая объемлет,

И сам теперь великий Пан
В пещере нимф спокойно дремлет.

Повторяющиеся характеристики лени, дремоты и сна противостоят интонационному движению, напряженность и энергия которого нарастают к финалу, где мы опять-таки сталкиваемся с максимально интенсивным выражением целостности. Пан – это персонификация хаотических сил природы, источник движения, «панического ужаса», бегства, так что дремлющий Пан – это предельно концентрированное выражение внутренне противоречивого мира, воплощенного в этом стихотворении. «Мглистый полдень» и «великий Пан… спокойно дремлет» – это своего рода стилевые синонимы, основанные на особенно интенсивном проявлении в отдельном элементе общей идеи и организующих принципов всего целостного мира: его единства, разделения его «полюсов», их взаимообращенного совмещения друг с другом.

Как уже говорилось выше, в произведениях Пушкина мы сталкиваемся с гораздо более «рассредоточенным» становлением целого: его стилевое единство предполагает в то же время богатство непредсказуемых переходов и качественное своеобразие отдельных моментов, более самоценных и самозначимых, чем у Тютчева. Характерен в этом смысле, например, финал пушкинского «Воспоминания»:

И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклинаю,
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.

Аналогичное тютчевскому интонационное и семантическое развитие здесь гораздо более разнородно и разнообразно. Ритмико-интонационная выделенность печального «с отвращением» еще более усиливается и доходит до апогея в следующих внутристрочных параллелях: «я трепещу и проклинаю», чтобы затем начать качественно иное, противоположное движение. Отвращение к самому себе, трепет и проклятия не столько продолжаются и нарастают, сколько получают первичное разрешение в горьких жалобах и горьких слезах, образующих почти такую же интонационно-семантическую параллель, как «трепещу и проклинаю», но только менее напряженную из-за большего объема и иной семантической наполненности.

Качественное своеобразие этого момента развертывания целого становится особенно ясным в стилевом контексте пушкинской лирики, где слезы, как правило, связаны с чувством облегчения, прояснения:

И сердце бьется в упоенье,
И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь.

И тем более качественно своеобразна последняя строка, подчеркнутая простота и обычность которой на фоне предшествующей напряженности предельно проясняет ее гармонически-завершающую роль и доминирующий в ней тон светлой печали. Очень характерна поправка Льва Толстого к пушкинскому стихотворению: «В последней строке я только изменил бы так – вместо „строк печальных“ поставил бы „строк постыдных не смываю“» [11]. Толстой, отражая новый этап стилевого развития, предлагает не только гораздо более этически определенное, но и более интенсивное выражение целостности в финале и недооце-

нивает качественное своеобразие той новой, гармонически разрешающей предшествующее развитие фазы переживания, которая воплощена в последней строке.

С разными формами становления целостности связаны функциональные отношения элементов и в последовательном развертывании произведения, и в его внутреннем строении: разные формы такой выделяющейся значимости отразились, например, в известных определениях «доминанты» Ю. Тынянова [12] и Б. Эйхенбаума со ссылкой на «Философию искусства» Б. Христиансена. С ними соотносятся практические рекомендации С. Эйзенштейна, согласно которым органическое целое произведения «строится на разумном выявлении в нужный момент на первый план именно тех средств выражения, через которые в данное мгновение наиболее полно выражается тот элемент, который в данных условиях наиболее непосредственно ведет к наиболее полному раскрытию содержания, смысла, темы, идеи произведения» [13] . Одним из частных выражений этой проблемы является интерес к «ключевым словам», или «словам-символам», которые как раз и выступают своего рода кульминациями стилевого выражения целостности в отдельных элементах становящегося художественного единства. А частые повторы фонем и слогов ключевого слова, разветвляющие его звуковой состав по всему произведению, особенно проясняют это единство движения целого в разных формах координации и субординации его составных частей.

Наконец, при общей принципиальной завершенности художественного целого возникают сложные и мало изученные отношения между этой его внутренней завершенностью и внешней законченностью произведения.

Разграничение понятий «целостность» и «целое» и стилевое проявление целостности в каждом значимом элементе, конечно же, не исключают существования незавершенных произведений. Наоборот, предлагаемая трактовка стиля и целостности дает, по-моему, возможность отграничить отрывки и наброски, где возникновение целостности так и не состоялось, от тех незаконченных и незавершенных произведений, в которых внутреннее единство, общая идея и организующий принцип целого возникли, но не получили полного развертывания. Таков, например, «Езерский» Пушкина, где поэтическая, т. е. истинно человеческая, *свобода* становится одновременно и художественной идеей, и формообразующим принципом возникшего целого. Всем памятен лирический монолог о свободе поэта из «Езерского»:

Зачем крутится ветр в овраге,
Подъемлет лист и пыль несет,
Когда корабль в недвижной влаге
Его дыханья жадно ждет?
Зачем от гор и мимо башен
Летит орел, тяжел и страшен,
На черный пень? Спроси его.
Зачем арапа своего
Младая любит Дездемона,
Как месяц любит ночи мглу?
Затем, что ветру и орлу
И сердцу девы нет закона.
Гордись: таков и ты, поэт,
И для тебя условий нет.

Но было бы неточным увидеть здесь своего рода абсолютный смысловой центр (Пушкин, как только что говорилось, вообще избегает такого рода концентрации) – идея свободы неотрывна от непредсказуемого богатства стилевых переходов, вершиной которых становится скачок от иронического повествования к только что приведенному лирическому моно-

логу. Именно такое сращение свободы героя от каких бы то ни было однозначных определений («хоть человек он не военный, не второклассный Дон-Жуан, не демон – даже не цыган»), свободы поэта от «условий» и свободы стилевого развития определяет смысловое единство отрывка – единство, которое содержит в себе потенциальный источник развертывания в «даль свободного романа».

Вместе с тем это сращение осталось лишь первоначально намеченным и не получило сколько-нибудь полного и определенного развития. Поэтому «Езерский» – это классический пример незавершенного произведения, так как возникшая целостность не получает в данном случае *внутреннего* завершения. Совсем другое дело – различного рода внутренне завершенные, но внешне незаконченные поэтические фрагменты типа только что рассматривавшегося «Воспоминания». Известно, что в рукописи сохранилось продолжение этого стихотворения, но Пушкин не напечатал двадцати строк – и дело здесь, по-моему, не только в «биографических мотивах», не только в том, что слишком интимны были воспоминания о «тенях милых» и «предательском привете друзей» [14] . И мера обобщенности переживания, и полнота его развертывания и разрешения в напечатанных Пушкиным четырех строфах приводят к тому, что без оставленного в рукописи продолжения «Воспоминание» оказывается если и менее законченным, то более внутренне завершенным, о чем свидетельствует, в частности, анализ финальной строфы этого лирического фрагмента.

Вообще, в этом жанре противоречия между внутренней завершенностью (или незавершенностью) и внешней незаконченностью (или законченностью) проявляются особенно остро. Скажем, Тынянов справедливо подчеркивал стилевую уникальность тютчевских фрагментов, проявляющуюся в их как бы случайных зачинах типа «И чувства нет в твоих очах …» [15] . Но концовки этих фрагментов совершенно иные, их, напротив, отличает предельная законченность:

Мужайся, сердце, до конца:
И нет в творении творца!
И смысла нет в мольбе!

И совсем иначе в пушкинских стихотворениях, где центром фрагментарности оказываются не зачины, гораздо более отграниченные, а концовки, вплоть до «Но если…» или «То чудится тебе…».

Пушкинский фрагмент устремлен к продолжению, в нем завершенно воплощается «длящаяся» и доверяющая жизни мысль – этому противостоит невозможность для тютчевской «диалектики души» найти выход в «длящейся» жизни, которая порождает особую категоричность и напряженность предельно законченной мысли-вывода, идущего от "я". "Начало и конец произведения, – писал Бахтин, – суть начало и конец деятельности: *я* начинаю и *я* кончаю" [16] . При единстве этого принципа важны разнокачественные формы его реализации: в частности, в пушкинских фрагментах, по-видимому, *"я* начинаю" существенно преобладает над «я кончаю» – и это одно из стилевых выражений включенности творческого субъекта в бытийный процесс, в общетворческую стихию жизни в противовес тютчевской дисгармонии «разумного гения человека» и «творящей силы естества».

Художественный мир является «человечески завершенным», и здесь особенно отчетливо проявляется как личностный характер художественной целостности, так и диалектическая связь всеобщего и индивидуально-особенного в творческом субъекте. Рассматриваемое с этой субъектной точки зрения единство общей идеи и организующего принципа созидания художественного целого приводит к понятию *автора.* Одно из толкований его представлено в работах Б. Кормана, разносторонне обосновавшего представление о том, что автор

– это носитель концепции целого, «некий взгляд на действительность, выражением которого является все произведение» [17] . Однако к этому концептуальному единству непременно должно быть, по-моему, добавлено – как его внутренняя противоположность – единство деятельности [18] . И с этой-то деятельной стороной прежде всего соотносится стиль произведения. С этой точки зрения стиль выступает как «свое другое» по отношению к понятию «автор» и может быть определен как наиболее непосредственное, зримое и осязаемое выражение авторского присутствия в каждом элементе, материально воплощенный и творчески постигаемый «след» авторской активности, образующей и организующей художественную целостность.

Такая соотнесенность категорий: стиль – целостность – автор, – с одной стороны, определяет невыводимость стиля не только из отдельно взятых особенностей целого, но даже из суммарного перечисления их совокупности, а с другой – объясняет уникальность каждого значимого элемента произведения, не существующего в таком же качестве за его пределами. В противоположность мнению Ц. Тодорова о том, что «специфика литературы может быть установлена … лишь на молекулярном, а не на атомном уровне», «на более сложном „молекулярном“ уровне комбинаций элементарных частиц» [19] , я думаю, что специфическим является каждый значимый элемент, каждый «атом» литературного произведения. Но это не специфика изолированного ряда, исключающая всяческие внешние контакты, а, напротив, специфика включения разносторонних связей с другими сферами бытия, с другими видами деятельности, специфика преображения этих внешних связей во внутренний смысл данного художественного целого, который проникает собою каждый его атом и определяет тем самым его уникальность и специфичность. Наиболее внешним, непосредственно ощутимым, конкретно-действенным выражением этой уникальности как раз и является стиль.

С этой точки зрения можно согласиться с Д. Майлз, которая в докладе на симпозиуме «Литературный стиль» утверждала, что анализ стиля литературного произведения должен идти «от изучения взрывных и фрикативных согласных к постижению взрывов и катаклизмов в человеке и вселенной» [20] . Только это, конечно, не какое-то «лобовое», обособленное соответствие, а та «всеоживляющая связь», которая, включаясь в каждый атом, накладывает на него своеобразный отпечаток всего художественного космоса. Вспоминая известную космологическую гипотезу С. Вавилова о том, что каждая элементарная частица несет на себе печать мирового целого и поэтому понимание природы космоса невозможно без рассмотрения природы электрона и наоборот, можно сказать, что при изучении стиля рассмотрение целостного художественного мира как своего рода образного космоса и проникновение в глубины каждого составляющего его словесно-художественного атома – это не две разные, а двуединая задача, предполагающая неразрывную связь макрокосмического и микрокосмического исследовательских планов.

Возникающая с самого начала и присутствующая в каждом моменте целого диалектическая связь общей идеи и организующих принципов построения обнаруживает особый характер внутреннего взаимопроникающего единства содержания и формы в целостности художественного произведения. Оно не просто сообщает о внешнем по отношению к нему содержании, но вбирает его в слово, а такое присвоение и преобразование жизненного предмета и превращение его в художественное содержание может осуществляться лишь в определенном материале, который, также качественно преображаясь, превращается в единственно возможную форму существования данного содержания.

Предмет художественного освоения (человеческая жизнь) становится содержанием литературного произведения, лишь полностью облекаясь в словесную форму, лишь обретая в ней индивидуально-конкретное и завершенное воплощение. Лишь то из действительности, во что «перешла» словесная форма, или, иначе, лишь то из жизни, что стало словом, стано-

вится содержанием литературного произведения. В свою очередь, речевой материал превращается в художественную форму лишь постольку, поскольку в него «переходит» содержание, поскольку он всецело проникается непосредственно жизненными значениями, иначе, поскольку слово становится жизнью.

Именно здесь проходит принципиальная методологическая граница между литературоведением и лингвистикой, предмет которой, поскольку она обращается к литературе как «особому языку», – не художественная форма, а материал литературы [21] . И если применительно к особому языку литературы безусловно актуален предложенный Б. Успенским подход к стилевой дифференциации как к «внутриязыковому многоязычию», то при переходе к конкретному художественному высказыванию, при переходе от материала к художественной форме во многом теряет силу положение, которое Успенский считает фундаментальным для определения и разделения стилей: «…когда мы говорим о разных стилях, тем самым уже подразумевается, что имеется возможность по-разному выразить одно и то же содержание…» [22] . Между тем представление о внутреннем, взаимопроникающем единстве содержания и формы литературного произведения предполагает принципиальную невозможность по-разному выразить одно и то же содержание, и поэтому в существенных коррективах нуждается положение Успенского о том, что «по отношению к разным объектам рассмотрения – независимо от их субстанций – стилистические понятия могут употребляться, в общем, в том же смысле, в каком они употребляются по отношению к естественному языку» [23].

Аналогичных поправок требуют и многочисленные определения литературного стиля как «выбора», представленные, в частности, в материалах только что упомянутого симпозиума: «стиль есть результат выбора среди вариантов» (Р. Оманн), «стиль должен рассматриваться как результат сознательного или бессознательного выбора» (С. Ульман), «стиль – это прежде всего отбор» (Ж. Старобинский) [24] . С известной точки зрения своеобразие литературного произведения можно описать как подобный отбор и выполнение определенных правил и ограничений на фоне художественного языка. Но вместе с тем этот отобранный и как будто ограниченный арсенал «средств» преображается в художественном целом так, что образует внутренне цельную и самодостаточную полноту языка, соответствующую полноте художественного мира.

Переход к литературоведческому понятию «стиль произведения» требует учесть тот качественный скачок, при котором все эти отобранные элементы как раз и образуют полноту художественной формы целого. Понятие стиля здесь прежде всего фиксирует преображающую взаимосвязь элементов в единстве художественного мира, где все необходимо и незаменимо. И необходимость, предполагающая не множество, а единственно возможный способ выражения, является формой осуществления именно творческой неповторимости.

Рассмотрим, например, некоторые проявления этой художественной необходимости в лермонтовском «Парусе»:

Белеет парус одинокой
В тумане моря голубом!..
Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?..
Играют волны – ветер свищет,
И мачта гнется и скрыпит…
Увы, – он счастия не ищет
И не от счастия бежит!
Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой…

А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

Первое, что обращает на себя внимание в развертывании стихотворения, – это резко подчеркнутая система повторов-контрастов, одновременных отождествлений и противопоставлений частей в целом. Все три строфы одинаково делятся на две двустрочные «половинки»: первая занята пейзажным описанием, вторая – лирическим отзывом на него. И части эти столь же одинаково противопоставляются друг другу: особенно ясно задает это противопоставление первая строфа с полным совпадением расположения ударений и словоразделов в противостоящих друг другу двустишиях. Такими же являются отношения и между однотипными «полустрофами», – по крайней мере, каждое следующее пейзажное описание и тематически, и ритмико-интонационно противопоставляется предыдущему.

Что же касается лирических «отзывов» на эти пейзажи, то отношения одновременных отождествлений и противопоставленности проникают вовнутрь каждого из этих двустиший и проявляются в них особенно зримо:

Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?..

Ритмико-синтаксическое подобие этих вопросов предельное, совпадает, кажется, максимум структурных характеристик: и расположение ударений, и словоразделы, и синтаксис, и лексический зачин, но ведь столь же предельным является лексико-семантический контраст антонимов («ищет» – «кинул», «в стране далекой» – «в краю родном»).

Наиболее явным «общим знаменателем», результатом взаимодействия этих повторов-контрастов является принципиальная смысловая однозначность этих противоположностей, между которыми находится и от которых равно отталкивается субъект лирического высказывания. Особенно ясна эта промежуточность по отношению к крайним точкам времени – прошлого («что кинул он») и будущего («что ищет он») – и пространства («в стране далекой» – «в краю родном») с введением сюда очень важной ценностной характеристики «родном», которая добавляет к инверсивно подчеркнутому слову-символу «одинокий» характерный для Лермонтова смысловой оттенок разрыва с родным краем, изгнания («Я был чужой в краю родном»). Подчеркнутый вопросами и инверсией акцент на начальных глаголах выдвигает на первый план именно особый характер движения, действия, которое заключено между этими смысловыми полюсами и должно быть определено через них.

Формально это определение осуществляется в следующем лирическом отзыве с таким же, как и в первом четверостишии (может быть, только чуть менее полным), ритмико-синтаксическим параллелизмом двух строк и еще более явным единством их одновременного отождествления и противопоставления:

Увы, – он счастия не ищет
И не от счастия бежит!

Усиленный пиррихием акцент и двукратный повтор, безусловно, выделяют слово «счастие» как одно из центральных, ценностно значимых понятий в стихотворении. Столь же несомненен двойной акцент на конечных глаголах, продолжающих и развивающих тему движения. Если рассматривать различные формы объективных, сюжетных связей между этими двумя выделенными смысловыми центрами, то представить себе можно лишь две возможности: либо движение к счастью, либо движение от счастья. Но обе эти возможности равно отвергаются прямым значением этих стихов. И дело не только в том, что движение

это неопределимо как стремление к счастью или отказ от него, оно (это движение) *вообще* неопределимо через какую-то объективную, вне его находящуюся и конкретно достигаемую цель.

