

Библиотека
преподавателя

М. М. Гиршман

**ЛИТЕРАТУРНОЕ
ПРОИЗВЕДЕНИЕ
ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА
АНАЛИЗА**



Москва «Высшая школа» 1991

Ш4
~~ББК 83~~
Г 51 4

Рецензенты: кафедра истории русской литературы Ленинградского государственного университета (зав. кафедрой д-р филол. наук, проф. А.Б. Муратов);

канд. филол. наук, доц. С.И. Кормилов (Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова)

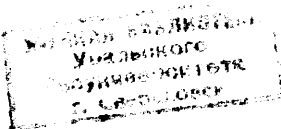
Рекомендовано Государственным комитетом СССР по народному образованию для использования в учебном процессе.

- Гиршман М.М.
Г 51 Литературное произведение: теория и практика анализа: Учеб. пособие. – М.: Высш. шк., 1991. – 160 с. (Б-ка преподавателя).
ISBN 5-06-001843-1

В учебном пособии освещаются вопросы, актуальные для педагогической практики словесника. Особое внимание уделяется социально-эстетической целостности произведения, методологии и методике его изучения в единстве содержания и формы, стилю как важнейшей ценностной характеристике литературного произведения (на материале творчества А.С. Пушкина, Е.А. Баратынского, Ф.И. Тютчева, М.Ю. Лермонтова, Ф.М. Достоевского и других писателей).

Г 4603010000(4309000000) – 046
001(01) – 91

316 – 91



ББК 83
8

ISBN 5-06-001843-1

© М.М. Гиршман, 1991

ПРЕДИСЛОВИЕ

Без анализа художественных произведений невозможно представить себе ни одну литературоведческую дисциплину. Но всегда ли, решая конкретные научные и педагогические задачи, мы ясно сознаем, каков предмет нашего анализа, что такое произведение художественной литературы?

Ответить на этот вопрос не так просто. Систематическая разработка теории художественного произведения началась сравнительно недавно: в существующих учебниках и учебных пособиях по теории литературы она почти не представлена¹. Даже в словарях и справочниках нет статей о литературном произведении: в Краткой Литературной Энциклопедии материал о нем появился лишь в дополнительном томе, а в Литературном Энциклопедическом Словаре статья о произведении вообще отсутствует. Между тем важность разработки этого понятия для изучения и преподавания литературы неоспорима. Раскрытию сущности литературного произведения как художественной целостности и посвящена данная книга.

С первых же шагов научного изучения литературы исследователи говорят о конкретных произведениях. «Поэтика» Аристотеля, как пишет Т.А. Миллер, автор вводного очерка к ее недавнему переводу, — это «разговор о том, каким должно быть совершенное литературное произведение»². Но самого-то этого понятия в «Поэтике» нет, и «поэтическому произведению» современного перевода («о том, как должны составляться сказания, чтобы поэтическое произведение было хорошим»³) в оригинале соответствует «поэзия» (*ποιησις*).

«О поэтическом искусстве как таковом и о видах его»⁴ — таков основной предмет сочинения Аристотеля. И если родовым признаком поэтического искусства является подражание, то свою видовую качественную конкретизацию оно получает в трагедии, комедии, эпосе («эпосе»), т. е. в поэтических жанрах, характеристика которых объединяет предмет, способ и средства подражания. Именно жанр определяет поэтическое целое, и это становится одной из характерных черт многовековой эпохи литературно-художественного развития, которую в современном литературоведении определяют как «рефлексивный традици-

¹ В пособиях по литературоведческому анализу нередко вообще отсутствует изложение теории художественного произведения, а соответствующее понятие предполагается заранее известным и никак не определяется. См., например: Пути анализа литературного произведения. М., 1981; Маймин Е.А., Слинкина Э.В. Теория и практика литературного анализа. М., 1984.

² Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 71.

³ Там же. С. 212.

⁴ Там же. С. 111.

онализм» (С.С. Аверинцев), «морально-риторическая система» (А.В. Михайлов), «универсальная художественная система» (И.Ф. Волков) и др.

В судьбе литературного произведения и в рождении принципиально нового понятия о нем решающую роль сыграла смена этой многовековой эпохи качественно иным этапом развития художественного сознания с характерным для него отказом от жанрового мышления. На этом сломе формируется принципиально иная система основных литературоведческих категорий: ее новизна ярко проявляется, например, в суждении Гегеля о том, что «подлинное деление можно почерпнуть только из природы художественного произведения, которая в целостности жанров развертывает целостность сторон и моментов в его понятии»⁵. Если в системе жанрового мышления литературное произведение воспринималось как вариация жанра, то в современном сознании, наоборот, жанр выступает как одна из сторон произведения – самостоятельного художественного целого.

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. Ни в одном из существующих пособий по теории литературы и литературоведческому анализу этот историко-теоретический материал не освещался, чем и обусловлено особенно пристальное внимание к нему в первой главе предлагаемой книги. В ней показано, как вызревал новый взгляд на литературное произведение в русской эстетической и теоретико-литературной мысли конца XVIII – первой половины XIX в. Именно в этот период переосмысливаются принципы жанрового мышления, и суверенитет произведения как целостной эстетической индивидуальности осознается все более отчетливо. Особенно важную роль в становлении нового взгляда на целостность произведения сыграли идеи В.Г. Белинского, они сохраняют несомненную актуальность и сегодня, и их рассмотрению уделяется значительное место в книге. Заключительный раздел первой главы посвящен марксистским философско-методологическим принципам и путям их развития в подходе к теории литературного произведения и практике его анализа.

Движение мысли о литературном произведении как целостности выдвигает на первый план в теоретической части работы категорию стиля как выражения диалектики, взаимопереходов, неделимости содержания и формы художественного целого. Стиль выявляет смысловую глубину и единство художественного содержания в непосредственно воспринимаемом словесном выражении, так что слово становится не просто средством обозначения, но формой существования изображаемых событий, переживаний, действий в художественном мире.

Стиль в его эстетическом значении делает непосредственно ощутимым переход от многообразия элементов, из которых состоит художественный текст, к единому миру, который несводим 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

⁵ Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1971. Т. 3. С. 14.

позволяет говорить о творческом воспроизведении единства жизни в созданном автором художественном мире. Именно выражением этого единого и неделимого мира, в каждом моменте которого присутствует его творец, и является стиль.

Теория – это прежде всего руководство к практическому действию, способ видеть факты. С этой точки зрения важную роль в разворачивании основных идей книги играет ее вторая, практическая часть, где представлены конкретные анализы и интерпретации поэтических и прозаических произведений. В центре предлагаемых анализов именно стиль как непосредственно воспринимаемое выражение целостности жизни в индивидуальном единстве творческого, словесно-художественного ее воссоздания. А в качестве одного из наиболее пристально рассматриваемых носителей стиля выступает ритм: такой аналитический акцент обусловлен и важной ролью ритма в стилевом единстве произведения, и явно недостаточным вниманием к нему в существующих пособиях по литературному анализу.

Ритм объединяет всю речевую «поверхность» художественного текста, превращает простую последовательность внешне обозримых и непосредственно ощущаемых речевых элементов в последовательность значащую, в единый развивающийся целенаправленный процесс. Функционирование стиля как выражения внутреннего единства и целостности произведения во многом связано с «проникающей» ролью ритма, взаимодействующего с другими структурными слоями, наполняющего их своим движением. Ритм непосредственно соотносится с композиционной организацией художественного текста и вместе с тем объединяет слово и внесловесную реальность. Поэтому в ритмической композиции можно усмотреть своего рода пограничную область, где стилевое преобразование текста может выступать наиболее выражено. Этим обусловлено активное привлечение ритмической композиции для истолкования стиля рассматриваемых произведений.

Итак, если произведение – это «образ мира, в слове явленный» (Б. Пастернак), то именно к целостности художественного воссоздания мира и должны быть устремлены анализ и интерпретация. Первичное эстетическое восприятие «образа мира» становится стимулом для уяснения того, как он является в слове, какие законы в этом словесном явлении обнаруживаются. Аналитические опыты, предлагаемые во второй части книги, движимы стремлением раскрыть в закономерной организованности художественного текста стилеобразующие принципы, которые переводят текст в новое эстетическое качество, проявляют единое смысловое содержание и жизненное значение всех внешних форм словесной выразительности. Стилиевой центр, к которому направлен анализ, представляет собой основу объединения и общения автора и читателя в художественной целостности произведения. Стремление к тому, чтобы такое общение из потенциально стало реальным, – основная задача преподавания литературы.

Один из путей конкретизации стилевого своеобразия – сопоставление анализируемых произведений с другими произведениями того же писателя. Так, «Кроткая» Ф.М. Достоевского сопоставляется со «Сном смешного человека», «Студент» А.П. Чехова – с рассказами «Человек в футляре» и «Черный монах». В сферу изучения включаются и другие внутрилитературные и общественно-исторические соотношения, позволяющие увидеть переход внешних связей произведения во внутренние отношения художественной целостности.

Особое место занимает анализ «Повестей Белкина» А.С. Пушкина. Здесь в центре внимания процесс возникновения и развития художественной целостности: обращение к материалам творческой истории позволяет показать, как рождается и развивается эпический мир цикла, как формируется его композиционное воплощение в тексте. Кроме того, «Повести Белкина» А.С. Пушкина – это пример соотнесения художественного целого именно с циклом. Если видеть в произведении воссоздание целостного мира, то цикл оказывается художественным произведением в строгом смысле этого слова, а отдельный рассказ – его частью, главой, составным элементом. И подлинно художественное целое мы воспринимаем лишь в том случае, когда преодолеваем множественность обособленного существования этих отдельных частей и осознаем внутреннюю нераздельность единой жизни в цикле. Осмысление отличий такой включенности в циклическое единство от взаимосвязей самостоятельных эстетических организмов в контексте авторского творчества способствует решению основной задачи книги: рассмотрению литературного произведения как художественной целостности⁶.

Хочу сердечно поблагодарить коллег по кафедре теории литературы, участников постоянно действующего в Донецком университете семинара «Целостность литературного произведения», сотрудников сектора теории литературы ИМЛИ АН СССР, где обсуждались разделы этой работы и были высказаны важные и полезные замечания. Искренне признателен за ценные рекомендации рецензентам рукописи: доценту Московского государственного университета С.И. Кормилову и членам кафедры истории русской литературы Ленинградского государственного университета.

Автор

⁶ В книге используются материалы соответствующего спецкурса, который я читаю в Донецком государственном университете, а также ряд ранее мною опубликованных работ, где читатель найдет более подробное изложение и аргументацию некоторых положений. См.: *Гиришман М.М.* Стиль литературного произведения // *Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения.* М., 1982; *его же.* Ритм художественной прозы. М., 1982; *его же.* От ритмики стихотворного языка к ритмической композиции поэтического произведения. Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986.

В практической части используется также статья: *Гиришман М., Просцевичус В.* Становление прозаического цикла («Повести Белкина» А.С. Пушкина) // Пушкинский сборник (в производстве).

ВВЕДЕНИЕ

В современных литературоведческих трудах и учебных пособиях представлены различные направления в анализе литературных произведений, в истолковании их сущности и специфики. «С точки зрения марксистского литературоведения проблема отдельного художественного произведения является ключевой, исходной», — утверждает М.Я.Поляков, подчеркивая необходимость «найти приемы и способы анализа, раскрывающие не только связь части и целого, но и целостность как основную категорию единства и внутренней законченности произведения»¹. Это заставляет искать различные пути углубления и развития общепринятого в современной науке тезиса о том, что произведение представляет собой сложное единство многообразных и разнородных элементов, взаимосвязанных и взаимодействующих друг с другом, так что значение каждого элемента может быть раскрыто лишь при системно-функциональном анализе целого. Значительный вклад в рассмотрение литературного произведения как особого рода художественной системы внесли труды Л.И.Тимофеева². Разносторонне обосновано представление о произведении как системе словесных художественных образов в учебном пособии Я.И.Явчуновского³. Развитием и конкретизацией системного подхода явились различные направления системно-целостного анализа произведения, представленные, например, в сходных по названию, но очень различных по трактовке художественного целого исследованиях Ю.Б.Борева и Г.Н.Поспелова⁴.

Эти работы не только вводят многообразные системные характеристики состава и внутренней структуры литературного

¹ Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1978. С. 4, 15. О диалектике части, целого и целостного см. также: Вайман С.Т. Бальзаковский парадокс. М., 1981.

² См.: Тимофеев Л.И. Слово в стихе. М., 1986. Этот подход отражен и в последнем издании его учебного пособия «Основы теории литературы» (М., 1980).

³ См.: Явчуновский Я.И. Литературное произведение. Саратов, 1983.

⁴ См.: Боров Ю.Б. Системно-целостный анализ художественного произведения // Вopr. литературы. 1977. № 7; Поспелов Г.Н. Целостно-системное понимание литературных произведений // Принципы анализа литературного произведения. М., 1984.

произведения, но и обогащают современные представления о динамике и качественной неоднородности художественного целого. Они выявляют сложность и неоднозначность отношений между системностью и целостностью.

Именно целостность продолжает оставаться недостаточно проясненной теоретической характеристикой произведения, не сводимой не только к сумме, но и к простому взаимодействию всех его сторон. Дальнейшее развитие теории художественной целостности необходимо для того, чтобы ориентировать литературное произведение среди различных типов системных единств, увидеть как количественное многообразие подсистем произведения, так и актуальные для его состава качественные различия конструктивных и органических единств. И главное: категория целостности позволяет наиболее адекватно определить то живое единство художественного произведения, которое вообще не поддается расчленению на отдельные и обособленные части.

Детально разработаны в современном литературоведении системно-структурные характеристики художественного текста; достаточно полно отражены они и в учебных пособиях, прежде всего в книге Ю.М. Лотмана⁵. Современные теории текста интенсивно влияют на развитие поэтики, и порой текст полностью вытесняет понятие «литературное произведение». О том, что такая тенденция характерна для ряда направлений современного литературоведения, особенно для постструктурализма и деконструкционизма, свидетельствует, например, составленная Д. Лоджем представительная антология теоретико-литературных работ⁶.

В то же время в современной филологической науке активно утверждается идея о том, что текст и произведение – это принципиально разные целые. Текст не охватывает произведение в его событийной полноте, которая, как писал М.М. Бахтин, включает «и его внешнюю материальную данность, и его текст, и изображенный 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»⁷.

Эти идеи М.М. Бахтина о «событийной полноте», многомерности и многосоставности литературного произведения плодотворно развиваются в современной поэтике. Особенно актуальным в связи с изучением произведения становится в послед-

⁵ См.: *Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста.* М., 1972.

⁶ См.: *Modern Criticism and Theory: A Reader.* London and New York, 1988 (2-е изд. – 1989).

⁷ *Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики.* М., 1975. С. 404.

ние годы понятие художественного (поэтического) мира⁸. И чем больше мы углубляемся в смысловую и структурную сложность, многоплановость мира, который предстает в художественном создании, тем более методологически и теоретически трудной оказывается задача осознать полноту произведения как единство и в последней своей глубине неделимую целостность.

В дискуссии о проблемах развития советской теории литературы В.И. Тюпа точно сформулировал «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»⁹.

Одной из самых актуальных задач изучения и преподавания литературы является преодоление этого онтологического разрыва и развитие представлений о связующей роли литературного произведения. Поэтический мир – его идеальное, духовное содержание. Художественный текст, высказывание – необходимая форма существования этого содержания. А произведение в его полноте – это двуединый процесс претворения мира в художественном тексте и преобразования текста в целостный мир.

Обоснование и развитие такой концепции – основная задача книги, объединяющая ее теоретическую и практическую части. Произведение как одно из центральных понятий теории литературы находится между двумя полюсами: духовным поэтическим миром и материальным текстом. Разработка этого понятия может предохранить от «магнитной ловушки» – абсолютно разрыва духовной и материальной «половинок» и метания между ними в поисках утраченного целого. Вместе с тем мыслить произведением как целым – это значит постоянно осознавать в нем напряжение противоположных содержаний, не поддающихся упрощенному отождествлению или эклектическому смешению.

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

⁸ См.: *Лихачев Д.С.* Внутренний мир художественного произведения // *Вопр. литературы.* 1968. № 8; *Гей Н.К.* Художественность литературы. М., 1975; *Федоров В.В.* О природе поэтической реальности. М., 1984; *Тюпа В.И.* Художественность литературного произведения. Красноярск, 1987.

⁹ *Вопр. литературы.* 1987. № 12. С. 72.

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 структурой текста и структурой воплощенного в нем жизненного мира всегда есть «зазор», и 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.

Такая духовная единственность, уникальность здесь и сейчас происходящей жизни в художественном мире на противоположном полюсе отражается утверждением принципиальной множественности текста. Характерны в этом аспекте следующие суждения Р. Барта, которому принадлежит одно из самых ярких и теоретически отчетливых противопоставлений текста произведению, — с его точки зрения, «традиционному понятию, которое издавна и по сей день мыслится, так сказать, по-ньютоновски»: «Тексту присуща множественность. Это значит, что у него не просто несколько смыслов, но что в нем осуществляется сама множественность смысла как таковая — множественность неустранимая, а не просто допустимая. В тексте нет мирного сосуществования смыслов — текст пересекает их, движется сквозь них, поэтому он не поддается даже плюралистическому истолкованию, в нем происходит взрыв, рассеяние смысла... прочтение текста — акт одноразовый... Произведение не противоречит ни одной философии монизма... для подобной философии множественность есть мировое Зло. Текст же в противоположность произведению мог бы избрать своим девизом слова одержимого бесами: «Легион имя мне, потому что нас много». Текст противостоит произведению своей множественной, бесовской текстурой, что способно повлечь за собой глубокие перемены в чтении, причем в тех самых областях, где монологичность составляет своего рода высшую заповедь... Марксистская интерпретация произведения, до сих пор сугубо монистическая, может благодаря множественности обрести еще большую степень материализма»¹⁰.

Диалектика плюрализма и монизма, множественности и единства — это и в самом деле одна из ключевых и далеко не разрешенных проблем марксистской теории вообще и интерпретации произведений в частности. Не только не отрицающая множественности, но, напротив, учитывая ее как очень существенную характеристику текста, теория произведения как цело-

¹⁰ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 417 — 419.

стности соотносит с ней идею глубинной неделимости бытия – единого мира, живущего в этих множествах.

Множественность художественного текста – это в принципиально иной системе отсчета одна жизнь, единая и в глубине своей неделимая, единый внутренне развивающийся мир и смысл. А онтология произведения – это не готовое, гарантированное, объективное единство всего и всех, а объективно представленная и осуществленная в слове направленность на объединение всего реально разделяемого, множественного и каждый раз единственного в своем самоощущении. Художественное произведение и его интерпретация создают две различные, но равно необходимые сферы такого объединения индивидуальных усилий, где каждый делает свой никем и ничем не заменяемый шаг в открытии и осуществлении истины.

Устойчивость и постоянство литературного текста часто связывают с ньютоновским механическим единообразием и повторяемостью. Между тем самым устойчивым в мире является движение становления, взаимодействие, неповторимое и необратимое, при сохранении, вечном возвращении абсолютной основы этого движения – единства бытия. Неповторимо индивидуальное воплощение всеобщего родового содержания человечества и мира – основа устойчивости и постоянства литературного произведения. В нем каждый раз снова и снова делается попытка воспроизведения мира и человечества в здесь и сейчас единственный раз существующем конкретном человеке – воспроизведения с его неповторимым и незаменимым личным участием. Чтение и интерпретация произведения – «поля» взаимодействия этого великого замысла и ответов на него.

Преобразование множества событий, переживаний, действий, действующих лиц, множества слов и фраз текста, множества его истолкований в единый, внутренне неделимый мир – это не вещь, доступная для потребления, и не просто итог, который можно однозначно объяснить и повторить. Понять произведение как особый предмет можно лишь распредмечивая «записанный» в нем процесс творчества – сотворчества, лишь воспроизводя, т.е. производя, вновь внутреннее единство всего внешне разделенного и обособленного. И теоретический анализ – это не разъяснение и истолкование заранее понятого, а процесс такого объединяющего понимания.

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 неделимую на обособленные части жизненную драму, в которой относительные границы авторов, актеров, зрителей и интерпретаторов че-

ловеческой истории снимаются в их глубинной родовой общности. Ею производятся искусство и наука, и потому создание, восприятие, исследование, преподавание художественной литературы могут всякий раз на основе ранее созданного воспроизводить, производить вновь эту общность и выступать как единый творческий процесс. В нем отношения автора, читателя, исследователя, преподавателя становятся не только межличностными, но и внутриличностными, и тем самым раскрывается духовное единство многих разных людей и многомерность каждой личности.

Теория произведения, объединяющая обе части книги, включает в себя переход от анализа текста к интерпретации произведения и пониманию мира, единого, развивающегося, в глубине своей неделимого, порождающего текст как свою художественно-речевую плоть и в то же время не сводимого без остатка к его структурно-функциональным характеристикам. Произведение – это орган постижения творческой природы мира, орган формирования человеческого созерцания и понимания, человеческой мысли и чувства в их единстве, развитии, различении и глубинной неделимости.

Существование произведения и его теоретическое осмысление, развитие художественной литературы и движение литературоведческих категорий – процессы, внутренне взаимосвязанные друг с другом¹¹. Эта общая идея отражается в структуре книги, в логике перехода от становления основного теоретического понятия: произведение как целостность – к его современному осмыслению и практическому развертыванию в интерпретациях.

¹¹ См.: Михайлов А.В. Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века // Методология анализа литературного процесса. М., 1989.

I. ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ

1. Произведение как целостность: становление понятия

В первых русских поэтиках XVIII в. первоначальным наименованием произведения является «поэма». Это не самостоятельное понятие, а производное от «поэзии», ее часть, количественная конкретизация, что вполне соответствует аристотелевской традиции. Характерно, что в современных переводах «De arte poetica» Феофана Прокоповича поэтическим произведением в разных контекстах заменяется и «роэма», и «poesis» оригинала¹.

Очень близки по значению «поэзия» и «поэма» и у В.К. Тредиаковского: «Эпическая поэзия... есть самый высокий род из всех Поэм»². Понятие поэзии – это в то же самое время «душа и жизнь Поэмы» – вот как объясняет В.К. Тредиаковский их единую сущность: «Прямое понятие о Поэзии есть не то, чтобы Стихи составлять, но чтоб творить, вымышлять и подражать. Творение есть расположение вещей после оных избрания; вымышление есть изобретение возможностей, т.е. не такое представление деяний, каковы они сами в себе, но как они быть могут или должны; а подражание есть следование во всем естеству описанием вещей и дел по вероятности и подобно правде... творение, вымышление и подражание есть душа и жизнь Поэмы; но Стих есть язык оныя. Поэзия есть внутреннее в тех трех, а Стих токмо наружное»³.

Кроме перехода от общей сущности поэзии к ее частному проявлению в поэме возникает еще одно соотношение: «внутреннего» и «наружного», «души» и «языка». Проблема эта проходит через все рассуждения о поэзии в XVIII в.: некоторые допускают возможность разных выражений поэтического «подражания, творения и вымышления» в стихах или в прозе, но чаще утверждается, что поэзия может быть только в стихах, и требуется обязательное соответствие поэзии и стихотворства: «Гармония... в поэзии есть красота систем стихотворства, а то

¹ См.: Прокопович Ф. Соч. М.; Л., 1961. С. 238, 278 и др.