Дело в том, что и другие координаты художественного мира «Паруса» обнаруживают такую же содержательную неопределенность и промежуточность по отношению ко всем объективно определенным характеристикам. Действительно, «Белеет парус одинокой / В тумане моря голубом» – это взгляд издали, а «Играют волны – ветер свищет, / И мачта гнется и скрыпит» – это происходит здесь и сейчас. О пространственном «промежутке» между «родным краем» и «далекой страной» я только что говорил, а в первом двустишии третьей строфы находим ту же самую промежуточность, но уже не по «горизонтали», а по «вертикали» («Под ним струя светлей лазури, / Над ним луч солнца золотой»). Такие промежуточность и неопределенность обнаруживаются и при введении временных координат. Ведь после сиюминутного «Играют волны – ветер свищет» следует «Увы, – он счастия не ищет / И не от счастия бежит» – с настоящим временем, обозначающим действие постоянно протекающее, ориентированное не на «сейчас», а на «всегда».

Кроме одновременного отождествления и противопоставления «сейчас» и «всегда», художественное настоящее время, воссоздаваемое в поэтическом мире «Паруса», опять-таки представляет собою всего лишь *промежуток* между двумя крайними точками: утерянным прошлым («что кинул он в краю родном») и неосуществимым будущим:

А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

«Просит бури» обращено, конечно, к желаемому будущему, но следующая строка со скептическим «как будто», не случайно оказавшимся ближайшим звуковым родственником центральному слову-символу «Паруса» – слову «буря», тут же отвергает принципиальную осуществимость этого будущего в объективном настоящем. Вообще, о призыве к буре, заключенном в этом стихотворении, нередко говорится упрощенно, без учета, например, того элементарного факта, что «буря» как определенное состояние объективного мира здесь описана («играют волны – ветер свищет…»), противопоставлена «покою» («Под ним струя светлей лазури…»), в то же время отождествлена с ним – и отвергнута как одна из «половинок», не способная заменить собою целое. В этом смысле стихотворение Лермонтова принципиально полемично по отношению к тому отрывку из поэмы А. Бестужева-Марлинского «Андрей, князь Переяславский», одна из строк которого совпадает с первым стихом «Паруса»:

Белеет парус одинокий,
Как лебединое крыло,
И грустен путник ясноокий,
У ног колчан, в руке весло.
Но с беззаботною улыбкой,
Летучей пеной орошен,
Бестрепетно во влаге зыбкой
Порывом бури мчится он…

При любой трактовке «бури» Марлинского несомненной является здесь включенность субъекта в объективно развертывающийся процесс, а именно такая включенность категорически отвергается в лермонтовском стихотворении, и ценностным и смысловым центром слова-символа «буря» в «Парусе» становится противостоящее объективному ходу жизни

субъективное состояние борьбы, «бессменной тревоги духа», напряженной промежуточности между неискоренимым стремлением достичь недостижимого и столь же неуклонным отвержением всего достигнутого и достигаемого.

Буря и покой, чужая далекая страна и родной край, движение к чему-то и от чего-то, обретения и потери, далекое «там» и «тогда» и близкое «здесь» и «сегодня», сиюминутное «сейчас» и вечное «всегда» – вот неполный перечень лермонтовских антиномий, противопоставляемых друг другу и столь же структурно отождествленных частей некогда объединявшего их, но теперь навсегда потерянного гармонического целого. В этих «половинках» распавшегося целого замкнут и обречен на безысходную борьбу с ними и против них лирический субъект – носитель воплощенного в стихе переживания. Однако такая формулировка представляет, так сказать, точку зрения внешнюю по отношению к этому субъекту, цементирующему поэтический мир лермонтовского стихотворения. Она не учитывает того, что акцент в произведении Лермонтова оказывается не на объективных противоречиях человеческого бытия и сознания, созерцаемых человеком, как, например, у Тютчева, а на субъективном преодолевании объективно непреодолимых противоречий. В этом смысле центр стихотворения Лермонтова и его лирического сюжета – это не вышеперечисленные антиномии, а стремящаяся возвыситься над каждой из них и над общей образуемой ими безысходностью стихия абсолютной, «чистой» *мятежности,* которая объективируется и обретает словесно-художественную плоть в стиле лермонтовского произведения.

Но, говоря об этой объективации, необходимо обратить внимание на одну пока не упоминавшуюся особенность в строении и движении лермонтовского поэтического высказывания, в его словесно-художественной композиции. До сих пор я выделял и подчеркивал различного рода *двоичные* противопоставления и отождествления, повторы и контрасты в «Парусе». Но эти многочисленные антиномии охвачены четкой *трехчастной* организацией – три четверостишия по многим структурным признакам образуют своего рода триаду: вторая строфа явно противопоставляется первой, а третья возвращается к ней. Так обстоит дело с распределением ритмических форм четырехстопного ямба в строфах: после движения от двух трехударных к двум четырехударным строкам в первом четверостишии следует прямо противоположное движение от полноударного ко все менее и менее ударным стихам во второй строфе, а затем повтор «закругленного» (Г. Шенгели) разрешения ритмической инерции двумя полноударными строками в последней строфе. Это акцентно-ритмическое кольцо усиливается еще совпадением двух словоразделов в первой и последней строках стихотворения и интонационно-синтаксическим повтором двустрочного восходяще-нисходящего периода в первом и последнем двустишии стихотворения, и только в них.

Но особенно отчетливо трехчастность композиции проявляется в звуковой организации стихотворения. Анализ показывает, что наиболее значимым здесь является противопоставление четверостиший по соотношению в них передних и непередних гласных и звонких и глухих согласных. И опять-таки вторая строфа и по тому, и по другому показателям резко противостоит первой, а третья строфа, в свою очередь, противостоит второй и почти точно повторяет характеристики первой.

Конечно же, сами по себе ни передние гласные, ни звонкие и глухие согласные не несут и не могут нести самостоятельного художественно-стилевого значения, и если в данном случае противопоставление строф по звуковому составу оказывается не случайным, то это означает, что содержание как «переход содержания в форму» «дошло» и до этих мельчайших единиц слов и их звуковой состав, будучи с точки зрения общеязыковой случайным и со значением прямо не связанным, под воздействием реализованного в стиле закона существования данного художественного целого превращается в элемент формы и становится мотивированным и необходимым.

Перед нами значение, воплощенное в звуковом составе и звуковых противопоставлениях и в то же время им самим не принадлежащее. Звуки сами по себе характеризуют достилевой уровень речевого материала, а превращение его в форму делает и звуковые связи одним из носителей стиля художественного произведения. Проявление целостности в отдельно взятом элементе как раз и означает переход от достилевого к стилевому уровню.

И чем более художественным является произведение, тем глубже проникает в нем содержание в материал, целиком преображая его в художественную форму, каждая частица которой необходима и незаменима: «Всякое произведение искусства только потому художественно, что создано по закону необходимости, что в нем нет ничего произвольного, что в нем ни одно слово, ни один звук, ни одна черта не может замениться другим звуком, другим словом, другой чертой» [25]. Стиль литературного произведения как раз и раскрывает наличие и осуществление такого «закона необходимости».

В частности, отмеченные выше звуковые связи и противопоставления могут быть рассмотрены как усложненная разновидность лейтмотивного повтора, организуемого противопоставлением звуковых комплексов центральных слов-символов стихотворения: «бури» (берем тот вариант, в котором это слово впервые появляется в стихе) – «покой». Второе слово отличается, во-первых, преобладанием глухих согласных и, во-вторых, однотипностью не передних гласных, а в первом слове, наоборот, исключительно звонкие согласные и имеется передний гласный "и".

Если принять такую трактовку, то обращает на себя внимание характерное противоречие в этих внутриструктурных отношениях: вторая строфа, занятая пейзажным описанием бури, в звуковом отношении отличается наибольшей интенсивностью глухих согласных, соотнесенных с противоположным словом-символом, а в двух других строфах наблюдается обратная связь. Так что и здесь можно отметить внутреннюю противоречивость звукосмы-словых связей при четкой внешней организованности трехчастной звуковой композиции.

Итак, эта на разных уровнях проведенная строгая и стройная трехчастность соединяется с антитезностью и антиномичностью внутренних контрастов, со столкновением противопоставляемых и отождествляемых друг с другом «половинок» желанного, но недостижимого целого. В таком соединении можно усмотреть и более общее содержательное противоречие поэтического мира стихотворения Лермонтова – противоречие между внутренней антиномичностью, «разорванностью» «рассказываемого события» и четкой внешней организованностью, спаянностью в структуре «рассказывания». Подчеркну еще раз, что это не противоречия между планом содержания и планом выражения, между сообщением и сообщаемым, между предметом слова и словом. Это противоречия *внутри* поэтического слова, вбирающего в себя события душевной жизни, и *внутри* художественного мира, запечатленного в лермонтовском слове.

Результативным выражением такого внутреннего противоречия в стилевом строении целого является соединение в нем внутренней напряженности и замкнутости этого напряжения в геометрически четких внешних границах. Можно представить своего рода пространственный образ разрешения этого противоречия между, с одной стороны, постоянным противопоставлением каких-то двух крайних точек, а с другой – строгой закругленностью кольцевой композиции. Это образ бесконечного и безостановочного кружения, движения в «заколдованном круге».

Вообще, в стиле «Паруса» можно увидеть по-юношески четко и ясно намеченный «чертеж» лермонтовского романтического мира с присущими ему одновременными отождествлениями и противопоставлениями частей в целом, с диалектикой внутренней антиномичности и четкой внешней организованности, с пронизывающими его и воплотившимися

в нем субъективной действенной энергией, борьбой и «бессменной тревогой духа» мятежной личности.

И стилевая характеристика проявляется, например, не в самом по себе выборе слова-символа «буря» из ряда синонимов и не только в отборе определенных звуковых комплексов и ритмических форм из множества других, а прежде всего в том преображающем слиянии лексико-семантических свойств, звукового состава, акцентно-ритмических, грамматических и всех других характеристик, которое делает слово «буря» как значимый элемент данного стихотворения уникальным, не имеющим синонимов и не существующим в таком же качестве за пределами данного целого. «Предмет» этого слова не может иметь в данном художественном мире никакого иного наименования – стиль литературного произведения характеризуется именно такой единственно возможной динамической взаимосвязью предмета слова и слова.

Выраженное в стиле преображение словесного текста в личностный художественный мир требует, с одной стороны, не отождествлять словесный текст и литературное произведение, а с другой – не отрывать их друг от друга. Произведение, рассмотренное как динамическая целостность, есть процесс преображения текста в мир, а стиль произведения – это непосредственно воспринимаемый «проявитель» этого процесса в каждом составном элементе и во всем индивидуально-завершенном целом.

Художественный мир не может быть иным в целом и в частностях, все в нем необходимо и незаменимо, и вместе с тем он не аморфно беспределен, а ограничен, но на основе *самоограничения,* достигающего полноты жизни. Такое *полножизненное самоограничение* – еще одна из возможных характеристик стиля литературного произведения.

Основа коренного преображения языкового материала в художественную форму заключается в том, что словесно-художественная деятельность, как уже говорилось, «вмещает» в слово ранее внеположные ему жизненные явления и делает слово не средством обозначения, а формой существования этих явлений. Только с учетом этих качественных преображений предмета и материала и взаимопереходности содержания и формы может быть конкретизирована внутренняя структура литературного произведения, составляющие его значимые элементы и структурные слои, что, в свою очередь, необходимо для дальнейшего уяснения места и функциональной значимости категории «стиль литературного произведения».

В частности, представляется необоснованным широко распространенный взгляд на художественную речь как на один из слоев или уровней литературного произведения – взгляд, который А. Соколов, например, считал «традиционным для нашей теоретической литературы» [21] .

Если рассматривать речь как материал, то она вообще не входит в непреобразованном виде в структуру литературного произведения. Если же говорить о специфической художественной форме искусства слова, то расчленение на жизненные (объективно-предметные и идейно-эмоциональные) значения и словесные значения – это расчленение не по «горизонтали», а скорее «по вертикали», ибо каждый слой в структуре литературного произведения представляет собой двуединство «рассказываемого события» и «события рассказывания», изображенных движений жизни, действий, действующих лиц и наполненных ими «слов», обретающих интонационно-выразительные, изобразительно-повествовательные, личностно-характерологические функции и становящихся не сообщением об изображаемых событиях, но единственно возможной формой их существования.

Мир, вмещаемый в художественное слово, и слово, вмещающее в себя мир человеческой жизнедеятельности, образуют единство литературного произведения как целостности. Но целостность эта представляет собой принципиальное *двуединство,* единство противо-

положностей, и между структурой мира и структурой слова нет абсолютного тождества, а, напротив, существуют внутренние противоречия.

В литературном произведении могут быть выделены, на мой взгляд, три структурных слоя: ритм, сюжет, герои, – каждый из которых представляет собой диалектическое единство изображаемой жизни и изображающего слова. Если в ритме это единство предстает как нераздельность, которая сразу же удостоверяет наличие особого, жизнеподобного художественного мира, то в сюжете происходит разделение на явные противоположности («рассказываемое событие» и «событие рассказывания»), с тем чтобы в третьем структурном слое вновь вернуться к внутренне противоречивому объединению, но уже под знаком специфического субъекта (и его точки зрения на изображаемые события) [27] .

Если ритм представляет недифференцированную целостность осмысленного движения жизни, то сюжет конкретизирует это движение до степени определенных действий и действующих лиц (или переживаний и носителей переживаний), а герой, в свою очередь, отличается от действующего лица как первично завершающая смысловая инстанция, как не только опредмеченный объект, но и субъект изображения. Поэтому конкретизация сюжета, в частности, всегда осуществляется в свете той или иной изображающей точки зрения.

Конечно, количество и качество этих первичных субъектных завершений опять-таки образуют многоликость разнородных форм. Но общий принцип выделения структурного слоя героев и наличие по крайней мере одной такой первичной завершающей смысловой инстанции внутри художественного мира (качественно отличной, конечно, от авторского завершения целостности как единства разных целых) так или иначе проявляются в любом художественном произведении.

Поскольку двуединство изображаемой жизни и изображающего слова характеризует, как только что говорилось, каждый структурный слой, равно неправомерными представляются как бытующее ограничение ритма словесной сферой, так и еще более распространенное толкование сюжета и героев как внесловесных или надсловесных образований. Становление художественного мира от значимого движения жизни к опредмеченным событиям, переживаниям, действиям и затем к их осмысляющему завершению сопряжено с движением «на трех словесных этажах», как писал П. Флоренский, где слово предстает «и как звук, вместе с соответствующим образом, и как понятие, и, наконец, как трепетная идея… Слово, гармонически развитое в трех своих сторонах, воздействует на весь духовный организм, поддерживая каждое свое действие двумя другими» [28] .

Выделяемые три слоя закономерно соотносятся с теми тремя этапами становления целостности, о которых говорилось выше. Ритм наиболее тесно связан именно с *возникновением* художественной целостности[29], с первоначальной материализацией общего замысла и с тем исходным движением, которое, определившись, не только создается писателем, но и захватывает его, влечет за собой. Развертывание целостности соотносится с многообразием сюжетных членений, определенностью деталей, эпизодов, этапов развертывания действия или развития переживания, а герой несет в себе, как только что говорилось, первоначальное смысловое завершение этого событийного многообразия. Стиль же, согласно ранее сформулированному определению, выявляет «в обозримых и осязаемых формах» существование художественной целостности и с наибольшей отчетливостью проясняет возможность *целостного анализа* литературного произведения, каждого его элемента и структурного слоя.

О целостном анализе все чаще идет речь в литературоведческих работах последнего времени. Вместе с тем порой высказываются сомнения в правомерности этого оксюморонного сочетания, ведь понятие «анализ» необходимо предполагает расчленение, обращение к отдельным элементам, частям и т. д. В связи с этим важно подчеркнуть, что целостный

анализ не противостоит необходимости аналитического членения и не означает, что единственно возможным объектом его является сразу все произведение. Точно так же определение «целостный» не связано и с каким-то особым путем или способом анализа (по ходу развертывания действия, «вслед за автором», по ходу читательского восприятия и т. п.).

Речь идет не о предмете и не о способе, а о *методологическом принципе* такого и только такого анализа, который внутренне связан с интерпретацией произведения как художественной целостности. Принцип этот предполагает, что каждый выделяемый в процессе изучения значимый элемент литературного произведения должен рассматриваться как определенный момент становления и развертывания художественного целого, как своеобразное выражение внутреннего единства, общей идеи и организующих принципов произведения. Каждый значимый элемент истинно художественного произведения именно потому необходим и незаменим, что в нем непременно воплощается и осуществляется особый мир, его возникновение – развертывание – завершение, его единые смысло– и формообразующие начала. Причем воплощается все это каждый раз по-особому, индивидуально.

Подчеркну еще раз: этот просвечивающий в каждом значимом элементе и формирующийся смысл принадлежит становящемуся *целому,* а не элементу или части самим по себе; материальным фундаментом его возникновения и существования являются те динамические взаимосвязи, которые не просто соединяют различные части произведения друг с другом, но проникают вовнутрь каждого элемента, определяют его индивидуальность, так что за пределами данного целого элемент этот в таком же качестве просто не существует. Такая природа литературного произведения и каждого его значимого элемента как раз и требует, чтобы любая исследовательская операция, сопряженная с установкой на понимание произведения как художественной целостности, представляла собой *единство анализа* и *синтеза* – диалектическое единство этих противоположностей и стремится выразить противоречивое терминологическое сочетание *«целостный анализ».*

Пути и способы такого анализа могут быть самыми различными, они не поддаются какой-либо рецептурной схематизации. Можно говорить, например, о последовательном анализе, рассматривающем произведение по ходу его естественного развертывания в читательском восприятии, о пообразном анализе, опирающемся прежде всего на систему образов-характеров, образов – изображений природы и т. п., о тематическом анализе, выделяющем отдельные художественные темы произведений. В принципе, все эти пути равно возможны и целесообразны, но вместе с тем ни один из них не имеет оснований на монопольное присвоение себе преимущественных прав на целостность.

Вместе с тем можно утверждать, что трехступенчатая система отношений: возникновение целостности – развертывание ее – завершение целостности, – о которой уже говорилось, должна так или иначе отразиться в любом способе целостного анализа художественного произведения. Необходимо каким-то образом «войти» в художественную целостность и, рассматривая какие-то отдельные ее элементы или стороны, уловить «в снятом виде» их внутренние взаимосвязи с другими элементами и тем самым сформировать начальное представление об общей идее и организующих принципах строения целого. На следующем этапе рассматривается богатство проявлений этой общей идеи в различных элементах развертывания целого; при этом анализ должен пройти «между Сциллой и Харибдой» – преодолеть угрозу механического подведения различных элементов под общий смысловой знаменатель (единство без многообразия) и еще более распространенную угрозу обособленного рассмотрения различных элементов целого (многообразие без единства). Если эти угрозы успешно преодолены, на третьем этапе открывается возможность соотнести первоначальную гипотезу с обобщающими характеристиками художественного мира как единства многообразия. Такое завершение вместе с тем необходимо порождает новые вопросы, проясняет глубину и

внутреннюю неисчерпаемость художественной целостности, которую проявляет стиль литературного произведения.

Таким образом, к глубокому замечанию Пастернака: «То, что мы называем великолепием и живостью описания, – это не только черты, относящиеся к стилю, но нечто гораздо большее. А именно – присутствие нового восприятия и философского понимания единства и цельности жизни» [30] , – надо добавить, что и самый стиль невозможен без этого «гораздо большего», а секрет внешней прелести художественного произведения действительно «разгадке жизни равносилен». Стиль удостоверяет *жизненность искусства* именно как жизненность особого рода, равно противостоящую и механическому разделению искусства и жизни, и столь же механическому их смешению. Гарантом жизненности становится человеческая личность, творчески осуществляющая себя, свое бытие в художественном произведении.

В стиле искусство и жизнь предстают как внутренние противоположности, гармонически согласуемые в том статусе бытия, где объективно существующий «прекрасный мир» является в то же время личностной целостностью произведения искусства. И здесь мы подходим к соотнесенности стиля с субъектной организацией этой личностной целостности, которая будет рассмотрена в следующем разделе.

2

Субъектная организация литературного произведения, конечно же, не сводится к писательской субъективности. Как никто не воспримет, например, фразу в начале гоголевской повести: «Славная бекеша у Ивана Ивановича!» – только как простое сообщение о реальном факте и о реальном человеке, так же эту фразу нельзя воспринять и как простое обращение одного реального человека, Н. В. Гоголя, к другому человеку: сегодняшнему или завтрашнему конкретному читателю его произведения. Вместе с образом называемого персонажа здесь начинают создаваться особого качества образы и того, кто о нем рассказывает, и того, к кому этот рассказ обращен. Художественный мир литературного произведения потому и является *миром,* что включает в себя, внутренне объединяет и субъекта высказывания, и объекты высказывания, и адресата высказывания – «читателя» как одного из неявных, но неизменных компонентов произведения.

Следует сразу же со всей определенностью подчеркнуть, что речь идет, конечно, не об эмпирическом читателе, а об особом творчески созидаемом образе восприятия, о закрепляемой в художественном целом позиции воспринимающего субъекта. И именно потому, что позиция эта материализована, так или иначе воплощена в произведении, будучи обращенной к реальному множеству эмпирических читательских восприятий, она служит одним из важнейших оснований их творческого объединения.

Такая пограничность как раз и выясняет качественно своеобразный стилевой аспект в рецептивной эстетике и поэтике [31] , что позволяет, в частности, уточнить границы и взаимосвязь реального общения людей при помощи искусства и, с другой стороны, отраженного, воссозданного и осуществляемого общения в художественном мире литературных произведений.

Именно разработка категории стиля позволяет осуществить такое уточнение «внешнего» и «внутреннего» общения, а в его целесообразности убеждает, например, интересная работа А. Леонтьева о поэтическом языке как способе общения искусством. Считая основной творческой задачей стремление "сохранить саму *ситуацию общения искусством"* [32] , Леонтьев не обращает, по-моему, достаточного внимания на элемент тавтологии, содержа-

щийся в этой формулировке: искусството в значительной мере и есть сохранение ситуации творческого общения. "Мы даем ему (воспринимающему искусство. – *М. Г.)* вместе с произведением искусства определенную программу, позволяющую ему получить в процессе восприятия нечто максимально близкое тому, что в это произведение было вложено его творцом" [33] , – пишет Леонтьев, и здесь вызывает сомнение слово «вместе», ведь такая «программа» находится прежде всего в художественном произведении – без нее оно не будет отвечать своему наименованию и назначению. Художественное произведение – не только не вещь, над которой надстраиваются те или иные социальные отношения по поводу этой вещи, но и не просто «продукт искусства» [34] . Социальное общение не извне надстраивается над ним, а составляет именно внутреннюю специфику художественного. И если верно, что «искусство в сущности и есть общение искусством», то художественное произведение – это прежде всего воссоздаваемое и осуществляемое общение.

В этом смысле следует иначе, по-моему, посмотреть и на структуру поэтического текста, о которой Леонтьев пишет: "Поэтический текст *не есть система:* эта система возникает и существует только в искусстве, реализующемся как деятельность, в общении искусством" [35] . Но деятельность эта каким-то образом закрепляется именно в структуре поэтического произведения, рассмотренного как динамическая художественная целостность. И поэтому предлагаемый Леонтьевым «анализ структуры самого процесса поэтического общения и прежде всего – структуры поэтического восприятия» [36] не должен однозначно противопоставляться изучению структуры поэтического текста. Если текст *поэтический,* то в первую очередь нужно прочитать то, что в нем записано, а записан в нем не только готовый результат, но и «образ деятельности», процессы его творческого созидания и сотворческого восприятия [37] . И эта динамическая взаимосвязь субъекта, объекта и адресата высказывания выходит на поверхность, наиболее отчетливо материализуется в стиле.

Безусловно, художественное произведение не является раз и навсегда созданным и всегда равным самому себе, а представляет собою, говоря словами Потебни, «нечто постоянно создающееся» [38] . Но «создается» оно всякий раз не по личному произволу каждого отдельного читателя, а по «программе», вложенной в структуру произведения, по находящимся в нем «каналам» осуществления и развития творческой активности. Причем объединение это, как всегда бывает не при механическом нивелировании, а в подлинно человеческих, личностных взаимосвязях, ведет не к единообразию восприятий, а к расцвету индивидуально-творческого своеобразия каждой личности на основе приобщения к общечеловеческому опыту, сосредоточенному в создании великого художника, в его авторской активности.

Именно такое, казалось бы, подчинение авторским требованиям приводит в конечном счете к тому, что «воспринимающий до такой степени сливается с художником, что ему кажется, что воспринимаемый им предмет сделан не кем-либо другим, а им самим» [39] . Это позволяет читателю осознавать свои творческие силы и в каком-то смысле превращаться в художника-творца, в то же время в наивысшей степени оказываясь благодаря этому самим собою. И поскольку автор предстает в системе отношений трех своих ипостасей – субъекта, объекта и адресата художественного высказывания, – постольку стиль, будучи непосредственным выявлением авторского присутствия в каждом моменте целого, динамически объединяет эти три его компонента, препятствуя как их аморфному смешению, так и обособлению каждого из них.

Именно с обособлением одной из «частей» художественного целого связана частая абсолютизация читательской субъективности, как, например, в известных рассуждениях А. Горнфельда о толковании художественного произведения: "Произведение художника необходимо нам именно потому, что оно есть ответ на наши вопросы: *наши,* ибо художник не ставил их себе и не мог предвидеть… смысл художественного произведения зависит от тех

вечно новых вопросов, которые ему предъявляют вечно новые, бесконечно разнообразные его читатели или зрители. Каждое приближение к нему есть его воссоздание, каждый новый читатель «Гамлета» есть как бы новый его автор, каждое новое поколение есть новая страница в истории художественного произведения" [40] .

Да, художник не мог предвидеть всех наших вопросов и всех особенностей художественного восприятия. Но ведь какие-то принципиальные особенности он не просто предвидел, но закрепил в целостности произведения, в той *художественной* постановке вопросов, которая позволяет в конкретном и даже злободневном увидеть и удержать зерно общечеловеческих проблем и столь же общечеловеческие пути творческого поиска, а не готовые ответы. Восприятие и толкование художественного произведения возможны лишь тогда, когда найдены точки пересечения этих поставленных в художественном целом и *наших* вопросов, и «каждый новый читатель „Гамлета“ есть как бы его новый автор» лишь в той мере, в какой он – новый читатель – нашел не только и не столько себя в Шекспире, сколько Шекспира в себе. Во всяком случае, лишь на *границе* этих двух человеческих содержаний, в точках их встречи, пересечения и глубинного родства происходит подлинная жизнь художественного произведения – там же находится источник и его адекватного восприятия и понимания.

Конечно, никак не следует сбрасывать со счетов активность воспринимающего субъекта и представлять себе процесс восприятия сугубо однонаправленным и односторонне обусловленным структурой художественного произведения. Заслуживает внимания в связи с этим утверждение К. Абульхановой-Славской, противостоящее этой односторонности: «Не от структуры музыкального произведения идет путь к ее индивидуальной интерпретации и актуализации. Здесь имеет место „встречное“ движение – индивид ищет в музыке способ выражения своих внутренних переживаний и чувств, осмысливает индивидуальным образом „язык“ музыки, танца, живописи как общезначимый. Именно в этом ключ к пониманию природы и специфики эстетического переживания, которые не могут быть поняты, если исходить из заданности музыкального содержания» [41] . Но здесь необходимо, на мой взгляд, одно существенное уточнение: художественное произведение, как уже говорилось, представляет собою такой результат, который предстает в форме образа деятельности, и поэтому образ встречного движения находится также и внутри него. Стало быть, в процессе восприятия пересекаются два встречных движения: одно – внутреннее, воплощенное в художественном целом, а другое – внешнее, связанное с определенной исторически конкретной реализацией художественного произведения в акте реального восприятия. Стиль же в этом смысле может быть определен как пограничная согласованность и гармоничное разрешение этих двух встречно-противоположных движений.

С этой точки зрения актуальность категории стиля связана с практической реализацией проницаемости человеческой личности, ее способности включать в себя другие, но не чуждые ей личностные миры и человеческие содержания. Освоение стиля дает возможность пережить границу между собой и другими как внутреннюю границу. Объединяющая энергия стиля – это одновременно и *моя,* и *не моя* творческая стихия, я к ней внутренне причастен, но принадлежит она другому, и даже не просто другому: глубинный источник этой энергии находится там, где противоположности "я" и «не я» трансформируются тем или иным способом причастности к какому-то охватывающему их целому, в пределе – к единству человеческого рода.

Так что «стиль – это человек» столь же в личностно-индивидуальном своеобразии, сколь и в проявлении родовой способности – способности к авторству-творчеству в жизненно-всеобщем значении этого слова. Стиль – это «запись» такого творческого взаимодействия, когда форма бытия другого дает возможность «почувствовать себя», это разрешаемое противоречие себя и другого без их отождествления и смешения друг с другом.

Таким образом, общение искусством оказывается неразрывно связанным с общением в искусстве. И при несомненной возможности и необходимости представлять себе произведение «как реплику некоторого диалога, стиль которого определяется взаимоотношением ее с другими репликами этого диалога (в целом беседы)» [42] , нельзя в то же время не учитывать, что диалогические связи эти проникают внутрь художественного целого, которое невозможно механически разделить на внутреннюю территорию и внешние взаимоотношения и взаимодействия. Диалогические границы входят в каждый элемент этой внутренней территории, а произведение – это такая реплика в диалоге, которая своеобразно заключает в себе этот диалог как целое, и читатель, сумевший стать частью этого диалога, нашедший позицию для включения в него, способен «становиться целым», т. е. чувствовать свою причастность к целостности человеческого бытия.

Если всякое слово «является продуктом взаимоотношений говорящего со слушателем», то стилевая характерность слова – это каждый раз особая конкретизация этих отношений, формируемая здесь и сейчас граница, на которой только и могут происходить встречи, взаимодействия, взаимопереходы участников процесса общения, участников «социального события речевого взаимодействия, осуществляемого высказыванием и высказываниями» [43] . В отличие от всех других художественное высказывание – это образ социального события речевого взаимодействия, который в проявляющейся целостности содержит участников этого события, само событие и его «почву» – язык. Стиль литературного произведения – это формообразующий центр, который связывает все эти компоненты и тем самым заключает это речевое взаимодействие в своеобразный художественный круг. Так что литературное произведение, являясь одним из моментов реального социального общения, в то же время заключает в себе процесс социального общения в целом, стиль этот процесс «сохраняет», художественно воплощает в слове. Причем именно удержание в слове целостности процесса социального общения делает это слово художественно ценным и эстетически значимым. И этим определяется не пассивное включение, а активная формообразующая роль художественного произведения в реальном процессе социального общения. Потому-то в художественном произведении и важны «не те, взятые сами по себе, индивидуальные субъективно-психические состояния, какие оно пробуждает, а те социальные связи, то взаимодействие многих, которое оно учреждает … Самый процесс здесь внутренне-социален» [44] .

Развивая понимание стиля как центра взаимосвязи субъектной организации и внутренней структуры литературного целого, следует подчеркнуть, что в зависимости от различного характера встречи, взаимодействия и взаимоперехода субъекта и адресата высказывания поразному конкретизируется его предмет: сюжет, герои, события их жизни, запечатленные в слове.

Приведу один пример, ясно показывающий такую взаимосвязь. Известно, какие споры вызывает до сих пор толкование романа Лермонтова «Герой нашего времени». Специальную дискуссию вызвал, например, один из монологов Печорина: "Да, такова была моя участь с самого детства … " Одни исследователи трактуют этот монолог как исповедь или «эпитафию о погибшей душе», другие, например В. И. Левин, удивляясь наивной доверчивости первых и подчеркивая находящиеся в тексте романа указания на то, что «герой принял глубоко тронутый вид», считают, что этот монолог, обращенный к княжне Мери, – заведомая ложь, точно рассчитанное на адресата исполнение роли, сплошное притворство, хоть не без искреннего чувства [45] .

Понимание сути этого спора может углубиться, если взглянуть на него с точки зрения взаимосвязей внутренней структуры и субъектной организации целого. Спрашивается, существует ли, сформирована ли в романе Лермонтова читательская позиция, предполагающая возможность абсолютной, ни в чем не сомневающейся веры в искренность этого

монолога и исповедального слова Печорина вообще? По-моему, такая позиция, несомненно, существует, и если считать, что адресат высказывания конкретизируется в определенной системе отношений между его субъектом и объектом, то эта воспринимающая позиция ориентируется в первую очередь на воссозданный в романном слове кругозор княжны Мери, на существенное сближение и даже слияние читательской точки зрения с художественной позицией этой героини, которая, как писал Белинский, «все приняла за наличную монету» [46].

А субъектом по отношению к такому типу и характеру восприятия, его творцом как раз и является Печорин – актер, Печорин – исполнитель роли, так что не следует удивляться невниманию к тому, что он «принял глубоко тронутый вид». В пределах этой сферы и этого плана романа исполнитель роли, принимающий глубоко тронутый вид, – это творящий субъект, который не опредмечивается в слове и, стало быть, в сюжет с этой точки зрения не входит, а предметом высказывания, конкретизирующимся в этих пределах, является не исполнение и исполнитель роли, а сама роль.

Но, конечно же, это ни в коем случае не конечная и не высшая ступень авторства, и этот «творец первой степени», в свою очередь, опредмечивается в романном слове. Отчетливое доказательство тому – статья Левина, убеждающая в том, что в лермонтовском романе формируется и читательская позиция, на первый взгляд прямо противоположная первой, – читательская позиция, разоблачающая притворство Печорина.

В этом смысле читательские споры о Печорине не только предусмотрены, но в значительной степени сформированы, «выстроены» структурой романа, созданием в ней двух антитезно противостоящих друг другу читательских точек зрения. И если первая исключает актерство Печорина из сюжета, то во второй именно актерские ходы его в первую очередь включаются в сюжет и оказываются основным предметом восприятия. А субъектом по отношению к этой сфере художественного высказывания является уже не Печорин – актер, а, продолжая пользоваться театральной терминологией, Печорин – режиссер и автор пьесы, а точнее, рефлектирующий, самосознающий и самоанализирующий Печорин. Здесь он не автор исполняемой им интриги светской повести, но автор дневника, анализирующего и эту интригу, и себя как ее героя, и свои рассчитанные актерские ходы как элементы ее сюжета. Рефлексия же и самоанализ в этой сфере не опредмечиваются и, стало быть, с этой точки зрения в сюжет не входят.

И очень характерно, что Левин, упрекая в наивности исследователей, доверяющих искренности Печорина и не замечающих того, что он «принял глубоко тронутый вид», сам, абсолютизируя противоположную читательскую позицию, совершенно не замечает, что и глубоко тронутый вид, и фиксация других актерских ходов включаются в слово самого Печорина, а притворной и расчетливой игре в искренность, в свою очередь, противостоит беспощадно искреннее признание этой игры. Позерство Печорина охвачено пониманием им своей позы, и, когда Левин пишет, что в монологе: «Да, такова была моя участь с самого детства» – Печорин сознательно отождествляет себя с Грушницким, он не учитывает, что даже в тех случаях, когда Печорин и Грушницкий действительно говорят одни и те же слова, субъектная организация художественного целого закрепляет принципиальную неодинаковость этих слов, только у Печорина включенных в сферу беспощадного самоанализа (именно поэтому, как писал А. Григорьев, «смешное в великосветском хлыще совсем не смешно в Печорине, который весь съеден анализом» [47]).