² Сочинения Тредиаковского / Изд. А. Смирдина. Спб., 1849. Т. 1. С. 166.

³ Там же. С. 181 – 182.

и другое вместе составляет *ЦЕЛОЕ ПОЭЗИИ*: дух и лик... союз гласов и союз мыслей, без соединения коих нет поэзии... Слово пиита не значит просто творца, но *поющего* творца или... стихо-творца, то есть духа сотворяющего или творящего союзом мыслей и согласием словесных выражений...»⁴ И в любом случае это целое поэзии качественно конкретизируется через жанр, который объединяет определенный смысл и определенный способ его выражения.

Жанровая общность не только определяет содержание и форму поэтического целого в их закономерном соответствии друг другу, но удерживает в мире и согласии, казалось бы, противоположно направленные силы поэзии: подражание и творение, вымышление. Понятно, как можно подражать тому, что есть в реальной действительности. Но как же подражать не тому, что было и есть, а тому, «что могло бы быть, будучи возможно в силу вероятности или необходимости»⁵. В том-то и дело, что «возможное в силу вероятности или необходимости» предстает как реально существующее жанровое содержание, как общий смысл жизненного развития, направляющий индивидуальное творческое сознание.

Характерно, что в этот период при устойчивости жанровых границ и многочисленности различных жанровых определений не формируется еще, однако, общее понятие жанра, как и понятие отдельного поэтического произведения. Первое, по-видимому, можно объяснить следующим образом: когда мыслишь жанром, очень трудно мыслить о жанре; нельзя видеть что-нибудь и одновременно видеть то, чем ты смотришь. Второе же порождается заданным включением произведения в жанровую общность: художественным целым был жанр, а поэтическое произведение – вариацией, и в этом смысле элементом жанрового целого. «Сумароков создает элегии, как бы вытянутые в одну линию, нерасчлененные композиционно... Каждую из них можно закончить в конце почти любого двуступишия, совпадающем с концом фразы. Можно также начать читать такую элегию откуда-нибудь из середины, и она окажется законченным произведением»⁶ – это, конечно, крайность, заостренно сформулированная Г.А. Гуковским, но крайность, для жанрового мышления характерная. И смысловые, и композиционные границы произведения проясняются только в определенном жанровом контексте – отдельно от него суверенность произведения полностью осознаваться еще не может.

Однако поэтическое произведение, не обладая понятийной самостоятельностью, начинает включаться в это время не

⁴ Николев Н.П. Творения. М., 1976. Ч. 3. С. 146 – 147.

⁵ Аристотель и античная литература. С. 126.

⁶ Гуковский Г.А. Русская поэзия XVIII века. Л., 1927. С. 58.

только в жанровую, но и в другую общность: произведения, сочинения, творения вообще. В этом контексте объединяются, с одной стороны, всеобщий план, охватывающий все «естественные» произведения природы и создания Бога как абсолютного Творца всего сущего, а с другой – единичная характеристика любого «произведения разума человеческого»⁷, куда входят создания и науки, и искусства, и ремесла, и техники. Здесь развивается берущая начало в эпохе Возрождения идея общезначимой культурной ценности результатов человеческого творчества, которые, будучи отдельными единичными явлениями, вместе с тем имеют всеобщий смысл и способны переживать свое время.

Таким образом, соотношение поэзия – отдельное поэтическое произведение вписывается в более общую связь всей жизни природы и людей и индивидуальной человеческой деятельности. Жанр на этом этапе художественного развития и предстает как необходимая форма утверждения и воплощения связей человека и мира, индивида и общества в разумно устроенном и расчлененном целом.

Потому-то жанровое мышление гораздо устойчивее, чем строгие жанровые границы. Получив определенность в поэтической практике и теории основоположников русского классицизма, границы эти тут же начинают видоизменяться в постоянно идущем процессе исторического развития литературы, взаимодействия различных жанров друг с другом. Общеизвестно, что несомненной вершиной, апогеем такого смещения традиционных жанровых границ является в литературе XVIII в. поэзия Державина. Его эволюция характеризовалась Г.А. Гуковским следующим образом: «В начале своего творческого пути Державин воспринял различные системы, переданные ему историей, как системы различных жанров. Потом, выйдя на собственный путь, он отрывает все стилистические признаки от слитых с ними прежде жанровых понятий, произвольно, по-новому выбирает из общей их суммы то, что ему нужно, и соединяет их в немыслимых прежде сочетаниях. Самые жанры, лишенные своих стилистических характеристик, также спутываются. Реформа Державина с этой точки зрения оказывается жанровым переворотом, уничтожением жанрового классификационного мышления, характерного для середины XVIII столетия»⁸.

В самом деле, и разнообразие, и смешение жанров проявляются у Державина с необычайной яркостью и интенсивностью. Своего рода самосознание этого процесса можно увидеть в «Рассуждении о лирической поэзии или об оде» Державина.

⁷ Сочинения Тредиаковского. Т. 2. С. IV.

⁸ Гуковский Г.А. Русская поэзия XVIII века. С. 201.

Даже из заглавия видно, что общее понятие – лирическая поэзия – развивается и конкретизируется здесь через жанровое определение – оду. Но происходящие изменения внутрижанровых и межжанровых границ тут же сказываются в расширении и пересечении разных жанровых имен: «Ода... равно как и псалом, знаменуют на нашем языке песнь. По некоторым отличиям в древности носила на себе имя Гимна, Песни, Дифирамба, Сколии, а в новейших временах иногда она то же, что Кантата, Оратория, Романс, Баллада, Станс и даже простая песня»⁹. Объединению различных «идей», «страстей» и «напевов» в «смешанной» и «общежительной» оде противостоит единообразие песни: «Песня держится всегда одного прямого направления, а ода извивчиво удаляется к околичным и побочным идеям... Песня изъясняет одну какую-либо страсть, а ода перелетает и к другим. Песня имеет один напев или мелодию, в рассуждении однообразного ее куплетов расположения и меры стихов... а ода по неровным своим строфам и разнообразным выражениям в рассуждении своих предметов разною гармониею препровождаться долженствует»¹⁰.

Несмотря на все смещения границ и характеристик различных жанров, «Рассуждение...» все же обнаруживает актуальность для Державина общего принципа жанрового мышления, который сосуществует с утверждением «поэтического вдохновения» как абсолютного центра каждого лирического произведения. Определяя целое поэзии, «вдохновение Божие» напрямую связывается Державиным со «священной Одой», которая «есть самое выпрненное, пламенное творение... Она быстротою, блеском и силою своей, подобно молнии, объемлет в единый миг вселенную, образует величие Творца»¹¹.

Таким образом, если Державин «заменял принцип согласованности художественных элементов произведения друг с другом и с категорией жанра и «высоты» принципом выведения всех элементов произведения, хотя бы и разнородных, из индивидуального авторского намерения и авторской воли»¹², то личность здесь пока не побеждает, не заменяет, а лишь на равных сталкивается и взаимодействует с надличным жанровым принципом. В известном смысле эту ситуацию можно сопоставить с отношениями равнодостоинства ренессансной индивидуальности и поэтического канона: «В поэзии, изобразительном искусстве, архитектуре достигается равновесие между индивидуальным самовыражением художника и каноническими правилами искусства. Образ строится рационально, т.е.

⁹ Державин Г.Р. Соч. Спб., 1878. Т. 7. С. 531.

¹⁰ Там же. С. 616 – 617.

¹¹ Там же. С. 532 – 533.

¹² Гуковский Г.А. О русском классицизме. С. 64.

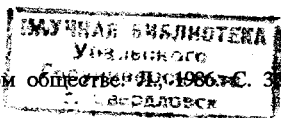
представляет собой конкретизацию всеобщих определений идеи: но при этом он обязательно имеет какую-либо черту, не подчиняющуюся схеме, свободную, самодовлеющую, и сама эта свобода входит в сущность идеального, естественного и правильного образа»¹³.

Но принципиально иная историческая ситуация необходимо включала в себя последующий опыт не только созидательных, но и разрушительных проявлений свободной человеческой воли (в терминологии классицизма «страстей»), как и вообще трагического противостояния гармонической ренессансной индивидуальности и «расшатавшегося» мира, враждебного гармонии. Классицизм, сохраняя верность ренессансному стремлению найти, утвердить и воплотить единство человека с самим собой и с миром, радикально переосмысляет ренессансную свободу в разумную необходимость для человека осознавать порядок вещей и предугадывать последствия действий свободной воли. Это – в идеальной установке – не насилие над человеком и его страстями, а созидательный отказ от губительных страстей во имя гармонии человека и общества, во имя созидания порядка в мире, «расшатавшемся», лишившемся старого закона и стройности. Отсюда особая важность в классицизме перехода от канона к норме, которую нужно сознательно исполнять и варьировать.

Историческая дистанция, разделявшая эти разные творческие установки, оказывается в державинской поэзии сосуществованием противоположных принципов и масштабов: с одной стороны, ренессансной индивидуальности и равновеликого ей мира, а с другой – частного индивида и несоизмеримого с ним общественного, государственного целого. Жанровая норма и авторская индивидуальность становятся в поэзии Державина действительно равнодостоинными, но в иных – очень далеких от эпохи Возрождения – исторических условиях «равновесия» их достигнуто быть не может. У Державина не равновесие, а постоянная борьба, которая является источником внутреннего движения, возникновения множества возможностей преобразования литературного произведения, рождения новых форм его существования и художественного развития. Это становится мощным стимулом не только для художественной практики, но и для теории поэтического произведения.

Именно поэзия Державина является, в частности, одной из основных точек опоры для теоретических суждений А.Ф. Мерзлякова. Державинский пафос индивидуального творчества человека, «восхищенного чудесами мироздания», создание которого «не есть, как некоторые думают, одно подражание природе, но

¹³ Художественная культура в капиталистическом обществе. Ярославль, 1986. С. 3.



и вдохновение оной»¹⁴, открывает в некогда спокойном перечне однородных членов: подражание, творение, вымышление – острую проблему. И чтобы сохранить традиционный взгляд на творение в пределах и на основе существующей природы, А.Ф. Мерзлякову приходится не только максимально расширять масштабы природы до «пределов вселенной», но и включить в нее всю сферу жизненных возможностей и духовных стремлений человека. Вслед за Баттё, чья эстетическая система сказала большое воздействие на литературную теорию в России конца XVIII – начала XIX в., А.Ф. Мерзляков включает в природу четыре мира: «...мир существующий, или действительный, то есть физический, нравственный и гражданский, которого мы сами составляем часть; потом мир исторический, населенный великими тенями и великими происшествиями; далее мир баснословный, мифологический, в котором обитают боги и герои; наконец, мир идеальный или возможный»¹⁵.

Но с этим мировым масштабом вступает во все более острое противоречие локальная и частная определенность отдельной индивидуально-человеческой точки зрения: «Не в силах сотворить нового, ни представить всего, что сотворил верховный творец, вы избираете маленький кусок из его творений... Это происшествие как не целое, но отрывок из целого, постижимого богу всеобъемлющему, должно быть целым и одним для нас, мало постигающих... Итак, будучи творцами в маленьком своем мире, должны ли мы сохранять тот порядок, который запечатлел он в огромном своем мире?.. В большом мире, обнимая его по возможности, видите вы единство действия и цель неизменяемую, постоянство всеобщее во временах, несмотря на случайные явления, видите места, постоянные для действий, и действия, прикованные к местам. Итак, самое название творца заставляет вас следовать уставам природы» (I, 131).