Но ведь в романном целом в определенной степени опредмечивается и этот беспощадный анализ, и он тоже входит в сюжет, образуя особую его сферу и воспринимаясь как таковой с особой читательской позиции. Однако кто же является субъектом высказывания по отношению к этому наиболее глубокому и сложному его предмету? Если применительно к двум предшествующим субъектным планам завершающая творческая активность соотносилась с ее определенным и конкретным воплощением в образном мире романа, то здесь

мы не можем обнаружить подобной конкретности и не можем говорить об образе автора, созданном в романном целом. Эта субъектная сфера при всей несомненности ее существования вместе с тем глубоко проблемна по содержанию. Здесь не столько воссоздается последняя ступень авторской завершенности, которая подлежит читательскому освоению, сколько формируется путь к ней и утверждается ее необходимость – необходимость личностного и вместе с тем надличностного единства автора «истории души», объединяющего эпическое освоение общей жизни и связи людей с глубиной понимания каждого из них.

Таким образом, и сюжет романа, и характер его главного героя по-разному проясняются и конкретизируются в зависимости от изменяющегося характера взаимодействия между субъектом и адресатом высказывания. Эта субъектная и событийная многоплановость и отражается в многоплановости стилистической, и еще более трансформируется мощной объединяющей энергией стилевого единства целого.

Конкретным выражением взаимосвязи субъектной организации и внутренней структуры художественного целого является переход тех трех структурных слоев, о которых говорилось в первом разделе, в соответственную трехслойность взаимодействия субъекта, объекта и адресата художественного высказывания, в трехслойность формирования читательской позиции.

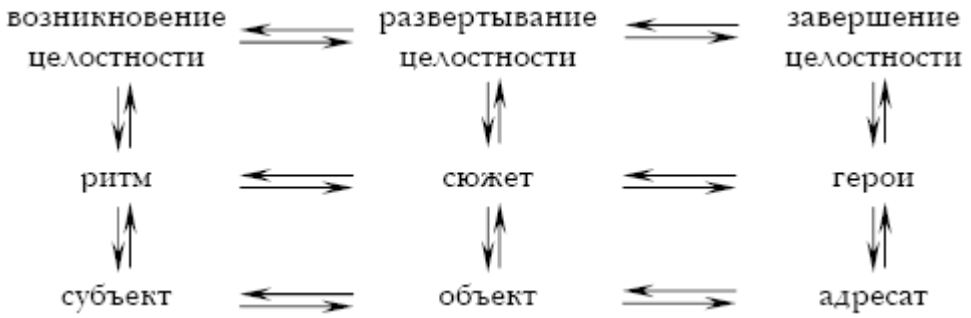
Ритм предполагает и здесь нераздельность объекта и субъекта, вовлеченность в стихию движения, охватывающего читателя непосредственно и всецело: «участие» в этом движении доставляет эстетическое наслаждение. Это первичное и непосредственное вовлечение в художественный мир далее конкретизируется в раздвоении и противопоставлении созерцателя и созерцаемого: изображаемые события, действия, переживания, не теряя уже порожденной причастности к читательскому опыту, оказываются в то же самое время своеобразным предметом его сознания, воображаемой жизнью – не субъективно придуманной, а «выросшей» на границе художественного текста и воспринимающего сознания. Наконец, это осуществившееся в читателе внутреннее раздвоение созерцателя и созерцаемого снова переходит в осознаваемое единство, но уже под знаком специфического субъекта, когда читатель не только вовлекается в объективный мир, но и идентифицируется с определенным способом бытия субъекта, личностной позицией, точкой зрения, определенным пониманием жизни.

Принципиальный интерес в связи с этим представляют соображения Л. Выготского об идентификации зрителя с героем трагедии: «…герой есть точка в трагедии, исходя из которой автор заставляет нас рассматривать всех остальных действующих лиц и все происходящие события… автор созерцает трагедию в двух планах: с одной стороны, он видит все глазами Гамлета, а с другой стороны, он видит самого Гамлета своими собственными глазами, так что всякий зритель сразу и Гамлет и его созерцатель» [48] . Соответственно, одна из конкретизации общего требования «подчиниться стилю трагедии и заразиться им» связана с необходимостью, «говоря не о самих событиях, а об отражении их в зеркалах-душах действующих лиц… хорошо изучить каждое зеркало, так как все они разные, – дающие и отражения разные… Для того чтобы изучить в отражениях сами события, надо найти фокус, центр каждого зеркала – каждого действующего лица» [49].

Идентификация, конечно же, сочетается с противостоянием, со структурно закрепленным отношением к герою как к «другому», и в этой системе личностных взаимодействий осуществляется восхождение к авторской вершине художественного целого, вернее, к тому творческому центру, который, как внутренняя необходимость, проникает собой каждый составной элемент, так что становление стилевого единства произведения оказывается в то же время становлением качественно новой формы человеческого бытия, творчески осуществленного в художественном мире. Стиль – это осуществленная вовне внутренняя необходимость саморазвития художественного мира и вместе с тем «записанный» в литератур-

ном произведении путь его понимания, поэтому, как верно заметил М. Дюфрен, «понять произведение – это убедиться, что оно может быть только таким, каким оно есть» [50] . Стиль как непосредственно выраженное, закономерно согласованное единство всех элементов внутренней структуры органического художественного целого – это в то же самое время единство закрепленного в этом целом взаимопонимания общающихся субъектов.

Итак, взаимосвязь закономерностей становления, внутренней структуры и субъектной организации художественного целого можно выразить следующей схемой:



Здесь существенны взаимосвязи всех компонентов и «по горизонтали», и «по вертикали». О преимущественной соотнесенности возникновения целостности именно с ритмом уже говорилось, теперь к этому следует лишь добавить столь же отчетливую связь ритма с выражением личностного начала, организующего художественное высказывание. Сюжет соотносится именно с конкретизацией целостности в развертывающихся событиях, переживаниях, действиях, которые в своей совокупности воссоздают воображаемую реальность, *опредмечивают* ее, что и отражает данная схема. Наконец, герой как «субъект первой степени», как первичная завершающая инстанция представляет собой в то же время определенную точку зрения адресата, структурно закрепляемую позицию воспринимающего субъекта.

Кроме этой линии соответствий, схема позволяет показать и внутренние противоположности в этой своего рода триаде, – противоположности с точки зрения той самой диалектики всеобщего и индивидуального, надличного и личного, которая столь важна для нашей темы. Если первая (сверху) горизонталь представляет собой своего рода тождество личностного и надличностного, то структурные характеристики художественной целостности «прячут» личностное начало в объективности внутренней организации произведения, а третья горизонталь возвращает нас к качественно новой форме личностного бытия, претворяющего объективную всеобщность в «свое другое» – «в почву» своего возникновения, развертывания и завершения.

Стиль «не укладывается» в эту схему, ибо основным содержанием этой категории является, как я пытался показать, именно то, что призвано динамически объединить, «собрать» все названные здесь элементы, действенно выявить организующий принцип целого в каждой его детали, в каждом структурном слое так, чтобы это единство организации оказалось в то же время жизнеподобным органическим единством. Отношения человека и объективного мира и, стало быть, отношения человека с другими людьми переходят во внутренние границы этого целостного единства.

Воплощая личностный центр содержания, центр пересечения сущности «предмета» объективной действительности и сущности человеческой личности, осваивающей мир, стиль в то же время является центром встречи субъекта, объекта и адресата художественного высказывания. Причем это именно центр встречи и взаимопревращений, так что активность стиля – это в конечном счете процесс преображения читателя в автора, это становление особой формы человеческого бытия, включающего в себя новое качество личностной, духовной активности.

3

Все сказанное выше имеет в виду прежде всего произведение литературы нового времени. Но своеобразие современной художественной целостности может быть вполне осознано лишь при историко-теоретическом подходе. Конечно, анализ стиля литературного произведения как категории исторической поэтики является специальной и очень сложной задачей, разрешение которой в данном разделе неосуществимо. Я хотел бы в заключение сказать лишь несколько слов о принципиально различном содержании и функциях этой категории в древнем и новом искусстве. Одним из глубоких выражений этой противоположности является сформулированное Шеллингом разграничение двух путей выработки стиля: 1) от особенного, когда стиль «становится абсолютной (поднятой до абсолютности) особенностью», и 2) от абсолютного, когда стиль «будет обозначать особенную оформившуюся в особенность абсолютность» [51] . На этой основе художники нового времени противопоставляются древним художникам: «… в целом вообще стиль художников нового времени должен относиться к первой категории, так как особенное здесь всегда есть исходная точка, между тем как лишь древние обладают стилем иного рода» [52] .

Несколько иной формулировкой этого противопоставления является у Шеллинга следующий тезис: «Там господствует образцовое, или первообразы, здесь – оригинальность. Ведь там общее явлено как особенное, род – как индивидуум, здесь, напротив, индивидуум должен явиться как род, особенное – как общее. Там исходная точка всегда тождественна, это что-то одно, именно само общее, здесь же исходная точка всегда и необходимым образом различна, ввиду того что она приходится на особенное» [53] . Очень важно здесь подчеркнутое различие «исходных точек». В древнем искусстве это «само общее», так что целостность произведения прежде всего определяется жанровой общностью, а присутствие целого в каждой части – это присутствие именно жанровых характеристик. Качественное различие «исходных точек» в искусстве новом приводит к тому, что художественная целостность предстает здесь как заново осуществляющийся в каждом творческом акте диалектический переход жанра в стиль, адекватный обратному преобразованию особенного в универсально-всеобщее. Именно такое двунаправленное движение становится внутренней закономерностью возникновения, развертывания и завершения художественной целостности.

Поэтому, как справедливо замечает Д. Лихачев, «мы можем говорить о житийном стиле, хронографическом стиле, летописном стиле и т. д., тогда как сказать применительно к новой литературе „драматический стиль“, „стиль романа“, „стиль повести“ – нелепость» [54] . А то обстоятельство, что «динамические элементы литературы» играли в средневековой литературе заметно меньшую роль, чем в литературе новой, связывается с особой формой бытия литературного произведения, переходом внешних форм его реального исторического существования в его внутреннюю структуру и закрепляемый этой структурой процесс общения: «Каждый читатель, читая произведение, как бы участвует в некоей церемонии, включает себя в эту церемонию, присутствует при известном „действии“, своеобразном „богослужении“… Индивидуальные впечатления от литературного произведения не предусмотрены… Читатель не „воспроизводит“ в своем чтении это произведение, он лишь „участвует“ в нем в чтении, как участвует молящийся в богослужении…» [55] . Организующий принцип, определяющий становление и развертывание целого и проступающий в каждом его составном элементе, здесь не только дан, но и задан, – и, соответственно, в стиле, выводя-

щем этот организующий принцип в сферу внешнего и обозримого, на первый план выходит устойчивость и каноничность, сразу же задавая должный масштаб всеобщего и действенно обращая его к каждой читательской индивидуальности.

Конечно, и в литературе нового времени представлены качественно разнообразные сочетания устойчивости и изменчивости в связи с определяющей ролью стилевых характеристик тех или иных жанров и соответственной степенью заданности стиля конкретного произведения. Скажем, одной из форм проявления заданной целостности в отдельных элементах поэтических произведений являются так называемые слова-сигналы, которые, по определению Л. Гинзбург, «ведут за собою ряды предрешенных ассоциаций, определяемых в первую очередь не данным контекстом, но заданным поэту и читателю контекстом стиля» [56] . Но даже классицизм, который, по определению той же исследовательницы, был «кульминацией литературного мышления канонами… довел до предела безошибочную действенность поэтической формы, мгновенно узнаваемой читателями» [57] , – даже он представляет собою все-таки, пользуясь терминологией Шеллинга, движение не от всеобщего к особенному, а от особенного к всеобщему. В классицизме особенно ясно видно, как двунаправленный процесс – переход жанра в стиль и приобщение индивидуально-особенного содержания творческой личности к объективным, всеобщим ценностям – актуализирует категорию творческого метода. Именно метод характеризует качественно особую трансформацию объективного в субъективно-творческом сознании художника. Здесь формируется субъективная идеальная целостность, которой определяется направленность перехода жанра в стиль. Метод, жанр и стиль применительно к литературе нового времени, не отождествляясь друг с другом, становятся равно необходимыми характеристиками именно целостности литературного произведения. Основное содержание и соотношение этих понятий можно сформулировать следующим образом.

Метод характеризует историческую конкретность субъекта творческого сознания, художественную концепцию мира, которая определяет авторский замысел, законы преломления фактов реальной действительности в «событие, о котором рассказывается», систему принципов перехода содержания объективной действительности в художественный мир, содержание литературного произведения.

Жанр определяет объективно существующую традицию, тип и аспект воссоздания мира в литературном произведении. Если метод выявляет новую творческую концепцию авторского сознания, то жанр конкретизирует опыт предшествующего исторического развития – «память искусства».

Стиль как творческое осуществление целостности мира и личности в единстве и цельности художественного текста является процессом и результатом взаимодействия этих противоположностей. Он преображает закономерную организованность текста в органическое выражение целостной индивидуальности человека-творца.

Стилевая неповторимость в то же время проясняет коренные свойства искусства слова в одном из *родовых* его выражений. В литературе нового времени именно через взаимное прояснение родовой (эпической, лирической или драматической) доминанты и стилевой цельности литературное произведение не просто представляет какую-то часть действительности, но заключает в себе художественный мир – образ полноты и целостности человеческого бытия в творчески созидаемой целостной индивидуальности.

Везде «стиль входит как элемент в жанровое единство высказывания» [58] , но только в художественном высказывании литературы нового времени стиль – это принципиальная характеристика того нового «рождающегося» целого, которое появляется на устойчивой основе жанра, но не повторяя и даже не просто варьируя эту основу, а непременно трансформируя ее в свете нового творческого замысла. В замысле этом содержится и творческий

метод его реализации – концепция мира и его воссоздания в слове. Это субъективное целое замысла-метода встречается с объективным целым жанра, и они оба диалектически отрицаются в качественно новой объективности стиля, который предстает как результат, снимающий эти противоположности в синтезе конкретного произведения.

С точки зрения данного понимания стиля принципиальные возражения вызывает следующий тезис Выготского: «Если бы мы захотели расчесть, что в каждом литературном произведении создано самим автором и что получено им в готовом виде от литературной традиции, мы очень часто, почти всегда нашли бы, что на долю личного авторского творчества следует отнести только выбор тех или иных элементов, их комбинацию, варьирование в известных пределах общепринятых шаблонов, перенесение одних традиционных элементов в другие системы» [59] . Как уже говорилось в предшествующих разделах, создание подлинно художественного произведения основано не просто на «выборе», «комбинации», «варьировании», а на качественном претворении всех заранее «готовых» элементов в здесь и сейчас становящемся новом целом. С этим-то качественным скачком и связана особая актуальность понятия «стиль произведения»: где есть стиль в строгом смысле этого слова, в его ценностном значении (как «высшая ступень, которой искусство может достичь»), там нет и не может быть «кирпичиков», которые выбираются, комбинируются, переставляются и из которых складывается литературное произведение, там, где есть такие кирпичики и связанная с ними возможность «мастерить» литературные произведения, там нет и не может быть стиля.

К этому необходимо добавить, что сведение авторского творчества к «выбору, комбинации, варьированию» традиционных элементов неплодотворно и по отношению к традиции. При несомненной справедливости акцента на качественном преображении во вновь создающемся единстве стиля всего того, что служит ему материалом и почвой, было бы принципиальной ошибкой свести эту почву к «общепринятым шаблонам» и тем более к бессодержательным штампам. И для литературы нового времени сохраняет несомненную актуальность известная характеристика А. Веселовского «формул» поэтического языка, «которые в течение известного времени вызывали известные группы образных ассоциаций … Это дело векового предания, бессознательно сложившейся условности и, по отношению к той или другой личности, выучки и привычки. Вне установившихся форм языка не выразить мысли, так и редкие нововведения в области поэтической фразеологии слагаются в ее старых кадрах. Поэтические формулы – это нервные узлы, прикосновение к которым будит в нас ряды определенных образов, в одном более, в другом менее, по мере нашего развития, опыта и способности умножать и сочетать вызванные образом ассоциации…» [60] . Только «прикоснуться» к этим «нервным узлам» современный художник может лишь в результате напряженного творческого акта – движения «от особенного к всеобщему», которое благодаря обретенным связям глубинных слоев конкретной личности и «векового предания» оказывается в то же время возрождением, преображением этих поэтических «формул», развитием их накопленной веками содержательности.

Несомненно, при движении и от всеобщего к особенному, и от особенного к всеобщему возникают самые различные модификации отношений этих противоположностей, а классический стиль и в древней, и в новой литературе отличается максимально гармоническим разрешением данного противоречия в целостности художественного произведения. Одним из частных его выражений является гармония подчинения правилам и овладения ими, гармония общих канонов и творческой индивидуальности. «Зачем писателю не повиноваться принятым обычаям в словесности своего народа, как он повинуется законам своего языка? – недоумевал Пушкин. – Он должен владеть своим предметом, несмотря на затруднительность правил, как он обязан владеть языком, несмотря на грамматические оковы» [61] . И это позиция, характерная именно для создателя классического стиля. Перед нами не просто идеаль-

ное правило и реальное его применение, не только общий тип и частная разновидность, но равнодостойные противоположности, переходящие друг в друга в едином целом. Их нераздельность в древней классике («статуя Поликлета „Канон“ и была такой формой искусства, идеальной и реальной сразу» [62]) развивается до ярко выраженного противоречия, гармонически разрешаемого в классике новой.

Качественный скачок при создании новой целостности, о котором подробно говорилось выше, не дает возможности усмотреть в жанре определенный тип стиля. В связи с этим в литературе нового времени формируются собственно *стилевые типы* с характерной именно для данной категории связью этих типологических границ, и с «глубочайшими твердынями познания», и с непосредственно воспринимаемыми «обозримыми и осязаемыми» особенностями речевой внешности литературного произведения. Два типа стиля, о которых идет речь, – это поэзия и проза, противопоставление которых только в литературе нового времени – и прежде всего в классическом стиле – осознается как внутреннее противоречие словесного искусства (а не противоположность искусства и не искусства).