Не только «три единства» драмы, о которых здесь идет речь, но и общие принципы жанрового мышления, все «уставы», правила и каноны отчетливо проявляют в этом рассуждении свою «посредническую» роль между миром большим и малым, между «творцом вселенной» и «творцом в маленьком мире». Но каким же все более и более напряженным становится это посредничество! Интересно наблюдать, как в частных возвращениях к этому сопоставлению двух миров – двух масштабов – мысль Мерзлякова движется между полюсами: на одном – общие законы и правила, на другом – творчество гения,

¹⁴ Державин Г.Р. Соч. Т. 7. С. 532.

¹⁵ Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. 1974. Т. 1. С. 78 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы).

который «должен смотреть на природу или на весь мир... так же, как взирает на него существо высочайшее. Он должен обнимать ее одним взглядом... сей порядок и стройность, сию вселенную... переносит он в мир, им создаваемый... Его поэма не подражание, но самая природа во всем величестве и красоте своей» (1, 119 – 120). И гений не только должен, но и может это сделать. «Творения» гения тем и отличаются от прозведений таланта, что «сей последний обладает искусством и дает образ, гений изобретает и дает существо... один велик в подробностях, другой – в составе целого... Человек с гением... имеет свой собственный способ видеть, мыслить и чувствовать» (1, 107). Можно ли сказать, что «не в силах сотворить нового» тот, кто «не ограничивает себя одною природою: он расширяет ее пределы, он творит новые предметы... составляет целое, каково в природе не находится...» (1, 114)?

Поэт – «один есть царь в своем стихотворном мире» (1, 192), но мир этот – «отдельный от общего, и следовательно – другой размер, другие отношения, другие планы и средства в его творении». Это все же лишь «тесный и малый мир предметов, составляющий, так сказать, некое родственное нам семейство, соответственно духовным и умственным нашим силам и степени нашей образованности» (1, 188). И роль его – в приближении к вечной и абсолютной истине, в выходе к общей и единственно истинной гармонии, в мир вечный, абсолютный, но и абсолютно неподвижный, по существу исключаящий историческое развитие и подлинное творчество нового.

При всей метафизичности такой абсолютной цели надо оценить настойчивое утверждение необходимости для поэта и теоретика поэзии мыслить масштабом «всеобщности» большого мира. И в самой этой настойчивости вместе с тем чувствуется, что творческий контакт с таким жизненным целым становится все более острой и главное новой проблемой: ранее сложившиеся формы связи, отразившиеся в жанровых схемах, правилах и уставах, подвергаются сомнению, как и общий принцип подражания, на котором они основаны. Ведь принцип этот, в свою очередь, опирается на мироустройство, в котором не только существующая действительность, но и все тающиеся в ней возможности и закономерности развития даны или по крайней мере заданы в такой смысловой определенности, что им можно «подражать». А чем более масштаб всей природы и человечества при несомненности его существования оказывается остро проблематичным по своему содержанию и особенно формам включения в него каждой конкретной и индивидуальной человеческой жизни, тем более это жизненное целое из сферы предметов и истин для подражания и изображения переходит в сферу идей и идеалов, требующих для воплощения и утверждения не подражания, а гениального творчества.

Именно через идеал определяют целое поэзии некоторые теоретики начала XIX в., сохраняющие связь с классицистским принципом подражания: И.П. Войцеховский (1, 312) и особенно П.А. Новиков, по словам которого поэт «составляет мир идеальный, населяет существами, им самим созданными, и тогда особенно он есть творец; он изобретает, вымышляет. Таковы действия истинного гения поэзии» (1, 355). Но идеал мыслится неизменным и абсолютным (1, 358), так что разрастается и усиливается противостояние этого «идеального мира» – «целого поэзии» – всему исторически преходящему, временному, частному – действительности и реальной истории.

С устремленностью к всеохватности и мировому масштабу в истолковании поэзии и поэтического произведения в этот период сочетается другая, на первый взгляд, противоположная тенденция: к обособлению и выделению эстетической специфики поэзии в той общей сфере культурного творчества, которая первоначально объединяла искусство, науку, мораль, различные виды практической деятельности [по терминологии А.Ф. Мерзлякова, «механические искусства» (1, 74)]. А.Ф. Мерзляков не раз говорил об отличиях науки и искусств, но отличия эти мыслились им в пределах несомненной качественной однородности: «...истинный поэт, истинный философ, истинный историк следуют одному закону, хотя действуют различными путями» (1, 185). С другой стороны, совершенство поэтического произведения определяется как «достоинство, не зависящее от содержания» (1, 149), как «эстетическая сила», лишь внешне соотносимая с познавательным и морально-этическим содержанием. «Всякий образ есть только украшение, а не сущность», – говорит А.Ф. Мерзляков (1, 119), сущность же образа – мысль. Но логика развития литературы и ее эстетического осмысления необходимо порождает вопрос: есть ли у поэзии и поэтического произведения особая, никак не выражимая мысль и своя собственная сущность?

Одна из первых попыток утверждения эстетической специфики произведения искусства была предпринята Л. Якобом, который опирался главным образом на эстетику Канта. Отвергая «подражание природе» на том основании, «что есть много изящных искусственных произведений, не находящих себе образа в природе» (2, 112), Л. Якоб отрицает не только объективно-природную, но и вообще объективную, содержательную основу «искусственных произведений». Изящное обособляется и отделяется от всего другого, и такое обособление характеризует и сущность эстетического, и его внутреннюю структуру. Вот как определяется, в частности, произведение «эстетического словесного искусства»: «К совершенному произведению словесного искусства принадлежит: 1) красота слов, поскольку они рассматриваются как собственные предметы или как удобослышимые звуки; 2) красота слов, смотря на них как на знаки

мыслей; 3) красота мыслей» (2, 135). Далее описывается каждая из этих трех составных частей, но соединяющий их центр – красота – остается никак не разъясненным и с сущностью произведения словесного искусства не связанным. А появляющееся в одном из следующих параграфов «изящное целое» предстает как умелое соединение «занимательных мыслей» (2, 137), т.е. не определяется как раз с точки зрения своего собственного содержания, так что на одном полюсе оказывается содержание без специфики, а на другом – специфика без содержания. На ситуацию эту стоит обратить внимание потому, что напряжение, образующееся между этими двумя полюсами, являлось одним из источников движения теории литературного произведения.

Кантианская теория гения используется Л. Якобом для характеристики субъективного источника «изящного целого»: «Производительное воображение, разум, ум и вкус должны соединиться, дабы родить совершенное произведение изящного искусства» (2, 111). Этот акцент на творческую самостоятельность художника и таящийся в его душе «субъективно-индивидуальный» источник поэтического произведения пока носит лишь самый общий характер, он будет интенсивно развиваться и конкретизироваться в эстетике романтизма.

В глубинном содержании разных высказываний о сущности поэзии и о поэтическом произведении просматривается вопрос о том, что представляет собой жизненное целое и как вписываются в него различные «части» – индивидуальные человеческие существования. Романтический перелом порожден радикальными историческими изменениями в этом жизненном целом, всеобщая связь явлений которого уже не дана как общая основа для подражания, а требует каждый раз особого, исторически определенного и лично-ответственного открытия и осуществления. И чем более проблематичным по содержанию становится жизненное целое, тем актуальнее оказывается понятие о нем и стремление к нему. Отсюда общеромантический акцент на творчество целого, которое предшествует частям и определяет их.

Где же и в чем источник этого целого и его воссоздания в поэтическом произведении? 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... Рассматривание поэтического творения бывает *идеальное*, когда мы стараемся постигнуть поэтический дух в его целостности. Ибо поскольку поэзия изображает внутренний мир человека в его целостности, то разные явления его должны иметь между собою связь, и произведения поэта в отношении к нему то же, что планеты в отношении к солнцу» (2, 291 – 292). «Творение ис-

куства исходит от духа», – продолжает И.Я. Кронеберг и так противопоставляет его «органическому 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 постепенного развития, ни конца, а только полное бытие во всем его блеске» (2, 295).

Такое субъективное, духовное целое, собирающее в себе полноту бытия, мыслится как идеальный миг. Это отражает принципиально важную для романтизма философию и поэтику мгновения, внутренне всеобъемлющего, замкнутого, противостоящего процессу действительного движения и отражающего это противостояние в собственных внутренних противоречиях. «Основание изящного», по словам В.Ф. Одоевского, который, будучи и теоретиком, и практиком, может быть, особенно остро чувствовал эти противоречия, «не в видимой внешней природе – оно в законах человеческого духа. И природа управляется ими – так! Но она выражает их совершенно только в бесконечной совокупности своих творений...» (2, 192). В поэтическом произведении, считает В.Ф. Одоевский, осуществляется борьба духовного единства и природного многообразия как рода и вида: «Жизнь всякого предмета есть беспрестанное противоборство между родом и видом. Сие противоборство есть *сущее*. Единое стремится предмет сделаться родом, разнообразие – сделаться видом. Отсюда музыка отвечает роду, единому; живопись – виду, разнообразному; поэзия – *сущему*» (2, 171).

Реальное многообразие жизни поэт преобразует в «сомкнутый, эстетический мир», которым и определяется существование, смысл и ценность произведения искусства. «Основание изящного, – утверждает В.Ф. Одоевский, – находится лишь в самом произведении» (2, 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 представлялись бы ему в гармонической, живой целостности» (2, 182, 188). Поэтому основным содержанием понятия «произведение» становятся производящая его творческая духовная индивидуальность, «деятельность дарования», как писал П.А. Вяземский в одном из первых манифестов романтизма (2, 152), энергия и смысл этой деятельности.

«Сомкнутый эстетический мир» произведения искусства определяется 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 преобразующего включения в него всех сторон человеческой жизни. Специфика и универсальность эстетического впервые осознают-

ся 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» (2, 214, 215).

На этой основе А.И.Галич впервые в русской эстетике развивает и детализирует одно из основных положений теории немецкого романтизма – идею «изящного организма»: «...целость органическая принадлежит к дальнейшим существенным свойствам изящного. Она оживляет многообразные, друг для друга существующие части материи одною, по себе значительною идеей, коей и особенная форма нравится чувствам по самому уже способу свободного явления современной души в удовлетворительном для нее теле. Сия-то органическая целостность отличает изящное от прочих предметов, которые или по единству в разнообразии и по соразмерности занимают только смысл, а не чувства и воображение, или красивую наружностью пустых и бездушных форм пленяют чувства и воображение, не говоря ничего уму и сердцу» (2, 216). Именно здесь развитие категории «эстетическое» требует для своей конкретизации обогащенной трактовки произведения. Организм – основа встречи и взаимораскрытия этих понятий.

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» (2, 347), для «строгого суждения» о нем необходимо «все человечество созерцать как единого человека» (2, 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» развивающейся личности и формирование новой лич-

ностной целостности, напрямую соотносящейся с человеческим родом. Движение искусства и порождается стремлением, пользуясь очень выразительным словом А.И. Галича, «воссозидать» «единство неисчерпаемой жизни» в организме «изящного целого» (2, 231).

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» (2, 231). В поэтическом творчестве обостряется и развивается противоречие искусственного и естественного – одно из тех фундаментальных противоречий, которыми движется жизнь художественного произведения и его теоретического осознания. Очень характерна для романтизма и намечаемая А.И. 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» (2, 511). С другой стороны, общение с прекрасным предметом и прояснение его глубинного закона – «души» – истолковывается С. 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 самими собою и со всем миром, нас окружающим» (2, 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 субъективной духовной энергии. Полнос творческой субъектив-

ности рождает противоположную тенденцию: стремление перейти от идеального творения и творца к реальному многообразию произведений, которые возникают при встрече «эстетического мира» и объективного хода истории. 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» (2, 418).

В суждениях Н.И.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 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 Н.И.Надеждина, «нисхождение изящных искусств в сокровеннейшие изгибы бытия, в мельчайшие подробности жизни, соединенное со строгим соблюдением всех вещественных условий действительности» (2, 454 — 455).