Для уточнения историко-теоретических характеристик поэзии и прозы именно как двух типов стиля в литературе нового времени представляет значительный интерес предложенное М. Харлапом разграничение трех стадий эволюции искусства слова, которые, в свою очередь, связаны с тремя типами общения художника и его аудитории. По мнению ученого, «устное синкретическое искусство предшествующих эпох в своем развитии прошло две стадии, различающиеся между собой не меньше, чем они обе отличаются от письменной стадии… На первой стадии – чисто фольклорной – еще нет грани между автором и исполнителем… Элементы личного авторства растворяются в… массе вариантов. Но здесь нет также грани между исполнителем и аудиторией». Вторая стадия искусства слова – это «устная литературная поэзия, получившая наиболее законченное классическое выражение в античности. Это именно литература, поскольку ее образуют произведения не импровизационного, а стабильного характера, имеющие определенного автора (хотя нередко и анонимного), обособленного от публики, к которой он обращается. Но эта публика – еще в буквальном смысле слова „аудитория“ (т. е. слушатели, а не читатели), а сами произведения создаются поэтами-певцами как реальное звучание… Стабилизация поэтического текста достигалась облечением его в кристаллизированные формулы временных и звуковысотных отношений – размеры и лады». Наконец, третья стадия формируется «с развитием национальной и мировой литературы в современном понимании этого слова, существующей в основном в виде книг и обращающейся не к слушателям, а к более широкому кругу читателей, устная форма общения теряет свое преобладающее значение» [63] .

Поддерживая это разграничение, я хотел бы подчеркнуть, что формирование поэзии и прозы как двух противоположных и вместе с тем внутренне соотнесенных друг с другом стилевых систем в единстве литературы связано с ее ориентацией на две предшествующие стадии искусства слова и своеобразным включением их в себя. При несомненной причастности к письменной литературе поэзия все же сохраняет гораздо более тесные связи с предшествующей – устной – стадией собственно литературного развития. И дело не только в гораздо более очевидных установках на произнесение и в тяготении к устойчивым правилам и строгим формам. Сами – многочисленные и несомненные – нарушения правил здесь тяготеют к устойчивости и, что еще более важно, выступают как производные от хотя и нарушаемого, но неизменно присутствующего в творческом сознании канона: «нарушение порядка» в данном случае явно преобладает над «нарушением беспорядка». И наконец, здесь сохраняется и воспроизводится основная ситуация общения, характерная *для* устной поэзии, – приведение всех слушателей к единому запечатленному в слове личностному состоянию. Стиль обеспечивает восприятие всех моментов развертывания целого как многообразных

выражений этого единства субъективного взгляда, тона и голоса, единства личности. Это – субъективно-личностная целостность.

Иначе в прозе, которая в гораздо большей степени является искусством именно письменного слова. Обращенность к другому, причем к отсутствующему здесь и сейчас другому, пронизывает прозаическое художественное целое. От этого положенного в основу и принятого в слово существенного многообразия личностных позиций прозаик движется к качественно новому объективно-личностному духовному единству.

Единство стиля здесь имеет два отличных друг от друга проявления. С одной стороны, это принципиально результативное единство взаимодействия различных стилистических пластов, не полистилистика, но стилевое единство многообразия. С другой стороны, единство стиля – это ощутимая с самого начала и присутствующая в каждом элементе целого основная деятельно-творческая направленность слова, его избыточная активность, которая не исчерпывается заключенным в данном моменте целого отношением между субъектом, объектом и адресатом слова. Этот избыток обнаруживает, говоря словами Гегеля, «жизненность всех точек, форм, поворотов, движений, членов. Тут нет ничего незначительного и невразумительного, а все деятельно и обнаруживает движение, пульс свободной жизни, с каких бы точек зрения мы ни рассматривали художественное произведение. Эта жизненность представляет лишь одно целое, выражение одного содержания, индивидуальности, действия» [64] .

Таким образом, вся литература есть письменное воспроизведение, воссоздание процесса общения. Причем эта третья стадия (чтение) не только отрицает две предшествующие (соучастие и слушание), но и своеобразно содержит их в себе: как всякая качественно новая целостность, она превращает ранее существовавшие целые в свои составные элементы. В письменной поэзии эти две предшествующие формы общения предстают как тождество противоположностей: соучастие равно способности точно услышать слово и интонацию и воплощенные в них душевные движения, человеческие переживания. В прозе же раздельно воссоздаются позиции и «соучастника» и «слушателя-созерцателя», воссоздаются как противостоящие, диалогически соотнесенные друг с другом личностные сферы, на границе которых осуществляется становление читателя.

Утверждаемая стилем первичность гармонии проявляется и в поэзии, и в прозе, но проявляется по-разному. В поэзии она выражена прямо и непосредственно, гармоническое единство здесь не только дано, но и задано. Проза же на первый взгляд представляет собою прямо противоположное движение от беспорядка к порядку. Однако первичность и первоначальность гармонии утверждаются и здесь, только не в заданной упорядоченности каждой части и целого, а в ощутимой в каждом элементе энергии его (целого) становления. И в том, и в другом случае гармония содержит в себе и порядок и беспорядок в их разнообразных взаимоотношениях друг с другом.

В связи с обсуждаемой проблемой интересно одно из рассуждений Льва Толстого: «Зачем так тесно связана поэзия с прозой, счастье с несчастьем? Как надо жить? Стараться ли соединить вдруг поэзию с прозой или насладиться одной и потом пуститься жить на произвол другой? В мечте есть сторона, которая лучше действительности, в действительности есть сторона, которая лучше мечты. Полное счастье было бы соединение того и другого» [65] . Противопоставление и взаимосвязь поэзии и прозы могут быть интерпретированы как попытка включить противоречие искусства и жизни внутрь художественного целого, художественно освоить самое это противоречие, «нераздельность и неслиянность» жизни и искусства, их взаимную связь и ответственность. На этой внутренней границе искусства и жизни, человека и художника только и существует подлинный стиль.

Примечания

1. Цит. по: *Бехер И.* Любовь моя, поэзия. М., 1965. С. 66—67. Приведя эти слова Гёте, Бехер продолжает: «Эта фраза Гете наилучшим образом характеризует сущность моего творческого метода. Нахождение „определяющей точки“ имеет для меня решающее значение. Сколько труда надо потратить, чтобы „вработаться“, пока не покажется эта „определяющая точка“, но тогда уже самое трудное позади, „выведение“ происходит почти само собой, и все остальное будто радостно кивает и спешит тебе навстречу» (с. 67). См. об этом подробнее: *Гиршман М. М., Громяк Р. Т.* Целостный анализ художественного произведения. Донецк, 1970.

2. *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1954. Т. 12. С. 219.

3. К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве: В 2 т. М., 1976. Т. 1. С. 238—230.

4. См. об этом в моих работах: «Анализ поэтических произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева» (М., 1981), «Литературное произведение: теория и практика анализа» (М., 1991).

5. *Манн Т.* Собр. соч. М., 1960. Т. 9. С. 354—355.

6. *Дидро Д.* Собр. соч. М., 1946. Т. 6. С. 454.

7. Русские писатели о литературе. Л., 1939. Т. 1. С. 455.

8. *Мандельштам О. Э.* Разговор о Данте. М., 1967. С. 65.

9. *Гинзбург Л. Я.* О лирике. М.; Л., 1964. С. 67.

10. См.: *Подгаецкая И. Ю.* К понятию «классический стиль» // Теория литературных стилей: Типология стилевого развития нового времени. М., 1976.

11. *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. М., 1952. Т. 34. С. 345.

12. *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 227, 494.

13. *Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения. М., 1966. Т. 3. С. 580.

14. *Степанов Н. Л.* Лирика Пушкина. М., 1959. С. 366.

15. *Тынянов Ю. Н.* Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 375.

16. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 64.

17. *Корман Б. О.* Изучение текста художественного произведения. М., 1972. С. 8.

18. Этот аспект особенно подчеркивался Бахтиным. См.: Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.

19. Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 109.

20. Literary style a symposium, edited and in part translated by S. Chatman. Oxford; London; N. Y., 1971. P. 25.

21. Следует учитывать, конечно, не только качественное преображение материала в форму, но и обратный переход формы в материал, куда включается весь предшествующий литературный опыт в виде отвердевших «приемов» и «средств» художественного языка.

22. Труды по знаковым системам. Тарту, 1969. Вып. IV. С. 482.

23. Там же. С. 487.

24. Literary style… P. 133, 243, 287.

25. *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1948. Т. 2. С. 438.

26. *Соколов А. Н.* Теория стиля. М., 1968. С. 62. См. также: *Виноградов В. В.* О теории художественной речи. М., 1971. С. 17.

27. С трехслойностью структуры литературного произведения может быть сопоставлено следующее членение структуры фильма на «музыкальный», «сюжетный» и «образный» слои: «Разрабатываясь в сюжет, замысел в своей музыкальности как бы преодолевается, отрицается. Если музыкальный слой воспринимается как единое целостное ощущение, кото-

рое невозможно разложить, то сюжет возникает как уровень, дробящийся на элементы, скажем, на функции действующих лиц. Однако образ как новое качество сюжета вновь воспринимается как целостное неразложимое, но уже определившееся значение… и таким образом он как бы отрицает свое „бытие“ на уровне сюжета. Однако переход от музыкального слоя к его новому, более высокому качеству „прочитывается“, в то время как музыкальный слой остается неопределенным» *(Хренов Н. А.* От законов творчества к законам восприятия. М., 1973. С. 34).

28. *Флоренский П. А.* Строение слова // Контекст—1972. М., 1973. С. 357—358.

29. См. об этом подробнее: Писатели о ритме художественной прозы // Вопросы литературы. 1973. № 7.

30. *Pasternak B.* Poems. Ann Arbor, 1959. P. IX.

31. О ее современных проблемах см.: *Изер В.* Рецептивная эстетика // Академические тетради. М., 1999. № 6.

32. *Леонтьев А. А.* Поэтический язык как способ общения искусством // Вопросы литературы. 1973. № 6. С. 100.

33. Там же.

34. Там же. С. 101.

35. Там же. С. 108.

36. Там же. С. 109.

37. Это хорошо показал М. С. Глазман в статье «Произведение искусства как исторически развивающаяся система»: «Художник в процессе творчества как бы вступает в общение с… различными воспринимающими, создает произведение вместе с ними… Эта существенная сторона творчества фиксирована в конечном продукте творчества, в материальной структуре произведения… Структура всегда обращена к воспринимающему… Это свойство продукта творчества является выражением самого существа творческого процесса, в котором отбор деталей, созидание героев и т. д. совершаются автором в общении с идеализированным воспринимающим. Это общение носит личностный характер, ибо и художник, и идеализированные воспринимающие в процессе предстают неповторимыми индивидуальностями. И хотя эти воспринимающие находятся „внутри“ художника и являются определениями его личности, они выражают объективные потенции личностной деятельности эпохи. Личностное общение художника и идеализированных воспринимающих в процессе творчества и есть объективное основание реальной активности воспринимающего при восприятии произведений искусства. Деятельность воспринимающего не является произвольной, поскольку он в качестве „орудий“ своей деятельности использует данные художником и материально представленные элементы формы» (Наука и искусство. М., 1974. Вып. 4. С. 40).

Совершенно очевидно, что художественное произведение с этой точки зрения представляет собой именно воспроизведенный процесс общения, при каждом восприятии «воспроизводится этот процесс общения, который уже совершался в акте творчества» (там же, с. 43). Стиль же, на мой взгляд, – основной «инструмент» этого общения. Здесь, пожалуй, даже можно усмотреть связь этой инструментальности с первоначальным, этимологическим значением слова stylus.

Художник пишет «стилем» в том смысле, что стиль – это ощутимое присутствие становящейся художественной целостности в каждом элементе и во всем целом. Воспринимающий же, попадая в «тон», «заражаясь» стилем, опять-таки обретает основной инструмент восприятия целого, развертывающегося в каждой части, и можно согласиться с тем, что стиль – это «способ, которым данное произведение искусства говорит с нами» (см.: *Scherer E.* The concept of style… // The British journal of Aesthetics. 1969. Vol. 9. № 3. P. 248).

38. *Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 183.

39. Л. Толстой о литературе: Статьи. Письма. Дневники. М., 1955. С. 439.

40. *Горнфельд А. Г.* О толковании художественного произведения. СПб., 1912. С. 9—10.
41. *Абульханова-Славская К. А.* Диалектика человеческой жизни. М., 1977. С. 185.
42. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. С. 87.
43. *Волошинов В.* Марксизм и философия языка. Л., 1930. С. 87.
44. *Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении. Л., 1928. С. 21.
45. *Левин В. И.* Об истинном смысле монолога Печорина // Творчество Лермонтова. М., 1964.
46. *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1954. Т. 6. С. 241.
47. Время. 1862. № 12. С. 33.
48. *Выготский Л. С.* Психология искусства. М., 1968. С. 242.
49. Там же. С. 373. Эти соображения Выготского развиваются в упоминавшейся выше работе Н. А. Хренова применительно к отношению персонаж – зритель в фильме: "Персонаж становится объектом идентификации с ним зрителя… Как следствие этого процесса возникает игровая ситуация… Для зрителя он становится иллюзорной возможностью проиграть одну из не проигранных в жизни ролей… Герой – слепок "я" – концепции или самосознания зрителя…" *(Хренов Н. А.* От законов творчества к законам восприятия. С. 20—21).

Интересны также «читательские» замечания Ж.-П. Сартра: «…когда я читаю „Бесов“, я перемешиваю это густое варево, которое является моим собственным ожиданием, моим временем. Поэтому книгу можно рассматривать и как маленькую стопку листов бумаги, и как великую форму движения – чтение. Писатель контролирует это движение, направляет его, делает его сущностью своих персонажей. Время читателя питает и дает жизнь книге. Но для того, чтобы я смог познать, смоделировать и осознать во всей полноте протяженность или время моего нетерпения, моего неведения, нужно, чтобы писатель сумел завлечь эту протяженность в ловушку, чтобы он наметил в книге с помощью знаков, расположенных в определенном порядке, время, подобное моему времени, не раскрывающее будущее… Хотите, чтобы ваши персонажи жили? Сделайте их свободными… То, что собирается сделать Рогожин, не знает ни он и ни я… Я проникаю в него, его ожидания совпадают с моими ожиданиями, я боюсь за него, и он живет» *(Sartre J. P.* Situations. Paris, 1947. Vol. 1. P. 36—37).

С иных позиций о сходной закономерности чтения пишет Ц. Тодоров: «Подобно тому, как читатель на основании текста воссоздает вымышленную „действительность“ произведения, персонажи этой действительности должны воссоздать – на основании текстов и знаков, с которыми они имеют дело, – мир своего восприятия. Таким образом, произведение содержит внутри себя изображение того самого процесса, которым занят читатель. Персонажи творят свою „действительность“ из воспринимаемых ими знаков совершенно так же, как мы творим мир произведения из читаемого текста; освоение ими мира, в котором они „живут“, – прообраз освоения книги читателем» *(Тодоров Ц.* Поэтика // Структурализм: «за» и «против». С. 93).

50. *Dufrenne M.* Phenomenologie de l"experience esthetique. Paris, 1953. P. 491.
51. *Шеллинг Ф.* Философия искусства. М., 1966. С. 178.
52. Там же.
53. Там же. С. 159.
54. *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. М., 1967. С. 71.
55. Там же. С. 98—99.
56. *Гинзбург Л.* О лирике. Л., 1964. С. 21.
57. Там же.
58. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 242.
59. *Выготский Л. С.* Психология искусства. М., 1968. С. 30.
60. *Веселовский А. И.* Историческая поэтика. Л., 1989. С. 295.

61. Пушкин-критик. М., 1950. С. 135.

62. *Лосев А. Ф.* Художественные каноны как проблемы стиля // Вопросы эстетики. М., 1964. Вып. 6. С. 363.

63. *Харлап М. Г.* Исполнительское искусство как эстетическая проблема // Мастерство музыканта-исполнителя. М., 1976. С. 7, 8, 22.

64. *Гегель Г.* Эстетика: В 4 т. М., 1969. Т. 3. С. 11.

65. Дневник молодого Л. Н. Толстого. М., 1917. Т. 1. С. 73.

Строение стиха и проблемы изучения поэтических произведений

Если спросить читателя, какова наиболее явная особенность стихотворной речи, пожалуй, он прежде всего назовет ритм. Все мы непосредственно ощущаем, как своеобразно делится речевой поток в стихе на сравнительно равномерные отрезки, которые выделяются интонационно и чаще всего пунктуационно. По свидетельству Г. А. Шенгели, «рассечение речи на разделенные постоянной паузой смысловые отрезки приблизительно равной величины является общим свойством стихов для всех времен и народов» [1] . Речевое своеобразие стиха очевидно. И при взгляде со стороны, с позиции трезвой прозы, необычность эта даже кажется странной. «Помилуйте, разве это не сумасшествие, – удивляется М. Е. Салтыков-Щедрин, – по целым дням ломать голову, чтобы живую, естественную человеческую речь втискивать во что бы то ни стало в размеренные, рифмованные строчки. Это все равно, что кто-нибудь вздумал бы вдруг ходить не иначе, как по разостланной веревочке, да непременно еще на каждом шагу приседая» [2] . В поэтической интерпретации это не только не странный, но наиболее естественный и просто единственно возможный способ высказывания, как у Маяковского:

…пусть лишь стихом…
а в прозе немею,
Ну вот, не могу сказать,
не умею.
Но где, любимая,
где, моя милая,
где
– в песне!—
любви моей изменил я?

Стало быть, нужно понять закон этой необычности, ее своеобразную эстетическую необходимость.

В самом общем виде *ритм* – закономерная периодическая повторяемость подобных явлений, сменяющих друг друга во времени. В стихе таким образом чередуются отдельные речевые отрезки – стихотворные строки. Законом их отношений между собой является принципиальная *равномерность,* когда каждая следующая речевая единица *приравнивается* к предшествующей.