«Всеобъемлющее единство» процессов и результатов «современной художественной деятельности» наиболее отчетливо представлено, по мнению Н.И.Надеждина, в романе, «где эпическая изобразительность проникается лирическим одушевлением, где жизнь представляется во всей полноте живой драмы» (2, 452). А частным требованием, необходимым для существования и действительности этого «всеобъемлющего единства», как раз и является его естественно-природное и народно-историческое своеобразие. Однако, провозглашая это своеобразие, Н.И.Надеждин все же интересуется им гораздо меньше, чем всеобщностью, да и «первообраз красоты» мыслится им абсолютным и неизменным (2, 478). Поэтому многие его теоретические характеристики до конкретности произведения просто не доходят, для этого нужен более активный контакт теоретического размышления с живым процессом литературной жизни, с историческим развитием художественной практики.

Решающий этап в становлении понятия о литературном произведении как художественном целом 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 становле-

ния данного понятия: о высших достижениях философии художественного произведения 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 представлены в творчестве А.С. Пушкина.

*
*

Центр философии искусства, утверждает Ф. Шеллинг, «не искусство как искусство, как данный *особенный* предмет, но универсум в образе искусства»¹⁶, 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, точнее – из универсума, поскольку он «построен в боге как абсолютное произведение искусства» (85).

Универсум именно *построен* как произведение, так что в этом понятии основным является акцент на деятельность, на творческую «способность индивидуализации»: «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» (Einbildungskraft) означает собственно способность *воссоединения*, на которой на самом деле основано всякое творчество» (85). Произведение искусства и строит, по Шеллингу, «воссоединение» идеального и реального, бесконечного и конечного, сознательного и бессознательного, познаваемого и создаваемого; 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» (88).

Основным достижением Шеллинга становится развертывание диалектики «особенного произведения искусства»: «...раз искусство может обнаружиться только в индивидууме, но при этом всегда абсолютно, то дело сводится... к синтезу абсолютного с особенным» (177). Речь идет именно о развертывании диалектической характеристики как всеобъемлющей и всепроникающей. Она определяет, во-первых, процесс создания, порождения произведения искусства как единичной действительной

¹⁶ Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М., 1966. С. 67 (ссылки на это издание далее приводятся в тексте).

вещи, «через которую в идеальном мире абсолютное становится реально-объективным» (160). В творческом «продуцировании» гения разрешается противоречие абсолютной, божественной сущности и конкретного человеческого существования, возвышающего в произведении 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» (162 – 163).

Во-вторых, эта диалектика творчества разворачивается 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. Двудинный и двунаправленный процесс творчества преобразует нераздельность и неслиянность поэзии и искусства во внутреннее единство содержания и формы «целостных произведений» – создание «органического духа» (461). С другой стороны, фундаментальное противоречие особенного и абсолютного проявляется и 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 и то и другое абсолютно едины» (106), а в сфере бытия – *организм*, который «есть всецело форма и всецело материя, всецело деятельность и всецело бытие» (219).

Именно универсальностью внутренней жизни, заключенной в таком организме, целостностью создающего его и живущего в нем 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 не заключала в самой себе свое собственное независимое движение и тем самым свое время... Этим она отмежевывается от всего остального, причем следует определенной *внутренней* закономерности <...> Сти-

хотворение 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» (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. «Поэзия никогда не имеет цели, помимо самой себя, хотя то чувство, которое в ней заключено, она вызывает и вне себя», — пишет Шеллинг (344), но «мир вне себя», внешняя реальность предстает по отношению к полностью замкнутому внутреннему миру поэтического произведения предельно абстрактной, лишенной бытийной определенности и конкретности.

Однако не следует недооценивать при этом глобального историзма Шеллинга, противопоставления им древнего и нового искусства с точки зрения основополагающей для художественного целого 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» (114).

Такой взгляд на диалектику родового и индивидуально-личного в исторически первичной форме существования «самостоятельного мира» и «поэтического целого» (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» (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» (147). Здесь корень обострения проблемы искусства именно как сущности 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» (148 – 149).

Так намечается Шеллингом еще один очень актуальный аспект развертывания диалектической природы художественного целого: отражения 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* пишется и создается многими и составляет своего рода «коллектив» индивидуальных вариаций, реализующих канон. Художественное целое искусства нового времени все в большей и большей мере обособляется и создается как целое отдельным индивидуумом, но лишь постольку, поскольку он оказывается не обособленной «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. 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 Гегелем утверждается 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»¹⁷.

¹⁷ Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т.3. С.8 (далее на это издание ссылки приводятся в тексте с указанием тома и страницы).

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 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 и внутреннее развитие 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, она в равной степени 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» (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 нарушать живой отблеск действительного, само должно быть только *внутренней* нитью, связывающей все части с видимой непреднамеренностью в органическую целостность» (3, 367). Художественное произведение представляет собой с такой точки зрения «то индивидуальное единство, в котором всеобщее и целостная индивидуальность должны быть просто тождественными, самоцелью для себя, замкнутым целым» (3, 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 обоим сторонам искусства, как изображаемому содержанию, так и форме изображения, как раз и является той точкой, в которой они могут совпадать и соответствовать друг другу» (1, 76). И если художественное произведение представляет собой «индивидуальное формирование действительности, обладающее специфическим свойством являть через себя идею» (1, 79), то, с другой стороны, «лишь подлинно конкретная идея порождает истинный образ, и это соответст-

вие их друг другу есть идеал» (1, 81). «Идеал, – разъясняет Гегель, – представляет собой отобранную из массы единичностей и случайностей действительность, поскольку внутреннее начало проявляется в этом внешнем существовании как *живая индивидуальность*» (1, 165).

В жизни целостной индивидуальности и осуществляется взаимопереход противоположностей, коренное преобразование предметов и явлений действительности в духовное содержание, а предметного материала в форму поэтического произведения: «...поэтическое становится поэтическим в узком значении слова только тогда, когда оно действительно воплощается в слове, обретая в нем законченность» (3, 390). Именно «живой человек», «говорящий индивид» – это формирующий центр произведения, субъект преобразования 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» (3, 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» (2, 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» (3, 431 – 432). Но внутренним его содержанием может быть «дух эпохи», «дух нации» – это «субстанциональное и действительное 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 всеобщий дух и его содержание как свое собственное созерцание и создание» (3, 431). И как «свое другое» по отношению к «единичному действительному сознанию и самосознанию» выступает абсолютное общезначимое содержание и действие художественного произведения, позволяющее Гегелю сказать, что оно – «всеобщее достояние, как бы произведение всех» (4, 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, создаваемого

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» (3, 368).

«Любое произведение искусства представляет собой диалог с каждым стоящим перед ним человеком», — пишет Гегель (1, 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 собой тождество противоположностей — «согласующийся в себе и завершённый мир», который образует художественное произведение (1, 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» (4, 153). Конечно, общезначимость здесь абсолютизируется, ступенчатая 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 целого, духовный источник становления и существования его внутреннего мира.

Не подчинение произведения искусства чему-либо внешнему и не «абсолютно изолированное положение искусства в конкретной действительности» (3, 378) видит Гегель в существовании художественного произведения. Оно, «будучи само жизненным, должно вступить в гущу жизни», но так, что «материал и способ проявления внешнего бытия» искусство превращает в свое содержание и свою форму, т.е. переводит все внешнее во внутренний мир художественного целого: «...каждое подлинно поэтическое произведение есть бесконечный внутри себя организм, полный смысла и разветвляющийся это содержание в соответственном явлении; полный единства, достигающегося не тем, что форма и целесообразность абстрактно подчиняют себе все особенное, но тем, что все отдельное сохраняет такую же живую самостоятельность, как и целое, которое с кажущейся непреднамеренностью смыкается в нечто завершено-закругленное; наполненный материалом действительности, но не зависящий ни от ее содержания и его внешнего бытия, ни от какой-либо жизненной области, а свободно творящий из себя самого, чтобы, формируя и воплощая понятие вещей в его подлинном явлении, гармонически примирять внешне су-

ществующее с его глубочайшей сущностью» (3, 379–380). В этом замечательном определении ясность, однако, убывает по мере его развертывания, и в конце коренной источник творчества и внутренней энергии произведения просто сводится к тому, из чего он изначально и выводился – к «творящему все из себя самого» абсолютному духу. В результате как раз «глубочайшая сущность» художественного целого исключается из того «всеобщего развития», которое определялось как его основное содержание. В осмыслении отношений этого абсолюта и конкретной динамики исторического развития произведения и понятия о нем – один из источников дальнейшего развития теории художественной целостности.

* * *

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 в. 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 в. 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 – чаще всего в одном из разделов этих жанровых сборников: «Смесь или разные стихотворения».

На сломе жанрового мышления в начале XIX в. появляются названия, во-первых, лишенные жанровой определенности, а во-вторых, более личные: «Плоды трудов моих» К. Калайдовича, «Плоды моей музыки» А. Розанова, «Мои свободные минуты» Л. Кричевской, «Мои безделки» Н. Карамзина, «И я автор» И. Бахтина и т. п. Лишь в 20-х годах начинает «нарастать» название «Стихотворения»: 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 трети¹⁸.

¹⁸ Использованы данные о названиях сборников из диссертации А.С. Когана «Типы объединения стихотворений в русской поэзии XIX в.» (Донецк, 1987).

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 состояние мира. Именно сосредоточение и воплощение мира в лирическом миге делает стихотворение самостоятельным художественным целым. 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»¹⁹, – писал Гегель. В поэзии целостность «утвердительной жизни» субъекта обретает конкретность существования, неотрывного от реальной действительности так же, как неотрывны с первых строк общепозэтическое «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 лю-

¹⁹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 1. С. 104 – 105.

бовь» – 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. Плоть существования 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 прежде... был представителем новой, дотоле небывалой поэзии»²⁰.

А внешне тут, казалось бы, совсем нет ничего нового. Наоборот, 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 поэтическое целое, 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 творческом создании 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 стиховая композиция, переставая быть лишь языком, материалом поэзии, становится формой существования поэтического мира, воплощением жизни души, ее творче-

²⁰ *Белинский В.Г.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1981. Т. 6. С. 263.

ского пробуждения – такого духовного подъема, который возвращает то, что неозвратно и неповторимо.

Таким образом, в поэтическом произведении Пушкина осуществляется гармония организованного целого «сочинения в стихах» или стихотворного текста и органической целостности мира – целостности, проявившейся в отдельном человеческом существовании и внутренне преодолевающей его мгновенность энергией творчества – «сочинения стихов». Единством и борьбой этих противоположностей: целостности мира и цельности текста – во многом будет определяться дальнейшая жизнь литературного произведения и теоретических размышлений о нем.

У Пушкина художественное целое начинает соотноситься именно с отдельным произведением, а не с жанром, и одно из проявлений этой смены масштабов – в способности создавать в произведении 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 эпохи пробуждения национального самосознания.

Теперь уже не личность и воплощающий ее своеобразие стиль входят как элементы в жанровое целое, а, наоборот, жанр становится одной из «частей» 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, успешных 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»²¹. 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 – его можно назвать *личностно-родовым*.

²¹ Тынянов Ю.Н. Поэзия. История литературы. Кино. М., 1977. С. 45.

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»²². И в самом деле, П. 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, связанная с главенствующим для Катенина разделением поэзии «по векам и народом» (51). Столь же определенно требует жанр и локальной сферы раскрытия человека в действии. Вот как объясняет П. 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, может быть дело перемешано с бездельем; только искусство потребно, чтобы переходы от одного к другому, и в действии, и в разговоре, были неприметны... То ли, я спрашиваю, во многих Шекспировских пьесах, где иногда две половины, благородная и карикатурная, почти без связи между собою...» (160).

Разножанровые, например трагические и комические, элементы, по логике П. 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 П. Катенин, естественно, не находит. И многоликость воспринимается критиком как «отрывки» и «лоскутья», а новый центр, их объединяющий, не улавливается. Точнее, чуткий читатель, П. Катенин говорит об этом центре, даже начинает с него, но в его системе жанрового мышления это лишь «часть», элемент: *слог*. Именно с похвалы слогу начинается свое рассуждение П. Катенин: «Самое лучшее в нем слог» (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

²² Катенин П.А. Размышления и разборы. М., 1981. С. 215 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

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 русской литературе 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 мира, дающего жизнь литературному произведению.

Реализацию личностно-родового принципа в прозаическом художественном целом и превращение ранее сложившихся жанровых структур в составные элементы такого синтеза, который принципиально не укладывается в традиционную жанровую определенность, можно увидеть, например, в «Капитанской дочке», где встреча разных эпических позиций наиболее остро проявляется в принципах организации повествования. В «Капитанской дочке» представлены различные субъективные планы: слово Гринева-героя и других действующих лиц переоценивается и переосмысливается в слове Гринева-рассказчика, над которым, в свою очередь, возвышается «издатель», в то же время все они сливаются друг с другом и синтезируются таким образом, что три повествовательные позиции – Гринева-герой, Гринева-рассказчик и «издатель» как «объективный» повествователь – образуют своеобразное единство противоположностей: эпопейно-единого и романно-многоликого субъекта повествования.

Но этим пересечением жанровая «емкость» произведения не исчерпывается: своеобразие его связано с мемуарной формой. И опять-таки традиция мемуарной достоверности сталкивается со своей, казалось бы, полной жанровой противоположностью: речь идет о фольклорности «Капитанской дочки» и, в частности, о связях ее структуры с волшебной сказкой²³.

Уникальность жанрового синтеза «Капитанской дочки» проявляется еще более в том, что в ее стилевом единстве столь разнородные традиции не только соединяются, но взаимодействуют и согласуются друг с другом. И в таком внутреннем согласии особую роль играет то, что в «памяти» этого произведения обнаруживается связь не только с названными, но и с другими жанрами, как бы занимающими «промежуточное», срединное положение между только что отмеченными проти-

²³ См. об этом: *Смирнов И.П.* От сказки к роману // Труды / Отдела древнерусской литературы. Т. 27: История жанров в русской литературе X – XVII вв. Л., 1972.

воположностями. Во-первых, это *повесть*, близкая к роману и в то же время более отчетливо соотношенная с традициями древнего эпического повествования, и, во-вторых, столь же значительное место в этой «золотой середине» занимает *предание*, причем, что особенно важно, предание семейное.

Жанрообразующая функция «семейственных записок» проявляет концептуальную роль семьи в художественном мире целого. «...В эпосе, – писал Гегель, – отдельный человек не только действует свободно, исходя из себя самого, но и находится посредине некоей целостности, цель и внешнее бытие которой... составляют нерушимое действительное основание для всякого особенного индивида»²⁴. Именно семья наиболее отчетливо обнаруживает такую срединную целостность, которая может согласовывать индивидуальное и общенародное содержание в реально достижимом единстве. Будучи «действительным основанием для всякого особенного индивида», семейный масштаб, разрастаясь, может в то же время естественно охватить всю «национальную общность» как «простое единство простых людей». Семья – это тоже «род», наиболее близкий «особенному индивиду», это необходимая ступень конкретизации родового и народного содержания как содержания личности.

Из этого, конечно, не следует согласия с Н.Н. Страховым, абсолютизовавшим роль «семейственных записок» и семейной хроники. В уникальном горниле жанровых встреч и пересечений в стилевом единстве «Капитанской дочки» преобразуются не только роман, эпопея и мемуары в семейном предании, но и семейная хроника: она, не теряя своей *семейной* простоты, поднимается до охвата внутренней противоречивости и глубинной целостности народной жизни. Таким образом, «семейственные записки» дорастают до своего рода *семейной эпопеи*.

Вообще стилевое единство «Капитанской дочки» представляет собой уникальный синтез жанровых традиций, который становится необходимой формой авторского воплощения осмысленности хода народной истории – с этим связаны и принципиально новое качество пушкинского классического реализма, и новый этап развития эпического рода. В таком синтезе эпически воссоздается целостность народной жизни в единстве присущих ей реальных противоречий и идеальной перспективы ее развития.

В художественном мире «Капитанской дочки» наиболее непосредственно выявляется не целостность отдельного субъекта, но целостность духовной жизни народа – объективное единство «общей жизни» отдельных индивидов. Это и есть принципиально прозаическая эпическая целостность, претворяющая

²⁴ Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 3. С. 452.

«обычную» жизнь в формах «обычной» речи в «прекрасный мир» – воплощенное единство человеческого бытия как общей жизни частных индивидов.

И в то же время это личностная целостность, а Гринев-герой, Гринев-рассказчик и «издатель» образуют именно личностное единство, в котором межличностные и внутриличностные отношения предстают как необходимые моменты развития единого, объемлющего их целого.

Такая первоначальная согласованность объективного единства разных людей и многомерности отдельной личности заключается в себе возможности противоречивого развития и обособления этих моментов. Б.О. Корман писал о том, что в гуманистической этике реализма «другой человек утверждается как высшая ценность для «Я»²⁵. Но к Пушкину это еще не вполне относится. И в лирике, и в эпосе Пушкина личностно-родовой принцип проявляет себя в такой целостности, по отношению к которой «Я» и «другой» – лишь позднее выделяющиеся и обособляющиеся компоненты. Это особого рода синкретизм полноты личностных определений, связывающих «Я» и других в едином родовом сознании с различными гармонически согласованными друг с другом стадиями и ступенями развития этого единства.

Та художественная проза, которая формируется в творчестве Пушкина, конечно же, существенно отличается от более широкого значения этой категории, которое имел в виду, например, А.Н. Веселовский: «Исторически поэзия и проза могли и должны были появиться одновременно: иное пелось, другое сказывалось. Сказка так же древняя, как песня...»²⁶ Проза в этом смысле, во-первых, еще не имеет отчетливой художественной специфики, она синкретически объединяет впоследствии разграничивающиеся жанры и виды речи, во-вторых, и противостоит она на ранних этапах развития литературы не стихотворной поэзии, а тому, «что пелось», – опять-таки синкретическим формам «мусических искусств», из которых лишь впоследствии выделяются музыка и поэзия. Причем, выделяясь и обособляясь, элементы синкретического единства своеобразно удерживают в себе все целое, что особенно ярко проявляется в роли интонации, которая, по замечанию М.Г. Харлапа, представляет «музыку» в речи и «речь» в музыке.

Но и поэзия, которая выделилась из синкретизма «мусических искусств» (того, что пелось, по А.Н. Веселовскому), в свою очередь была во многом синкретическим образованием, из которого выделились стихотворная поэзия и художественная проза. Историки древнерусской литературы выдвигали задачу най-

²⁵ Корман Б.О. Лирика и реализм. Иркутск, 1986. С. 32.

²⁶ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 296.

ти и прочитать «стихотворные произведения, которые написаны в прозаических рядах»²⁷. Аналогично можно говорить о необходимости при изучении, скажем, русской литературы XVIII – первой трети XIX в. найти и прочитать зачатки художественной прозы, написанной в рядах стихотворных. И особенно, пожалуй, следует подчеркнуть в связи с этим «прозообразующую» роль «Евгения Онегина».

И в то же время, как видно из ранее сказанного, выделяясь и обособляясь, художественная проза синтезирует предшествующий опыт: и фольклорного «сказывания»-повествования, и многочисленных устных и письменных жанров речи, и стихотворной поэзии. А сформировавшиеся разграничения двух типов художественного целого: поэтического и прозаического – открывают новые возможности их продуктивного взаимодействия и взаимовлияния, что является важным стимулом и для дальнейшего развития теории литературного произведения. Но главный практический исток этой теории, конечно, – осуществление суверенности отдельного литературного произведения, которое оказывается способным вобрать и представить в себе мир и быть благодаря этому самостоятельным художественным целым. Именно на творчество Пушкина и опираются главным образом в своих характеристиках этого целого И.В. Киреевский и В.Г. Белинский.

И.В. Киреевский развивает сложившееся и в немецкой и в русской романтической эстетике представление о поэтическом творении, созданном художником так, что творец и воспринимающий охвачены единой 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, полнее и счастливее, нежели в старом, действительном»²⁸.

Творческое постижение опыта поэзии Пушкина позволило И. Киреевскому не только утвердить особую подлинность этого воображаемого мира, но и углубленнее раскрыть его противоречия. Собственно, поэтическое творчество «нового мира» И. 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**» (45). На смену этому периоду приходит другой, байронический, где господствуют

²⁷ См.: IV международный съезд славистов: Материалы дискуссии. М., 1962. Т. 1. С. 85.

²⁸ Киреевский И.В. Критика и эстетика. М., 1979. С. 51 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

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» (46 – 47). Наконец, тенденцию к самобытному разрешению этого противоречия И. 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» (53).

Поэтическую всеобщность и уникальную мыслящую индивидуальность соединяет «соответственность с своим временем» и народность (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» (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, но не клонящееся ко вреду целого в творениях эпических, но необходимом, драгоценном для драматика» (54).

Противостояние поэтической всеобщности и неповторимой мыслящей индивидуальности призвана разрешить поэзия действительности как единое внутренне противоречивое целое: «...это доверенность в судьбу и мысль, что семена желанного будущего заключены в действительности настоящего... что из совокупности существующего должно образоваться лучшее прочное. Отсюда уважение к действительности, составляющее средоточие той степени умственного развития, на которой теперь остановилось просвещение Европы и которая обнаруживается историческим направлением всех отраслей человеческого бытия и духа <...> Поэзия, выражение всеобщности человеческого духа, должна была также перейти в действительность и сосредоточиться в роде историческом» (59 – 60). Именно такое внутреннее противоречие поэзии действительности и определяет диалектику произведения как художественного целого, которое призван создать поэт Жизни: «...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» (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» (64), как и отсутствие «средоточия для чувства», «одной составной силы», в которой бы «соединились и уравновесились все душевные движения», в поэме Баратынского «Бал» (70), выделяет критик в качестве главных творческих трудностей, так и не преодоленных, по его мнению, в этих произведениях. А в общей характеристике поэзии Баратынского намечается наиболее плодотворный, с точки зрения И. 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 мечтою» (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 его такою сердечною поэзией, такою идеальною грустью, что, не отрываясь от гладкого, вощеного паркета, мы переносимся в атмосферу музыкальную и мечтательно просторную» (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» (86), хотя историзм и является здесь в значительной мере абстрактным. Вообще, во внутреннем конфликте действительности и поэзии, который усматривает в жизни литературного произведения И. Киреевский, наименее определенным оказывается понятие о действительности. В то же время 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 реаль-

ность человеческого существования. Именно новая концепция действительности в первую очередь порождает плодотворное развитие взгляда на художественное произведение в «движущейся эстетике» В.Г. Белинского.

Сквозным, проходящим через все работы Белинского – при всей остроте и резкости переходов 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»²⁹ – таково первоначальное поэтически возвышенное выражение этой мысли в «Литературных мечтаниях». Воспринятая от романтической эстетики, она развивается, конкретизируется, переосмысливается, но никогда не теряет своего вселенского, мирового масштаба.

Еще одна общая черта 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» (2, 231). 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.

И опять-таки первым и наиболее важным источником осмысления сущности и специфики произведения искусства в его связях и отношениях с реальной действительностью явилось для Белинского творчество Пушкина. Именно в размышлениях о поэте Белинский намечает путь к осмыслению глубинного общечеловеческого содержания «пафоса художественности», *внутренней* взаимосвязи «чувства изящного и чувства гуманности, разумея под этим бесконечное уважение к достоинству человека как человека» (6, 492). Очень важно подчеркнуть, что в движении мысли Белинского формируется представление о том, что это не два разных, а единое качество поэтического произведения, в котором «красота человека и лелеющая

²⁹ Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1976. Т.1. С. 60 (далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы).