Уже сам этот факт специфического членения совершенно изменяет пульс речи, которая обретает необычную внутреннюю динамику. Причем установка на равномерность тут, пожалуй, даже важнее, чем количественные характеристики ее действительного присутствия. Например, следующая фраза: «Сергей Иванович, забывший о Наташе, вдруг удивленно посмотрел на дочь, которая внимательно глядела ему в глаза» – воспринимается в русле вполне обычной разговорной речи, несмотря на строго ямбический порядок размещения ударений в синтагмах. Но введем установку на стих, проясним отдельные ритмические ряды:

Сергей Иванович, забывший о Наташе,
вдруг удивленно посмотрел на дочь,

которая внимательно глядела
ему в глаза.

В этих стиховых рядах гораздо рельефнее, чем в прозаической фразе, противопоставлены друг другу ударные и безударные слоги, углублены обычные синтаксические разделы, определенней выражены паузы (а между третьим и четвертым рядами появляется пауза, не предусмотренная интонационно-синтаксическим членением разговорной фразы), слова в сопоставляемых ритмических линиях обретают особую весомость. В результате установки на стиховое членение речи получается уже во многом иная фраза – и фонетически, и грамматически, и даже семантически – по сравнению с разговорно-прозаической, в которой отсутствуют «единство и теснота стихового ряда» – специфические факторы ритма в стихе [3] .

В основе ритма стиха, как основного организующего принципа стихового построения, установка на заданное единство – равенство выделяемых речевых отрезков – стихотворных строк. Реальная величина и значимость каждой следующей строки как ритмической единицы определяется, во-первых, ее приравниванием к предшествующей строке и, во-вторых, ее фактическими отличиями от нее, так как ритмическое развитие невозможно при тождестве строения стихов. Их принципиальное приравнивание реально осуществляется как непрерывное *сопоставление,* своеобразное сравнение, где важны и элементы сходства, и элементы различия.

Вовлекаясь в этот всеобщий сопоставительный процесс, чрезвычайно укрупняются все составные элементы стихотворной речи, и если в разговорно прозаическом высказывании мы специально не сосредоточиваемся на характеристиках звукового состава слов или их морфологической природы, то в стихе и эти и другие особенности неизмеримо прибывают в весе и входят «в светлое поле» поэтического сознания. Причина такого укрупнения в том, что и звуковой состав слов и фраз, и их грамматические формы и значения становятся в стихе взаимодействующими друг с другом ритмообразующими элементами; каждый из них может быть художественно значимым, но не сам по себе, а как частица ритмической системы, как момент целостного процесса ритмического развития.

Таким образом, из первоэлемента стихового ритма – установки на принципиальную равномерность выделяемых речевых отрезков – разрастается сложная и *многосоставная* ритмическая система стиха, и для понимания его смысловой выразительности очень важно учитывать эту многосоставность и, в частности, не ограничивать сферу ритма только одной областью акцентных отношений [4] .

Конечно, именно *акцентно-силлабический ритм* является остовом многоплановой ритмической системы русского стиха, не случайно именно на него опирается метрика. В сферу действия акцентно-силлабического ритма вовлекаются следующие речевые элементы: а) слоговой объем стихотворных строк; б) количество и расположение ударных и безударных слогов; в) относительная сила и значимость ударений во фразовом единстве; г) размещение словоразделов и цезур; д) расположение анакруз и клаузул, отмечающих особую роль первого и последнего сильного слога в строке – начала и конца ритмического ряда. Вместе с тем хрестоматийный пример Б. Томашевского с вариантами строки «Сатиры смелый властелин» и «Сатиры смелой властелин» убеждает в том, что относительная сила и значимость ударений, относительная глубина словоразделов тесно связаны с грамматическими отношениями слов в строке и особенностями ее синтаксического строя [5] . Так обнаруживается естественный переход от акцентного ритма к взаимосвязанному с ним и вместе с тем относительно самостоятельному компоненту сложной ритмической системы – *к ритму грамматическому.*

В сферу действия грамматического ритма вовлекаются: а) грамматические формы и значения слов и синтаксические отношения между ними в стихотворных строках; б) соотношение фразовых и синтагматических границ с междустрочными и внутристрочными ритмическими разделами; в) величина («амплитуда» – Б. М. Эйхенбаум) фраз и синтагм в стихе и порядок слов в них [6].

Например, контраст двух пейзажных описаний в лермонтовском «Парусе»:

Играют волны – ветер свищет,
И мачта гнется и скрыпит…

Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой…

– опирается прежде всего на грамматические противопоставления: четыре глагола из семи значимых слов в первом случае – и ни одного во втором; симметричное совпадение количества и границ синтаксических и ритмических единств при описании спокойного моря в противовес асимметрии трех фразовых компонентов и двух стихотворных строк в «бурном» пейзаже.

И наконец, еще один компонент многоплановой ритмической системы – *звуковой ритм,* охватывающий качество звучания, акустико-артикуляционные признаки речевого потока. Рифмы и другие бросающиеся в глаза отдельные звуковые повторы опираются на систематическую и постоянно действующую соотнесенность всех элементов звучания: гласных и согласных звуков, их повторяющихся и контрастирующих сочетаний. Подобными сочетаниями часто выделяется одно или несколько ключевых слов, звуковой состав которых разветвленно повторяется в других словах стихотворного произведения. В такого рода лейтмотивных звуковых повторах особенно отчетливо проявляется та диалектика элемента и целого, о которой подробно говорилось в предшествующем разделе. Вспомним, например, своего рода звуковую увертюру, подготавливающую появление «заглавного героя» пушкинского стихотворения «Анчар»:

В пустыне чахлой и скупой,
На почве, зноем раскаленной,
Анчар, как грозный часовой…

В процессе изучения поэтических произведений необходимо не просто учитывать многосоставность ритмической системы стиха и, конечно же, не просто перечислять разнообразные ритмические свойства и особенности, но раскрывать их *объединяющее взаимодействие.* Прежде чем перейти к анализу более сложных проявлений такой взаимосвязи, приведу в качестве примера стихотворение Леонида Мартынова «И вскользь мне бросила змея…», конструктивная четкость ритмической организации которого позволяет ясно увидеть своего рода чертеж, основные линии такого взаимодействия:

И вскользь мне бросила змея:
«У каждого судьба своя!»
Но я-то знал, что так нельзя
Жить, – извиваясь и скользя.

Совершенно очевидна в нем всесторонняя выделенность последней строки, а в ней – первого слова. Оно подчеркнуто сверхсхемным ударением в ямбической строке, которая

отличается двухударностью, а также иным по сравнению с предшествующими строками расположением словоразделов. Выделено слово «жить» и благодаря переносу, синтаксической обособленности, своеобразию форм и значения инфинитива с его отнесенностью не к конкретному действующему лицу, а к субъекту вообще. Наконец, это слово выделено и в звуковом ритме, в чем можно легко убедиться, посмотрев хотя бы на ряд ударных гласных в стихах: о-о-а | а-а-а | а-а-а-а | ы-а-а (в последнем ряду гласная "ы" особенно выделяет, подчеркивает слово «жить» на общем фоне проходящего через весь стих повтора гласного "а").

В системе звуковых связей вместе с повтором гласного "а" заметен также пронизывающий весь стих повтор согласных «з-с». Очевидно, оба звуковых повтора приводят нас к еще одному семантическому центру стихотворения – слову «змея», звуковой состав которого как бы распространяется и на другие слова и фразы. Слово «змея» опять-таки подчеркивается не только этими лейтмотивными звуковыми повторами. Выделяется оно и акцентно-силлабическим строением первого стиха (сила концевого ударения подчеркнута и увеличенным безударным промежутком, и устойчивым предшествующим ударением с закрепляющим его дактилическим словоразделом), и его грамматическим строением, прежде всего «обратным» порядком слов, общей устремленностью к концу, в котором содержится ядро высказывания. В последней строке одновременно и контрастно слову «змея» выделяется слово «жить» и в то же время развивается и завершается тема, заданная первой строкой. Причем завершение, «закругление» здесь не менее всеобъемлюще, чем контраст: в последнем слове стиха «скользя» почти полностью повторяется первое наречие «вскользь», в котором благодаря этому активизируется почти стершееся в разговорной речи, но очень важное в данном контексте этимологическое значение. Таким образом, в завершенно-отчетливой кольцевой композиции совокупностью ритмических отношений выделены и противопоставлены друг другу два интонационно-тематических центра – слова «жить» и «змея».

Удобство приведенного примера в его, так сказать, графической наглядности: кольцевое завершение предельно подчеркнуто, а центральные слова «змея» и «жить» (вне контекста отнюдь не антонимы) диаметрально (или диагонально) противопоставлены друг другу не только в переносном, но и в буквальном смысле слова, если иметь в виду их выделенность в противоположных «углах» строфической композиции. Данный пример позволяет увидеть, что стиховое построение – это осуществляемый смысл, который, конечно, не всегда выявляется с такой графико-геометрической отчетливостью и конструктивной ясностью. (Конечно, в классических поэтических произведениях подобная конструктивная четкость встречается редко: их отличает гораздо более органичная, спрятанная в глубинах текста жизнеподобная организованность.)

Итак, акцентный, грамматический и звуковой ритм во взаимодействии и пересечении друг с другом образуют многосоставную ритмическую систему стиха, а результативным выражением всех многообразных ритмических связей, сопоставлений и взаимодействий со стихотворной лексикой становится особая, «вложенная» в текст поэтическая *интонация.* Именно интонация, понятая как *объединяющее выражение всех ритмических отношений в конкретной реализации поэтического текста,* очень важна для уяснения смысловой выразительности стихотворных произведений.

Раскрывая интонационно-выразительную роль взаимодействия различных ритмических вариаций, мы и можем увидеть в этих «частицах» стихотворного текста моменты становления поэтического целого:

Но человека человек
Послал к анчару властным взглядом…

Эта первая кульминация в «Анчаре» выделена резко контрастным сочетанием минимально и максимально ударной ямбической вариации. Двух-ударность и увеличенный безударный промежуток вызывают естественное усиление словесных ударений в первой строке, оба слова интонационно выделяются, а инверсия еще более закрепляет очень значимый внутренний раздел в середине первой строки. В этом разделе – своеобразный интонационный намек, предсказание того трагического контраста, конфликта между людьми, который развернется в следующем описании. В стихе рождается интонационно-тематическое противоречие: разные люди называются общим родовым именем – «человек»; это слово повторяется и сопоставляется дважды в тесном ритмическом единстве, но вместе с тем эти одинаковые слова интонационно отчленены друг от друга.

Противоречие требует разрешения, оно охватывает следующие стихи, и вот наконец вторая кульминация:

И умер бедный раб у ног
Непобедимого владыки.

Снова, только в обратном порядке, следуют друг за другом четырехударная и двухударная строки, и этот явный ритмико-интонационный повтор заставляет вернуться к только что разобранному двустишию и ощутить выраженный контраст. Исчезло родовое имя «человек», человечность разрушена, отменена и заменена трагической противопоставленностью раба и владыки, убийцы и жертвы. Интонационные акценты на «главных» словах выделены и ритмически, и синтаксически, а инверсия в сочетании с переносом делает контрастную связь этих строк очень зримой и напряженной.

В столкновении этих двустиший «Анчара» становится ощутимой динамическая природа интонационных соответствий и важная их смысловыразительная роль. По существу, перед нами одновременно и материально данная ритмико-интонационная организация стиха, и процесс интонационно-тематического развития – своеобразный лирический сюжет.

Попробую показать эту ритмико-интонационную динамику в целом лирическом стихотворении Пушкина:

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.

Уже доцезурная часть первой строки ясно и определенно формулирует лирическую тему стихотворения. Но с этой «окончательностью» звучания вступает в противоречие «беспокойный» финал той же строки, где благодаря переносу повисает в воздухе и обретает неожиданный смысловой вес вводное «быть может». И сразу же в этом так часто употребляемом слове с необычной силой зазвучал и исконно присущий ему отголосок надежды, и, главное, временной оттенок сиюминутности. Из прошлого высказывание переносится в настоящее, в словах оживает неугасшая любовь, от которой поэт отрекается.

В дальнейшем развитии очень важен закрепленный ритмическим сопоставлением контраст местоименных форм, выделенных цезурным ударением и отчасти инверсией ("В душе *моей"* – "Но пусть *она").* От подчеркнутого первого лица поэт уходит к максимальной объективации: о любви сказано *она;* поэт отказывается от нее ради счастья любимой. Пропуск соседних ударений выделяет интонационные акценты именно на словах-приказах *(пусть… не тревожит, я не хочу),* которые словно заговаривают любовь, веля ей умолкнуть. Продолжение же в известном смысле неожиданно:

Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим.

Любовь не только не умолкает, но, наоборот, именно во второй строфе становится, собственно, предметом лирического высказывания. Появляются прямые эмоциональные характеристики лирического переживания, выделенные системой гармонических повторов и соответствий. Уже в первой строке инверсией и пиррихием отмечены два чрезвычайно выразительных наречных обстоятельства: увеличивается безударный интервал, ударение на этих словах усиливается, а безударная часть слова *безнадежно* «растягивается». Действенны и звуковые связи этих стихов, гармонирующих начальными и конечными звуками и контрастирующих ударным вокализмом. В первой строфе мы совсем не найдем подобных повторов, а здесь они охватывают все стихи.

Во второй строке опорное ударение перемещается с четвертого на второй слог, вместе с тем оно является чрезвычайно гармоническим заключением двустишия в силу внутренних ритмических повторов. И опять эмоциональные характеристики выделяются системой пиррихиев и звуковыми соответствиями, охватывающими все слова строки (То *робостью – то ревностью – том* и *м)*.

После этого контрастирующего сочетания двух строк ритмико-синтаксический параллелизм третьего и первого стихов становится своеобразным интонационным усилителем: преобладающая ритмико-интонационная форма с опорным ударением на четвертом, шестом и десятом слогах после несколько иной вариации с сильным вторым слогом воспринимается не просто как повтор, но и как новая, высшая ступень интонационного развития.

Усиление подтверждается дополнительными анафорическими повторами внутри третьей строки и расширением звуковых соответствий, а также сильным семантико-синтаксическим тяготением этой строки к следующей – концевой. Это – вершина в авторском прославлении любви, композиционный центр строфы; после него следует завершение и разрешение поэтического переживания.

Последняя строка – полноударная форма пятистопного ямба, но ее характеристика была бы неполной, если бы мы не учли воздействия предшествующих стихов, которые определяют ее фразировку. Во-первых, синтагма «Как дай вам бог» соотносится с «Я вас любил» и получает ту же интонацию с сильным ударением на четвертом слоге, а остальная часть строки по аналогии с членением предшествующих стихов *(печалить вас ничем; то ревностью томим; так искренно, так нежно)* неизбежно приобретает интонационный раздел перед последним словом; этому содействует и инверсия внутри строки. Так закрепляется в тексте эта необычайно выразительная пауза перед последним словом стиха.

При единстве лирической темы стихотворения *(моя любовь)* его строфы различаются акцентами в развитии этой темы: в первой строфе приговаривается к небытию «моя любовь», а во второй утверждается "моя *любовь"*. Высокий духовный порыв пронизывает каждую частицу этого прекрасного поэтического организма. С первого слова мы захвачены этим порывом, он проникает в нас и развивается вместе с развитием интонации, гениально «вложенной» в текст. В этом интонационном развитии формируется поэтическое переживание, которое обретает в стихе новый, возвышающий смысл, воспринимается как особое, просветленное состояние человеческого сознания.

Так мы выходим к еще более глубокому структурному слою стихотворных произведений. Если по отношению к ритмико-синтаксической фактуре интонационно-тематическое развитие является содержанием, то оно же выступает и формой воплощения и осмысле-

ния человеческих переживаний. Именно поэтому стих преимущественно является формой лирики и все внешнее живет в лирическом произведении, лишь став внутренним, лишь отразившись в новом единстве индивидуального человеческого состояния: мысли – чувства. Стиховая структура и позволяет воплотить и адресовать людям эту внутреннюю жизнь человеческой души. Именно с точки зрения своеобразия лирического мира, воссоздающего, охраняющего и утверждающего субъективную целостность человеческой личности, можно объяснить ритмическую необычность стихотворной речи.

Можно утверждать, что любое необычное – на фоне сложившихся в языке синтаксических норм – речевое членение переносит центр внимания с сообщения на сообщающего, с рассказываемого на рассказывающего, точнее, с объективно-ситуационного значения высказывания на его субъективное значение, на то, как субъект мыслит и переживает данную ситуацию. Именно здесь можно обнаружить простейшую значимую предпосылку, на которую опирается и которую развивает и преобразует ритмическое членение речи в стихе.

Если мы просто прочитаем фразу «Пошел дождь», то ее объективно-ситуационное значение будет вполне понятно, но из этого не следует, что нам ясен смысл любого конкретного высказывания, состоящего из этих – и только из этих – двух слов, так как их конкретные смыслы могут быть совершенно различными в зависимости от того, что послужило мотивировкой высказывания: бурная радость, например, садовода или не менее бурное недовольство путника.

В обычном речевом общении смысловые различия проявляются прежде всего в интонации, которая, как писал В. Волошинов, «устанавливает тесную связь слова с внесловесным контекстом: живая интонация как бы выводит слово за его словесные пределы… Интонация лежит на границе жизни и словесной части высказывания, она как бы перекачивает энергию жизненной ситуации в слово, она придает всему лингвистически устойчивому живое историческое движение и однократность» [7] .

Но стиховая фраза «молчит», как и любая другая написанная фраза. И все же ее интонационная конкретность, как говорилось выше, в значительной мере закреплена в тех особенностях построения, которые делают эту фразу частицей ритмически организованного поэтического целого. В этом ритмическом членении и движении во взаимодействии со столь же многоплановым лексическим строением воплощается та интонационная основа, которая как бы вкладывается в стихотворный текст, и текст этот обретает, таким образом, наряду с объективно-предметной гораздо большую субъективно-оценочную определенность.