душу гуманность» (6, 282) становятся внутренним смыслом художественного совершенства, чем и обеспечивается «одно из главнейших условий всякого художественного произведения... гармоническая ответственность идеи с формой и формы с идеею и органическая целостность его создания» (6, 16).

Акцент на общечеловеческом содержании и значении художественного произведения переключается 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»... (7, 87, 92).

В то же время это общечеловеческое содержание «пафоса художественности» рассматривается Белинским не как отвлеченная и вечная абстракция и не сопрягается напрямую с творческой индивидуальностью Пушкина, а впервые обретает пусть самую общую, но все же очень важную социально-историческую конкретизацию в определениях «идеальной значительности» войны 1812 г. и «среднего дворянства» – сословия, в котором почти исключительно выражался прогресс русского общества и к которому принадлежал Пушкин» (6, 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 поэта: «...избранный Пушкиным путь оправдывался его натурою и призванием: он не пал, а только сделался самим собою, но, по несчастю, в такое время, которое было очень неблагоприятно для подобного направления, от которого выигрывало искусство и мало приобретало общество» (6, 289).

Оставим пока в стороне явные противоречия в оценке общественного значения «пафоса художественности» вообще и творчества Пушкина в особенности. Обратим внимание на проявляющуюся здесь реальную проблему: если «общество находится в литературе свою действительную жизнь, возведенную в идеал, приведенную в сознание» (6, 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 в принципе разрешается у Белинского гегелевской концепцией «замкнутого в самом себе» мира художественного произведения как одного из «обособле-

ний общего духа жизни в частном явлении»: «Сущность всякого художественного произведения состоит в органическом процессе его явления из возможности бытия в действительность бытия... Творческая мысль, запав в душу художника, организуется в полное, целостное, оконченное, особенное и замкнутое в себя художественное произведение. Обратите все ваше внимание на слово «организуется»: 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» (3, 84, 87–88). В статье о «Герое нашего времени», откуда взяты эти фрагменты, художественное произведение является как «*индивидуальная общность*» (кстати сказать, превосходная характеристика, развивающая «целостную индивидуальность» Гегеля), и существо его выводится не только из замысла художника, его «творческой концепции» (3, 102), но первоначально из «возможности бытия». Однако в отличие от Аристотеля и в соответствии с Гегелем эти возможности принадлежат не действительной природе, а духу, действительность же мыслится лишь как объект преобразования 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 обретает все большую независимость от абсолютного духа и понимается как объективно развивающийся мир, охватывающий все многообразие различных 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 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» (7, 48). Таким образом, центральным в определении литературного произведения становится 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» (7, 27).

Понятно, что гегелевская замкнутость не согласуется с такой концепцией действительности. Замкнутость, однако, не просто отрицается Белинским, а переосмысливается так, что суверенность художественного целого и определяется выявле-

нием 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 мыслью во внутреннюю сущность дела, отгадать тайные душевные побуждения, заставившие эти лица действовать так, схватить ту точку этого дела, которая составляет центр круга этих событий, дает им смысл чего-то единого, полного, целого, замкнутого в самом себе» (8, 360). И такая замкнутость тут же разворачивается 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, изолированную от всех чуждых ему влияний деятельностью?» (8, 361).

В самом строении, внутреннем движении только что приведенной фразы из статьи «Взгляд на русскую литературу 1847 года» проявляется диалектический ход мысли В.Г. Белинского. «Как ни дробите жизнь, она всегда едина и цельна», — только что сказал В. Белинский, этот единственный мир существует как объективная реальность, и в этом смысле искусство его «повторяет». Но чтобы «повторить» неповторимый в своем движении и постоянном самообновлении жизненный мир, его надо как бы вновь создать, надо *воспроизвести* действительность, т.е. произвести вновь такое индивидуальное явление, которое, не будучи тождественно реальным фактам, в то же время выразит их глубинный смысл и ценность, покажет единую сущность жизненного целого.

Такая устремленность к глубинной сущности и единству жизни порождает убеждение Белинского в высокой общественно-объединяющей роли литературы: она «служит у нас точкою соединения людей, во всех других отношениях *внутренне* разединенных... Как все живое, общество должно быть органическим, то есть множеством людей, связанных между собою *внутренно*» (8, 39). Литература, таким образом, должна преодолеть разрыв между реальным существованием общества и «идеальной личностью» человечества, между духовным единством людей и их фактической разобщенностью. Но на какой объективной, действительной основе литература может и должна формировать это внутреннее единство, какие социальные общественные силы в свою очередь порождают литературу и являются движущей силой возникновения, существования и действия ее произведений?

Эти вопросы заставляют нас снова вернуться к возникшему при анализе творчества Пушкина противоречию, «когда выигрывает искусство и мало приобретает общество». Общество рассматривается здесь лишь в рамках текущей действительно-

сти, а художественное совершенство не имеет собственного социального содержания, а стало быть, и общественной пользы. Этому, казалось бы, прямо противоречит «бесконечное уважение к достоинству человека как человека» и «развитие и образование изящно-гуманного чувства в человеке», но в том-то и дело, что этот общечеловеческий смысл, как и «идеальная личность» человечества, не мыслится Белинским в конкретно-социальных формах объективного материального существования; «человечество – это только дух человеческий» (7, 92). Конфликт художественного и исторического, социального и эстетического не осознается Белинским как внутреннее противоречие разных сфер социального организма и человеческой истории, воссоздаваемое в художественной целостности.

Таким образом, в «движущейся эстетике» Белинского вполне определились характеристики литературного произведения как художественного организма, основанного 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 и органического сопряжения в нем идеального масштаба всеобщей мировой гармонии и конкретной единичности реального, действительного существования.

Полус идеальной сущности искусства, внутреннее содержание которого – «бесконечное уважение к достоинству человека как человека», и полус реальной действительности, далекой от этого идеала и вместе с тем внутренне связанной с ним, оказываются единством противоположностей в содержании и форме литературного произведения и понятия о нем. Глубинным жизненным фундаментом этого понятия являются, как мы видим, мир, человек и постигаемая их, исторически развивающаяся взаимосвязь. В развитии и социально-исторической конкретизации представлений об этом «последнем целом», охватывающем человеческий род и все бытие, – методологический источник движения мысли о целостности художественного произведения.

*
*
*

Глубокое содержание, отразившееся в афоризме Белинского: «...как ни дробите жизнь, она всегда едина и цельна», – наследует и развивает марксистская философия с ее фундаментальным утверждением: мир представляет собой единое «связное

целое»³⁰, объективно существующее, бесконечное, исторически развивающееся. И это, конечно, не просто утверждение – главная ценность марксистской концепции в рассмотрении реальной материально-практической основы единства этого «связного целого».

Естественноисторический процесс его развития порождает человека как свою неотъемлемую часть и в то же время объединяется человеком как общественным целым. Раздвоению взгляда предшествующих материалистов на человеческую сущность, ясно видимому, например, в суждении Л.Фейербаха о том, что «человек создан не только для деятельности, но и для созерцания»³¹, марксизм противопоставил последовательный монизм. Человек – это прежде всего человеческая деятельность, универсально деятельное освоение не только непосредственно окружающей действительности, но и – потенциально – бытия в целом. В процессе трудовой, материально-практической деятельности формируется та «реальная коллективность», которая определяет общественную природу человека, его сознание и самосознание, именно на такой деятельно-практической основе человек все включает в свой мир, все объединяет в мире и может творить «по меркам любого вида»³².

Так формируется целостность человеческой жизни: подлинное богатство бесконечного, незавершенного и вместе с тем внутренне единого мира человеческой жизнедеятельности и актуальная потребность каждого человека по всей полноте проявлений «деятельной родовой жизни». «Чем иным является богатство, – писал К.Маркс, – как не абсолютным выявлением творческих дарований человека, без каких-либо других предпосылок, кроме предшествовавшего исторического развития, делающего самоцелью эту целостность развития, т.е. развития всех человеческих сил как таковых, безотносительно к какому бы то ни было *заранее установленному* масштабу. Человек здесь... производит себя во всей своей целостности, он не стремится оставаться чем-то окончательно установившимся, а находится в абсолютном движении становления»³³. Здесь особенно важны характеристики человеческой жизни как абсолютного движения становления и целостности развития, выступающего самоцелью истории.

В этом абсолютном движении становления единство мира человеческой жизнедеятельности выявляет себя через свою противоположность: через разделение труда и связанное с этим разделение человека, содержания и форм его жизнедея-

³⁰ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 20. С. 630.

³¹ Фейербах Л. Избр. философские произведения. М., 1955. Т. 2. С. 34.

³² См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 42. С. 94.

³³ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 46. Ч. 1. С. 476.

тельности. И чем более скрытой оказывается глубинная «единица» этого развивающегося многообразия, тем более острой становится общественная потребность выявления этой целостности в зримых и осязаемых формах, в конкретной, доступной для непосредственного созерцания индивидуальности. Этой общественной потребностью и порождается эстетическое освоение действительности как творчество по законам красоты, как раскрытие глубинной сущности жизни в конкретном индивидуальном явлении. Именно единство общественно-исторической практики как деятельной родовой жизни человека определяет эстетические закономерности, основанные на том, что в отдельном предмете и явлении человеку может раскрыться весь мир и тем самым отдельный индивид, преодолевая абсолютность границы между собой и другими людьми, может почувствовать себя человеком, ощутить общечеловеческую природу и творческую родовую сущность.

Эстетическое освоение мира закрепляется искусством. И основанный на эстетических законах, создаваемый произведением искусства художественный мир – это образ именно такой всеобъемлющей, бесконечной, развивающейся общественной целостности, которую нельзя показать как что-то готовое и статичное, а можно лишь творческими усилиями вообразить, воплотить как отраженную в индивидуальном явлении систему отношений и связей мирового целого, в последней своей глубине единого и неделимого. Именно поэтому художественный образ – это не просто изображение каких-то явлений, сторон, свойств действительности, но именно образ жизненного целого, воссоздание целостности мира человеческой жизнедеятельности. Искусство – это общественно необходимая форма развития и раскрытия этой целостности, которая не существует в виде заранее готового объекта, а в своем «абсолютном движении становления» требует именно такой ее реализации.

Целостность мира как «социального организма» сосредоточенно и концентрированно выявляется в организме эстетическом, в художественном 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, создаваемом произведением искусства.

Мы видели, что в становлении понятия литературного произведения отчетливо проясняется наличие и взаимодействие двух масштабов: с одной стороны, всего мира и всех людей, а с другой – отдельного, неповторимого, индивидуального явления. Марксистская концепция мира и человека позволяет увидеть в качестве важнейшего компонента этого понятия исторически развивающуюся связь этих двух масштабов и то конкретное социальное содержание, ту конкретную общность людей

и природы, которыми определяется каждый раз особый характер этой связи.

В произведении, обретающем статус художественного целого, необходимо присутствуют три смысловых плана: человеческого рода, социального вида и отдельного индивида³⁴. И не просто присутствуют, но взаимораскрываются друг в друге так, что преодолевается обособленность, отчужденность друг от друга вечных и неподвижных сущностей, исторического движения и единичного существования. В произведении художественной литературы проясняется подлинный масштаб человеческой истории и многомерность социальности, а историческая координата захватывает и общечеловеческое и индивидуально-личное содержание. Именно поэтому в художественном целом удается сохранить и выразить не только отдельный момент исторического развития, но и связь времен.

«Индивидуальная и родовая жизнь человека, — писал К. Маркс, — не являются чем-то *различным*, хотя по необходимости способ существования индивидуальной жизни бывает либо более *особенным*, либо более *всеобщим* проявлением родовой жизни, а родовая жизнь бывает либо более *особенной*, либо *всеобщей* индивидуальной жизнью»³⁵.