Принципиальная связь стиховой формы и лирического содержания очень важна для теории и практики анализа поэтических произведений. Вспомним, например, рассмотренные фрагменты интонационно-тематического развития в стихотворении Пушкина «Анчар». При истолковании стихотворения на основе односторонне взятого «события, о котором рассказано» мы можем увидеть в нем одно из самых «беспросветных» произведений: в мире, где человечность разрушена и заменена трагической противопоставленностью раба и владыки, зло торжествует, а смерть и разрушение распространяются и «к соседям в чуждые пределы». Но не забудем, что все это сказано истинно *человеческим* голосом, что обнажающее бесчеловечность поэтическое слово воплощает уверенную в себе силу, высокое достоинство, спокойствие духа. Преодолевающая зло человечность проявляется здесь наиболее непосредственно в том, «как субъект высказывается» (Гегель), и открывается это лишь при четком осознании «Анчара» как субъективно-личностной целостности, отнесенной к лирическому роду и поэтической стилевой системе.

Вспоминая прекрасные слова С. Маршака: «Стихи живые сами говорят, и не о чем-то говорят, а что-то», можно утверждать, что поэтический смысл (*что* говорят нам стихи) формируется в непрерывном взаимодействии того, о *чем* говорится в поэтическом высказывании, и того, *как* оно построено, как оно развертывается перед читателем и слушателем.

Постараюсь более подробно показать это взаимодействие еще на одном примере из поэтической классики – стихотворении Тютчева «Последний катаклизм»:

Когда пробьет последний час природы,
Состав частей разрушится земных:
Все зримое опять покроют воды,
И божий лик изобразится в них!

Если задать вопрос, обычный в школьных разборах, – о чем рассказывается в этом произведении, – то, очевидно, ответ может быть примерно следующий: в нем говорится о «конце света», в следующих друг за другом стихах торжественно провозглашается то, что произойдет в миг всеобщего и грандиозного потрясения. Приметы «последнего катаклизма» называются и перечисляются, присоединяясь друг к другу, и с этой точки зрения едва ли можно определенно истолковать, какова конкретная смысловая связь между разделенными двоеточием первой и второй половиной строфы и как относятся друг к другу разрушение состава земных частей и изображение божьего лика.

Но если посмотреть, *как* построено это поэтическое высказывание, то обнаруживается в нем четкая и нарастающая ритмико-интонационная двуплановость, и хотя в стихотворении нет каких-либо ярко выраженных словесных антитез, но всей совокупностью ритмических отношений его конец противополагается началу.

Противопоставление очевидно в акцентном ритме: первые две строки – типичные формы пятистопного ямба, полноударная и с пропуском ударения на предпоследнем четном слоге (# – # – # – # – # | # – # —# —### —), а два последних стиха отличаются нетипичностью акцентного строения; причем наиболее существенные отличия – в акцентном строении последней строки с пропуском ударения на шестом слоге (# – # – ### – # —). Точно так же наиболее контрастной по отношению к предшествующим оказывается последняя строка и в звуковом ритме: в ее ударном вокализме образуется ряд повторяющихся гласных "и" в противовес преобладанию "а" и "о" в других стихах, а консонантизм характеризуется резко доминирующей звонкостью (почти три четверти звонких согласных), и опять-таки ничего подобного нет в предыдущих стихах. Выделяется последняя строка и в грамматическом ритме: прежде всего строго прямым порядком слов – определение, подлежащее, сказуемое – на фоне различного рода инверсий во всех трех предшествующих строках.

Однако в грамматическом ритме гораздо более важен, чем это частное отличие, общий грамматический параллелизм всех стихов и особенно занимающих семантически центральное место во всех фразах глаголов-сказуемых. Это глаголы будущего времени совершенного вида, но связь указания на момент будущего *(когда пробьет)* с переносом в план прошлого *(опять покроют)* мобилизует в этих аналогичных грамматических формах «значение повторяемости каких-нибудь действий, представляемых в их осуществлении, в их пределе или результате. Это употребление выступает в таких синтагмах, которые по своим значениям или взаимно предполагают друг друга, или же одна из них предполагает другую» [8]. «Такого рода будущие, – писал И. В. Киреевский, – относятся ко времени, о котором идет речь, но выражают только порядок, в котором одно действие относится к другому … Это может относиться ко всем временам» [9]. Отнесенность «ко всем временам» так же важна для понимания стихотворения, как и выраженная в этой системе грамматических форм-значений позиция «ожидания будущего подобного случая» [10].

На этом общем фоне грамматического параллелизма особенно ясна смысловыразительная роль сопоставления двух других глаголов-сказуемых: *разрушится* и *изобразится,* — связанных в параллель не только в грамматическом, но и в акцентном и звуковом ритме

(см. аналогичное расположение этих слов в послецезурных частях второй и четвертой строк и расширение рифмы на всю послецезурную часть). Как в грамматически идентичных фразах: «Отец любит дочь» и «Отец ругает дочь» – становятся особо ощутимыми семантические отличия сказуемых, так и здесь на фоне звукового и грамматического приравнивания обостряется смысловой контраст называемых и представляемых этими глаголами действий. В частности, в таком построении предельно подчеркивается противостоящий прямому значению глагола «разрушится» *созидательный* смысл сказуемого «изобразится».

Если наиболее выделенной и контрастно подчеркнутой на общем ритмическом фоне является последняя строка стихотворения, то в ней, в свою очередь, интонационным центром оказывается слово «изобразится»: именно на него приходится редкий в пятистопном ямбе пиррихий на третьей стопе, именно это слово оказывается в центре звуковых сопоставлений и связей, организуемых звуковым ритмом.

В результате ритмической выделенности и звуковых сопоставлений происходит не только переакцентуация с разрушительного на созидательный смысл, но – что гораздо важнее – проясняется семантическая сложность самого слова «изобразится», его этимологическая связь как с созидательными «образ», «образити» (придавать чему-нибудь образ, выделывать), так и со старославянским «разити» (ударять) и «раз» (удар) [11] . См. особо фиксированный повтор: *раз* рушится – изоб *раз* ится.

Таким образом, разрушительное и созидательное значение не просто противопоставляются и сменяют друг друга в разных словах, но в самом «фокусе» ритмико-интонационного и лексико-семантического развертывания эти значения оказываются соединенными, оборачивающимися одно в другое. (Кстати, с этой семантической оборачиваемостью сочетается не только звуковая выделенность, но и своеобразная звуковая оборачиваемость в том же слове: один и тот же звуковой комплекс, типичный для звукового фона всего стихотворения, повторяется в этом слове дважды, но во второй раз те же звуки следуют друг за другом в противоположном порядке: *изобразится.)* В финале концентрированно выражается лексико-семантическая и интонационная двуплановость, пронизывающая все стихотворение и очень существенная для уяснения его специфического смысла.

В стихотворении не просто рассказывается о «последнем катаклизме», но воплощается единый и вместе с тем двуликий процесс, где максимальное разрушение, всеобщее уничтожение оборачивается максимальным созиданием: «последний час природы» – первым мигом вечной «божеско-всемирной» жизни; момент будущего потрясения – возвращением к исходному состоянию «родового хаоса», не знающего ни прошлого, ни будущего; исчезновение зримой «мнимости» (природы) – появлением зримой «сущности» («божьего лика»). Эта двуликость и двузначность – не результат противопоставления отдельных и обособленных частей, а неотъемлемое и основное семантическое свойство целого и вместе с тем закон его поэтической организации.

Анализ «Последнего катаклизма» убеждает в необходимости различать, с одной стороны, *типовую,* а с другой – *индивидуально-контекстную* содержательность стиховых форм в поэтическом произведении. На первый взгляд кажется: тот факт, что стихотворение Тютчева написано пятистопным ямбом, не имеет никакого отношения к смыслу (пятистопным ямбом написаны самые различные по темам и содержанию поэтические произведения), но если более тщательно рассмотреть эти стихи, то обнаружится связь ритмики «Последнего катаклизма» не просто с пятистопным ямбом, но с довольно четко выделившимся *типом ритмического движения* цезурного пятистопника, имеющим определенные жанровые тяготения. «Широкое распространение этот размер получил… прежде всего в трагедии, – применительно к первым десятилетиям XIX века писал Б. Томашевский. – Пятистопный ямб стал трагическим стихом» [12] . Эта соотнесенность с трагическим стихом безусловно значима в

общей установке на высокую торжественность, трагическую величественность интонации, воскрешающей «миг» всеобщего грандиозного потрясения.

В этом смысле и можно говорить о так или иначе проявляющейся в каждом поэтическом произведении типовой содержательности стиховых форм. Она определяется историческим развитием стиха, смысловыми «накоплениями», опирающимися на те или иные поэтические традиции и разнообразные формы их взаимодействия и переплетения [13] . Стоит подчеркнуть, что в пределах одного и того же метра могут сочетаться разные типы ритмического движения. Скажем, указание на то, что «Антоний» Брюсова написан четырехстопным ямбом, несравненно менее значимо и содержательно, чем проясняющаяся в анализе этого произведения связь с *одическим* четырехстопником.

Каждый тип ритмического движения – это динамическое единство различных ритмических вариаций, среди которых выделяются обычные, наиболее часто встречающиеся и относительно редкие, необычные ритмические формы. Такое разграничение вовсе не вымысел стиховедов. В стиховедческих данных осознаются и отражаются ритмические навыки поэтов и читателей того или иного этапа поэтического развития. И если каждый современный читатель воспринимает гекзаметр как безусловно более редкий метр, нежели четырехстопный ямб, то и внутри четырехстопного ямба он интуитивно отмечает (по-разному реагируя) типичные, широко распространенные ритмические формы и необычные, редко встречающиеся, такие, например, как третья строка в четверостишии из «Баллады о цирке» Александра Межирова:

Писанье вскорости забросил,
Обезголосел, охладел, —
И от литературных дел
Вернулся в мир земных ремесел.

Такое разграничение носит, конечно, исторический характер. Стиховедческий анализ позволяет установить различия в ритмических навыках разных поэтических эпох. Например, с точки зрения ритмических навыков XX века ямбическая вариация во второй, третьей и четвертой строках следующей строфы Блока представляется достаточно обычной и распространенной:

О, я хочу безумно жить:
Все сущее – увековечить,
Безличное – вочеловечить,
Несбывшееся – воплотить!

А вот в классическом ямбе XIX века это были чрезвычайно редкие ритмические формы. Только учитывая данное обстоятельство, можно увидеть в ритмической композиции этого стихотворения тенденции к нарастающей классичности построения (ср. с приведенной последнюю строфу стихотворения Блока, где представлены сочетания ритмических вариаций, типичнейшие для «пушкинского» ямба); и эта тенденция отнюдь не безразлична для поэтического содержания.

Возвратимся еще раз к «Последнему катаклизму» Тютчева и вспомним, что в цезурном пятистопном ямбе у всех поэтов конца XVIII и первой половины XIX века самым сильным (после десятого) был шестой слог и, соответственно, одной из самых редких вариаций – строка с пропуском ударения на шестом слоге [14] . Именно поэтому относительная редкость ритмических форм здесь нарастает во втором двустишии, а наиболее выделенной, подчеркнутой на общем ритмическом фоне как самая «нетипичная» является последняя строка.

Такая ритмическая выделенность, хотя и значима, вместе с тем не поддается какой-либо обособленной содержательной интерпретации. Смысловая конкретизация здесь возможна, как было показано в предшествующем анализе, лишь с учетом многосоставности данной ритмической формы и ее разнообразных связей с другими элементами поэтического целого. Речь уже идет не о типовой, а о более индивидуальной, *контекстной* содержательности стиховых форм в поэтическом произведении.

Анализ такой конкретной содержательности требует не изолированного, автономного рассмотрения отдельных частей, а исследования стиховой организации в целом как системы взаимосвязанных элементов, каждый из которых значим не сам по себе, а лишь во взаимодействии с другими. Смысл поэтического целого воплощается в стиховой системе как в единственно возможной форме выражения данного поэтического содержания, не существующего до стиха, без стиха и вне стиха.

В свете сказанного следует учесть возможность перехода исторического единства элементов языка в органическое единство этих элементов в целостности конкретного поэтического произведения. В языке один и тот же предмет обозначается словами «уста» и «губы», но, становясь значимыми элементами конкретного художественного целого, эти слова могут нести в себе уже два различных предмета, внутренне неотделимых от этих слов. Вне произведения, конечно, нет органической связи между звучанием слова «буря», его значением и тем предметом, который оно обозначает, но в анализе «Паруса» я попытался показать, что звучание и значение этого слова как значимого элемента стихотворения Лермонтова органически связаны друг с другом. Эта связь существует только в пределах данного целого, и потому элементы этого целого не могут существовать в таком же качестве за его пределами. Можно утверждать, что буквально такого слова «буря», как в «Парусе», больше нигде нет – конечно, не в том смысле, что Лермонтов впервые придумал это слово. Лермонтов не придумывал ни этого слова, ни четырехстопного ямба, но история того и другого явилась почвой, на которой произросла новая индивидуальная целостность. В такой же степени это относится и к тютчевскому «изобразится».

Таким образом, изучение поэтического смысла стихотворных произведений необходимо предполагает анализ всей многоплановой ритмической системы (акцентного, грамматического и звукового ритма) во взаимодействии с лексико-семантическим строением стихотворного текста. Результатом этого взаимодействия является интонационно-тематическое развитие поэтического произведения, его своеобразный «лирический сюжет», где энергия определенной жизненной ситуации как бы «перекачивается в слово», а внешние явления вовлекаются во внутренний мир предельно конкретного человеческого переживания и это единство «закрепляется», воплощается в стихе.

Рассмотрим эту систему переходов, и в частности динамическую взаимосвязь тематического и интонационного развертывания, еще в одном стихотворении Тютчева [15] :

На мир таинственный духов,
Над этой бездной безымянной,
Покров наброшен златотканый
Высокой волею богов.
День – сей блистательный покров —
День, земнородных оживленье,
Души болящей исцеленье,
Друг человеков и богов!
Но меркнет день – настала ночь;
Пришла – и с мира рокового
Ткань благодатную покрова,

Сорвав, отбрасывает прочь…
И бездна нам обнажена
С своими страхами и мглами,
И нет преград меж ей и нами —
Вот отчего нам ночь страшна!

Прежде всего, стихотворение «День и ночь» – одно из совершенных художественных воплощений темы «космоса» [16] , темы необычайно острой и притягательной для Тютчева. Но космос для Тютчева не только тема – ощущение космоса, сопричастность ему входят в самую сердцевину тютчевского мировоззрения. Совершается глубочайшее органическое взаимопроникновение человеческой личности, ее сознания, и космоса, его масштабов; в результате мировоззрение приобретает «космический» характер, а космос становится как бы воплощенным вовне мировоззрением.

Для наглядного уяснения специфики тютчевского космоса оттолкнемся хотя бы от одного из произведений, предшествующих стихам Тютчева в данной области философской лирики. Перед нами две первые строфы стихотворения М. В. Ломоносова «Вечернее размышление о божием величестве при случае великого северного сияния»:

Лице свое скрывает день;
Поля покрыла влажна ночь;
Взошла на горы черна тень;
Лучи от нас склонились прочь;
Открылась бездна, звезд полна;
Звездам числа нет, бездне – дна.
Песчинка как в морских волнах,
Как мала искра в вечном льде,
Как в сильном вихре тонкий прах,
В свирепом как перо огне, —
Так я, в сей бездне углублен,
Теряюсь, мысльми утомлен!

Почти столетие разделяет «Размышление» Ломоносова и «День и ночь» Тютчева; еще большая разница в оценке и изображении «бездны».

Для Ломоносова характерен «земной» (при усиленно подчеркнутом поэтическом волнении), «трезвый» взгляд на «бездну», которая оказывается синонимом «космоса» в его узком значении – как некоторая часть мироздания, «открывающаяся» человеческому взгляду и исключающая из себя саму Землю. Земля не космос, она как бы «дом человеческий». Поэтому-то ломоносовская «бездна» (при всей ее бездонности) с эмпирическими «звездами» занимает вполне определенное место в авторской картине мира. Но она не имеет сущностного, «мировоззренческого» наполнения. Человек «теряется», умственно углубляясь в «бездну», «утомляясь мыслями» о том, что такое «бездна» в ее естественности, в ее эмпирической данности. Активное процессуальное отношение человеческого разума к тому, что еще не познано, но будет познано обязательно, вполне совмещается с чувством удивления, даже самоумаления, но принципиально исключает или подавляет чувство страха. Все дальнейшее развертывание стихотворения опирается на требовательные вопросы, как бы намечающие практическую программу исследований космоса. Вот последняя строфа стихотворения:

Сомнений полон ваш ответ

О том, что окрест ближних мест.
Скажите ж, коль пространен свет?
И что малейших дале звезд?
Несведом тварей ваш конец?
Скажите ж, коль велик творец?

Итак, космос дан у Ломоносова во вполне естественном аспекте (и этому не мешает присутствие творца), как грандиозный объект наблюдения, но отнюдь не как таинственный и всепроникающий субъект действия. Именно таким – смутно одушевленным, бесконечно огромным, таинственно грозным – предстает космос в «Дне и ночи» Тютчева. Этот космос более завершен, целостен и трагичен по сравнению с космосом Ломоносова. Завершен – ибо он представлен весь целиком, так сказать, в своем последнем всеохватывающем чертеже. Его бесконечность – не безграничность, не распространение вширь, но скорее интенсивная, внутренняя бесконечность. Он целостен, ибо существует во взаимопроникающем и динамическом единстве многих своих элементов – целых: дня, ночи, бездны и т. д. Наконец, он трагичен, так как Тютчев, представляя его чертеж, его сущностные силы, не знает, как внести в него свое, человеческое содержание.

Сам по себе чертеж, остов тютчевского космоса и характер его интенсивной бесконечности обусловлены общеромантическим представлением о предметах: зримая внешность рассматривается как оболочка, за которой таится и сквозит всеопределяющая сущность. Этот принцип видения вскрывает символический смысл образов дня, ночи, бездны и выводит изображение космоса далеко за рамки изображения именно и только космоса (как это было у Ломоносова), заставляя обнаружить в нем художественно-философскую концепцию бытия в целом. Уже самые первые строки носят предельно обобщенный характер и даже несколько загадочны в силу неконкретности своих образов. Никакой детализации, никакой эмпирике нет места в изображении сущностных, главнейших сил бытия.

На мир таинственный духов,
Над этой бездной безымянной,
Покров наброшен златотканый
Высокой волею богов.

Безусловно, некоторая семантическая темнота строфы входит в ее художественное задание. Противопоставление дано здесь в свернутом, эмбриональном состоянии: возможно, «мир таинственный духов» и «бездна безымянная» вполне примиримы с «покровом… златотканым». Пожалуй, семантически здесь разделены только духи – как нечто неоформленное и смутное (вспомним их определение в стихотворении "Нет, моего к тебе пристрастья… " – «бесплотные») – и боги, имеющие образ и подобие человека, такие, как «ветреная Геба» из «Весенней грозы».

В первой строфе как раз воссоздано состояние, улавливающее различие сущностного ядра и внешней оболочки, но не представляющее до конца характер их отношений и связей, воссоздан именно момент просвечивания и мерцания. Это смутное чувство противопоставленности, не получающее сколько-нибудь отчетливого лексико-семантического выражения, вместе с тем ощутимо подсказывается читателю ритмико-интонационной, и прежде всего звуковой, организацией стихов. На первый взгляд здесь царит полное единообразие: перед нами четыре одинаковые формы четырехстопного ямба (# – # – ### —). Но благодаря охватной рифмовке, поддержанной еще и параллелизмом концевых словоразделов, подчеркивается противоположный порядок следования стихов в рифмующихся парах; эта перевернутость усилена стыковым повтором конца первой строки и начала третьей *(духов – покров)*. И

наконец, наиболее отчетливо второе двустишие противостоит первому почти монолитным рядом ударных гласных (о-о-а-о-о-о), качество и порядок следования которых явно отличен от первых двух строк. Конечно, эти отличия не снимают, а еще более усиливают ожидание «ясного» словесного противопоставления, для чего, в первую очередь, требуется полная расшифровка перифразы «покров… златотканый». Эта расшифровка совершается во второй части восьмистрочной строфы с потрясающей художественной силой и эмоциональностью.

Ораторская интонация первых четырех строк с их умеренно-торжественной лексикой, одинаковым метро-ритмическим рисунком и спокойной завершенностью периода не содержала в себе ярко выраженной оценки предмета, кроме, конечно, признания его общей «высокости». Она скорее торжественно констатирует, чем оценивает. И вот – всплеск, прорыв человеческих эмоций и оценок – четырехстрочный гимн:

День – сей блистательный покров —
День, земнородных оживленье,
Души болящей исцеленье,
Друг человеков и богов!

Необычным по своей смысловой нагрузке и какой-то внезапной выразительности является слово «день» (единственное подлежащее, несомненный семантико-синтаксический и ритмико-интонационный центр строфической композиции).

Система сверхсхемных акцентов в сочетании с синтаксической выделенностью закрепляет ряд непрерывных эмфатических ударений в начале каждого стиха, неизменно утверждающих и прославляющих заглавного «героя» четырехстрочного восклицания – «день». Слово это не только дважды повторяется, но и распространяется в звуковой анафоре на все четыре строки.

Интересна в этом ряду третья строчка («Души болящей исцеленье»). Хотя ее начальное слово входит в общий комплекс звуковой анафоры и эмоционального утверждения, все же отсутствие сверхсхемного ударения в начале стиха заставляет воспринять его несколько большую ямбическую «нормальность» как своеобразный перебой на фоне предшествующего ритмического движения (выделяется строка и на общем звуковом фоне наличием шипящих и свистящих согласных, редких или вовсе отсутствующих в соседних стихах). Ритмико-интонационная вариация сливается с несколько особым тематическим движением: это самая «личная» и «щемящая» строка четверостишия. «День – сей блистательный покров» – восхищенное своим предметом общее раскрытие перифразы, как ее должны понимать и принимать все. «День, земнородных оживленье» – строка, усиливающая экстатическую утвержденность «дня» повторением слова и устанавливающая родство «дня» и «земнородных». Но «земнородные» – слово с очень широким значением, включающее в себя «всех», подспудно даже богов, объединенных в четвертой строке с «человеками», а ранее противопоставленных «духам». И вот – «души болящей исцеленье». Вместо блеска появляется боль, вместо всеохватывающих «земнородных» – душа; именно «душа» – в единственном, а не во множественном числе. Однако завершается строфа опять широким и энергичным интонационным движением – «друг человеков и богов». Синонимичное строение синтаксиса ораторского периода, каждая из строк которого является относительно завершенным положительным определением «дня», всецело поддерживает и нагнетает ее экстатическую и утверждающую интонацию.

Таким образом, первая часть стихотворения – картина тютчевского «мировоззренческого», «философского» космоса, воссоздающая «день» как воплощение всего светлого и «благодатного» (одно из любимых тютчевских слов) в жизни «земнородных». Противопоставление дано в свернутом и неотчетливом виде: «бездна безымянная» в первом четверо-

стишии как бы просвечивает сквозь «покров… златотканый» и почти полностью исчезает в его «блистательности» во втором, – почти, ибо «душа» все-таки «болящая», а «земнородные» «оживляются», но не живут. «Утвержденность» дня бесспорно находится на первом плане, и все-таки Тютчев не дает полностью утонуть в этой «утвержденности» оттенку того чувства, которое отчетливо развернулось в более позднем стихотворении «Лето 1854»:

Какое лето, что за лето!
Да это просто колдовство —
И как, спрошу, далось нам это
Так ни с того и ни с сего?..

Гляжу тревожными глазами
На этот блеск, на этот свет…
Не издеваются ль над нами?
Откуда нам такой привет?..

Природа «иронизирующая» – этот аспект тютчевского творчества нуждается в особом изучении. Важно отметить, что и в стихотворении «День и ночь» Тютчев смотрит на «блеск» и «свет» «тревожными глазами», а сама экстатически-утверждающая интонация оборачивается чем-то вроде заклятия беспрестанной внутренней тревоги. Хотя «день» с самого начала понимается всего лишь как «покров», но это *всего лишь,* в свою очередь, наделено «блистательными» определениями, последнее из которых – «друг человеков и богов» – вполне по-тютчевски возводит «день» в ранг живого существа.

Столь же внезапным и мощным утверждением-восклицанием, как и ключевая строка первой части «День – сей блистательный покров», – звучит первая строка второй части стихотворения: «Но меркнет день – настала ночь», – буквально разрубающая его надвое. Содержащий в самом себе противопоставление огромной силы стих становится вместе с тем срединным рубежом «большого» противопоставления всего текста в целом. Это – первая полноударная строка, четырехударностью и симметрией словоразделов в полустишиях резко выделенная из общей трехударной основы стихотворения и заставляющая произносить каждое слово с максимальной четкостью и акцентированностью. Союз «но», начинающий строку, а значит, и всю вторую часть, полностью выявляет свои «противительные» возможности, принимая на себя интонационную инерцию предыдущей строфы, ее грозное преображение.

Во внутреннем противопоставлении наиболее важно, безусловно, то, что сами «день» и «ночь» первый и единственный раз встречаются в пределах одной строки. Полярность центральных слов поддержана синтаксической противопоставленностью двух однотипных предложений, подлежащими которых являются эти слова; причем пауза между предложениями закрепляется пунктуационно. На фоне общего звукового единства строки, опирающегося на звук "н", наличествующий в каждом слове, резко противопоставлены передние гласные "е" группы «день» и не передние гласные "а", "о" второй, «ночной», половины строки. При этом каждая из двух групп еще более спаяна внутри себя в звуковом отношении. Всмотримся. «Меркнет день». «День» – это, в сущности, перевернутый и преображенный комплекс трех последних звуков слова «меркнет». «Настала ночь» – как перекликаются «нас» и «ночь» в этом словосочетании! Поистине «меркнет день» и «настала ночь» – два звуковых монолита, столкнутых в пределах единого целого стихотворной строки по-тютчевски дерзко и беспощадно.

Очень велика роль глаголов в этом всепроникающем противопоставлении. Глагол «меркнет» – настоящего времени несовершенного вида с семантикой «нерешительного»,

зыбко длящегося действия – как бы пытается развернуть перед нами картину вечера, картину перехода одного состояния в другое, к которой столь неравнодушен Тютчев. Совсем другой эффект был бы при «день померк» – исчезло бы поэтическое стремление как-то удержать, продлить уходящий день (вспомним «помедли, помедли, вечерний день» из «Последней любви»). Глагол «меркнет» как бы категорически обрывается глаголом «настала» (прошедшего времени совершенного вида). Выходя за пределы разобранной нами строки, строение которой в «концентрированном» виде как бы представляет строение всего стихотворения, следует сказать, что глаголы играют главенствующую роль в характеристике «ночи» вообще: собственно, она только через них и характеризуется. Разительно скопление глаголов и отглагольных форм во второй части стихотворения по сравнению с первой: причастию «наброшен» и относящемуся ко «дню» глаголу «меркнет» противопоставлены глаголы «настала», «пришла», «отбрасывает», деепричастие «сорвав», причастие «обнажена». «Ночь» оказывается гораздо более активной и действенной силой по сравнению с «днем», легко подавляя созидательную работу «дня» и связанных с ним «земнородных». Это в высшей степени типично для Тютчева: достаточно вспомнить его «Сон на море», где плоды «дня», человеческих рук – «сады-лавиринфы, чертоги, столпы» – оказываются «болезненно-ярким» сном рядом с подлинной силой «пеной ревущих валов».

Интересно, что во второй части «Дня и ночи» подчеркивается «искусственность», «сделанность» «дня»: проявившись вначале («покров … златотканый»), она заглушилась «оживляющим» определением «друг человеков и богов» и полностью обнажилась в прямом отождествлении «дня» с «тканью». Соответственно уточняются и делаются более резкими характеристики явлений отрицательного порядка: «мир таинственный духов» прямо характеризуется как «роковой», «бездна безымянная» наполняется решительно враждебными «нам» «страхами и мглами». Сущностное ядро полностью высвобождается из своей оболочки, причем весьма решительно и энергично.

Интонация третьего четверостишия с его резкими внутристрочными паузами прекрасно передает напряженность и трагичность действия, достигая своей кульминации в строке «Сорвав, отбрасывает прочь». Эта строка исключительна по силе материальной выраженности жеста, за которым иллюзионистически ясно видится действительный, гневный и размашистый жест. Художественно значимой оказывается здесь звуковая напряженность и акцентная выделенносгь глагола «отбрасывает». Это одно из двух пятисложных слов стихотворения (еще одно – «благодатную»), причем после ударения следуют три слога, а, как известно, если сила ударения зависит от количества предшествующих ему слогов, то устойчивость – от количества последующих. Физически ощущается усилие действия, передаваемого этим «долгим» глаголом, – действия, завершаемого коротким и решительным «прочь».

Велико и художественное значение категорий времени и вида этого глагола. После двух глаголов прошедшего времени совершенного вида «настала» и «пришла», характеризующих внезапность и бесповоротность наступления ночи, глагол «отбрасывает» настоящего времени несовершенного вида направлен на создание эффекта полной ощутимости и внушительности совершаемого перед нами действия. Этот заключительный жест «ночи» как бы подготавливает нас к тому, что последующая картина будет столь же внушительной и до дрожи ощутимой, как и предшествующее, «открывающее» ее действие:

И бездна нам обнажена
С своими страхами и мглами…

Огромность и при всем подспудном ожидании опять же внезапность зрелища «бездны» подчеркнуты столкновением решительного окончания интонационного периода «прочь» и, после многоточия, начального присоединительного союза "и", – столкновением, усиливаю-

щим значимость и выразительность интонационного раздела. Эмоциональный сдвиг в этих стихах соединен с еще более важной тенденцией смыслового развития.

Созерцая «бездну», неподвижный человек как бы тянется к ней, «он с беспредельным жаждет слиться» и пугается этого слияния. Удивительно то, что в стихотворении «День и ночь» нет ни слова об этом движении. (Это чувство космического «движения без движения» прекрасно передано Фетом в стихотворении «На стоге сена ночью южной…», написанном почти через двадцать лет после «Дня и ночи». Человек неподвижен, и все же:

И с замираньем и смятеньем
Я взором мерил глубину,
В которой с каждым я мгновеньем
Все невозвратнее тону.)

И вместе с тем это движение с предельной отчетливостью воплощается в ритмико-анафорических параллелизмах и звуковых повторах, которые пронизывают все слова этих строк и объединяют их во все усиливающемся, концентрирующемся и, наконец, доходящем до кульминационного пика интонационном движении:

И бездна нам обнажена
С своими страхами и мглами,
И нет преград меж ей и нами…

Нарастание и конденсация – вот, пожалуй, основные особенности представленного здесь интонационного развития, особенности, предметно воплотившиеся прежде всего в четырехкратных повторах сочетания «на», принадлежащего одному из семантических центров стихотворения (слову «бездна»), в одной строке, сочетания «ми», соотнесенного со словом «мир», – в следующей и, наконец, в слиянии этих повторяющихся звеньев на вершине интонационного развития в последнем, кульминационном слове одной из ключевых строк стихотворения: "И нет преград меж ей и *нами"*.

Это вторая и последняя полноударная форма ямба в «Дне и ночи»; и опять, как и в первом случае («Но меркнет день – настала ночь»), полноударность связана с резким внутристрочным противоположением. Причем симметрия словоразделов и внутристрочных ритмических долей делает особенно выразительным совмещение в пределах ритмического ряда утверждения максимального контакта «И нет преград» и столь же явного противостояния «меж ей и нами».

В последней, очень важной для Тютчева местоименной форме пересекаются линии многих ритмико-интонационных и лексико-семантических связей и соответствий: в только что названном слиянии четырехкратно повторяющихся сочетаний «нами», по существу, и отголоски основных слов-символов, семантических центров стихотворения:

В этих связях помимо силы и конденсированности открывается подлинная глубина второго противопоставления, его отличие от первого.

«День и ночь» противопоставлены только как разнонаправленные сущностные силы, но они не противопоставлены во времени. «День» исчезает с наступлением «ночи», «ночь»

исчезает с наступлением «дня», хотя они могут намекать друг о друге и «подлинность», «истинность» их в целом неравноправна. Человек же и «бездна» при всей своей противопоставленности могут существовать и существуют одновременно – противопоставление доведено до конечной остроты. На антитезу «день – ночь» накладывается главенствующая антитеза «мы – бездна», причем не только «ночь», но и «день» сдвигается в сторону «бездны», обнаруживая свою функциональную зависимость от нее: «день» прикрывает «бездну», «ночь» обнажает ее. В результате между «днем» и «ночью» возможны довольно *мирные* отношения – как в позднем тютчевском стихотворении на ту же тему:

Святая ночь на небосклон взошла,
И день отрадный, день любезный
Как золотой покров она свила,
Покров, накинутый над бездной.

В конечном итоге «бездна» вмещает в себя «день» и «ночь». В философской интерпретации она выступает как Универсум, Абсолют и т. п. Вспомним еще раз естественную локальную «бездну» Ломоносова, «полную звезд», чтобы ощутить масштаб и мировоззренческое наполнение тютчевской «бездны», которой поистине нет «преград». Главное в том, что все эти «преграды», призрачные «покровы» создает и уничтожает сама «бездна», как бы «издеваясь» над человеком («Не издеваются ль над нами?»). Но сам человек не может создать их по своей воле – отсюда тревожный вопрос: "И как, спрошу, далось нам это (т. е. «блеск», «свет». – *М. Г.)* / Так ни с того и ни с сего?.. " Очень важно, что даже уничтожить эти призрачные «покровы» человек не в силах:

И знаем мы: под этой дымкой
Все то, по чем душа болит,
Какой-то странной невидимкой
От нас таится – и молчит.

Пора разлуки миновала,
И мы не смеем, в добрый час,
Задеть и сдернуть покрывало,
Столь ненавистное для нас!

Интересно сопоставить в этом отношении стихи Ф. Тютчева и Е. Баратынского. Вот строфа из стихотворения Баратынского «Толпе тревожный день приветен…», опубликованного, кстати, в том же году, что и «День и ночь»:

Ощупай возмущенный мрак —
Исчезнет, с пустотой сольется
Тебя пугающий призрак,
И заблужденью чувств твой ужас улыбнется.

Следуя Тютчеву, «призрак» мы уничтожить не можем, не «смеем», хотя отлично знаем, что это именно «призрак»; к тому же за этим «призраком» открывается та самая страшная *для* Тютчева пустота – «бездна», которая, в конце концов, поглотит и самого человека.

Если для Баратынского характерен акцент на специфически действенном акте человеческого размышления – открытии истины («Ощупай возмущенный мрак…»; «Коснися облака нетрепетной рукою…»), то в художественной логике стихотворения Тютчева сущ-

ность гораздо более открывается человеку, нежели – человеком; поэт не дает никаких рекомендаций к действию, но заключает стихотворение суровой и дидактически направленной констатацией: «Вот отчего нам ночь страшна!» «Бездна» вскрыта, «обнажена», сущностное ядро обнаружено, но что со всем этим делать, Тютчев не знает.

В художественном единстве «Дня и ночи» отчетливо реализуется тютчевская стоически-созерцательная позиция, в которой автор, трагически сознающий невозможность полного, свободного участия в *ходе* мирового бытия, в то же время с обостренной чуткостью выявляет это бытие в самом себе.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.