Наиболее отчетливо содержание и взаимосвязь этих компонентов меняется в масштабах «большого времени» (М.М. Бахтин), больших исторических эпох — в них яснее просматриваются и причины возникновения принципиально новой суверенности литературного произведения, становящегося художественным целым.

Ф. Энгельс в «Диалектике природы» писал о классической античности: «...всеобщая связь явлений природы не доказывается в подробностях: для греков она является результатом непосредственного созерцания»³⁶. На огромном историческом протяжении от античности до классицизма при всех острейших внутренних противоречиях и качественных различиях отдельных этапов сохраняется все же принципиальное единство, которое заключается в том, что «всеобщие связи явлений природы», если и далеко не всегда очевидны для непосредственного созерцания, то все же предстают как определенная природная данность или божественная заданность общезначимого смысла, как исходная точка всего особого и отдельного. Отсюда производящая роль канона и развитие канонического, а затем жанрового мышления, социально-историческая сущность которого во многом основывается на том, что древний мир,

³⁴ См. о трех уровнях типизации: Волков И.Ф. Литература как вид художественного творчества. М., 1985. С. 70 — 74.

³⁵ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 42. С. 119.

³⁶ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 20. С. 369.

как писал К. Маркс, «дает удовлетворение, которое человек получает, находясь на ограниченной точке зрения»: «...древний мир, действительно, возвышеннее современного во всем том, в чем стремятся найти законченный образ, законченную форму и заранее установленное ограничение»³⁷.

Жанр и представляет собой вполне определенную и структурно ограниченную точку зрения, дающую вместе с тем возможность отражения и непосредственного созерцания всеобщей связи явлений. Именно жанровый мир, объединяющий всеобщее, особенное и единичное, адекватен в эту эпоху художественному целому и определяет его сущность.

Начиная же с эпохи романтизма в искусстве отражаются радикальные перемены форм общественных связей внутри развивающегося мирового целого. По определению К. Маркса, на смену различного рода «локальным связям» родства, личной зависимости, господства и подчинения с развитием капитализма приходит всеобщая общественная связь, и «взаимной и всесторонней зависимости безразличных по отношению друг к другу индивидов» противостоит как реальная перспектива действительного движения «свободная индивидуальность, основанная на универсальном развитии индивидов...»³⁸. Принципиальные перемены позиции человеческой индивидуальности во все более явно проявляющемся мировом, общечеловеческом масштабе опосредованно отражаются и в качестве нового статуса отдельного литературного произведения, и в историческом становлении понятия о его художественной целостности.

Таким образом, для понимания литературного произведения фундаментальными являются следующие положения марксистской философии: 1) о мире как едином, связанном целом; 2) об абсолютном движении становления человека и мира, саморазвитии бытия как основном качестве этого целого; 3) о бесконечном многообразии его различных проявлений; 4) о всеобщей внутренней взаимосвязи этих различных явлений и 5) о возникающей на такой основе возможности раскрытия в каждом из них глубинного единства мира и человека, их нераздельной сущности, что и позволяет говорить о целостности каждого проявления человеческого бытия. Отражение этих бытийных закономерностей в онтологии литературного произведения и определяет представление о нем как о художественной целостности. Разработка этого понятия позволяет увидеть взаимосвязь и разграничение двух таких характеристик литературного произведения, как целостность и цельность.

Целостность – это качественная характеристика любого, в том числе и эстетического, *организма*. Она указывает на его

³⁷ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 46. Ч. 1. С. 476.

³⁸ Там же. С. 99, 101.

возможности сосредоточенно отражать в своей внутренней жизни единство, развитие и глубинную неделимость мира в целом. На этом основывается способность организма к саморазвитию и его автономность, проявляющаяся в том, что все внешнее созидательно воздействует на него лишь постольку, поскольку становится элементом этого внутреннего саморазвития. Таким образом, целостность — это качество, соотносимое лишь с «последним», мировым целым в различных формах практического жизненного выявления его единства, проявляющегося в бесконечном многообразии развития и в то же время неделимого на обособленные части.

Цельность же — это прежде всего материальная организованность любого *отдельного* целого, поскольку оно «есть то что имеет начало, середину и конец» (Аристотель)³⁹. Цельность текста и целостность мира — единство и борьба этих противоположностей осуществляется в литературном произведении, определяет его возникновение, развертывание и завершение. А центр их встречи — *индивидуальность* изображаемого явления жизни и стиля, в котором словесный текст — высказывание — обращается в плоть изображаемой жизни. При таком слиянии стилевая цельность развертывается как органическая необходимость, неповторимость и незаменимость каждого элемента произведения: «...в нем нет ничего излишнего, ни недостающего; оно округлено: его начало вводит читателя в его смысл; последнее слово замыкает собою все его содержание, так что читатель вполне удовлетворен и не может спросить: «Что же дальше?»⁴⁰ Истинно художественное произведение может быть только таким, каково оно есть, в том числе в своей реальной законченности или незаконченности, когда фрагментарность текста становится необходимой формой выявления целостности мира. В этом смысле цельность текста исторически изменяется, целостность же всегда возвращается, но каждый раз в новом, исторически конкретном, индивидуально-неповторимом выражении.

Целостность человека и мира собирается в изображаемом индивидуальном явлении жизни, которое, по словам Гегеля, само должно быть внутренней связью⁴¹, т.е. должно высвечивать систему отношений, структуру мира. А в плоть этого индивидуального явления, в необходимую и единственно возможную форму его развертывания обращается слово, словесный текст. Его строение, *композиция* текста и *структура* мира оказываются единством противоположностей, переходящих друг в друга. И вообще диалектика изображаемой жизни и изобража-

³⁹ Аристотель и античная литература. С. 124.

⁴⁰ Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. С. 17.

⁴¹ См.: Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 3. С. 367.

ющего слова становится в литературном произведении всепроникающей: от первичного единства ритма бытия и словесного текста через многообразие сюжетно-фабульного развития событий, переживаний, действий и рассказов, высказываний о них к новому единству изображаемых героев и изображающего автора, отношения которых являются одновременно и межличностными и внутриличностными.

Таковыми же – межличностными и внутриличностными – становятся и отношения автора и читателя. Жизненно практической основой их художественного общения является идеальная сущность и в то же время реальная перспектива «истинно человеческой деятельности», о которой писал К. Маркс: «...предположим, что мы производили бы как люди. Каждый из нас в процессе своего производства вдвойне утверждал бы – и самого себя и другого... Я был бы для тебя посредником между тобой и родом, осознал бы и воспринимался бы тобой как продолжение, восполнение твоего собственного существования, как необходимая, неотъемлемая часть тебя самого, – и тем самым я осознал бы, что утверждаю себя самого в твоём чувстве любви. Я моим индивидуальным жизненным проявлением непосредственно создал бы твоё жизненное проявление, и в моей индивидуальной деятельности я осуществлял бы мою истинную сущность, мою человеческую, мою общественную сущность»⁴².

Марксизм утверждает первичную «коллективную реальность» человеческого рода, определяющую роль именно родовых отношений; в то же время выявляется это единство через свою противоположность – через все более растущее многообразие общественных «видов» и человеческих индивидуальностей. Идеальное тождество противоположностей: я – ты – все – развертывается в острейшую борьбу, отражающуюся в становлении и движении художественного целого. Но и в самых различных, и в противостоящих друг другу формах его создания, существования и восприятия непременно проявляет себя не только единичный человек, но и объективная реальность народа и человеческого рода в его общественно-определённом и индивидуально-неповторимом выражении.

Жизнь, содержащаяся внутри литературного произведения, как малая вселенная отражает и проявляет в себе вселенную большую, полноту человеческой жизни, всю целостность бытия. И встреча автора и читателя в художественном мире литературного произведения становится поэтому ничем не заменимой формой приобщения к этому большому миру, восприятия подлинной человечности, формирования целостной личности. В раскрытии жизненной содержательности произведения

⁴² Marx – Engels. Gesamtausgabe. Bd. 3. Abt 1. Berlin, 1932.

как художественного целого – одна из основных задач изучения и преподавания литературы.

2. Диалектика содержания и формы. Стиль литературного произведения

«Стихи живые сами говорят, И не о чем-то говорят, а что-то» – очень важно не только для филолога, но и для каждого читателя осознать различие, о котором говорится в стихах С. Маршака, и не сводить содержание художественного произведения (и поэтического, и прозаического) к тому, о чем в нем рассказывается.

«О чем» – это не содержание, а лишь предмет отражения. Представим себе, что три писателя говорят об одном и том же факте: понятно ведь, что содержание их рассказов будет различным, они по-разному осмыслят и оценят одни и те же явления. Даже один и тот же поэт М.Ю. Лермонтов, рассказывая как будто об одном и том же событии в стихотворениях «Поле Бородина» (1830 – 1831) и «Бородино» (1837), создал два разных произведения с принципиально различным художественным содержанием. Романтические тирады юношеского стихотворения преобразуются в зрелом «Бородино» так, что «в каждом слове слышится солдат, язык которого, не переставая быть грубо простодушным, в то же время благороден, силен и полон поэзии»¹.

Итак, содержание – это не просто факт реальной действительности, о котором рассказывается. Но это и не «голая» мысль, и не отвлеченная оценка. «В искусстве природа и идея не могут быть отторгнуты друг от друга без того, чтобы искусство не было разрушено так же, как и жизнь»², – говорил Гете. Содержание литературного произведения – это органическое единство отображения, осмысления и оценки действительности, мысли и оценки не должны обособленно существовать и выделяться, как масло в воде, – в истинно художественном произведении они внутренне проникают и пронизывают собой изображаемые события, переживания, действия. И существует этот неразрывный сплав действительности, мысли и чувства только в художественном слове – единственно возможной форме существования данного жизненного содержания.

И как содержание – это вовсе не только то, «о чем рассказывается», так и форма совсем не сводится к отвлеченному «как рассказывается», не сводится к набору приемов и речевых средств, которые использует писатель в своем произведении.

¹ Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. Т. 3. С. 239.

² Гете В. Статьи и мысли об искусстве. М.; Л., 1936. С. 343.

Если факты реальной действительности – это не содержание, а предмет, то и приемы и средства – это не форма, а только материал, из которого создается художественное произведение. Никакая метафора, никакое ритмическое построение, никакой композиционный прием *сами по себе* не имеют художественной ценности. Одна и та же ритмическая вариация четырехстопного хорей может быть и элементом поэтической формы в прекрасных стихах А. Твардовского: «Переправа, переправа... Берег левый, берег правый...», – и частью совершенно антипоэтического, рекламного сооружения типа: «Позабудьте все вопросы, Покупайте папиросы...» Если предмет реальной действительности, его осмысление и оценка превращаются в содержание литературного произведения, лишь внутренне объединяясь и воплощаясь в словесно-художественной форме, то и любое слово, любое речевое средство оказывается художественно значимым лишь тогда, когда оно перестает быть просто информацией, когда внешние по отношению к нему жизненные явления становятся его внутренним содержанием, когда слово о жизни преобразуется в жизнь, запечатлеваемую словом.

В одной из бесед известному американскому писателю У. Фолкнеру задали вопрос: «Что за цель вы преследуете, употребляя длинные предложения вместо коротких?» (Читатели знают, что у Фолкнера много очень длинных фраз, зачастую и без знаков препинания.) Писатель ответил: «Ведь каждый так или иначе помнит о смерти, то есть знает, что ему отпущено сравнительно небольшое время, очень малое, чтобы сделать дело; вот и стараешься уместить всю историю человеческого сердца на кончике пера – так можно сказать. В самом деле, не существует ведь никакого было, потому что прошлое есть. Оно часть каждого мужчины, каждой женщины, причем всегда, каждую минуту. Все его или ее предки, происхождение, все это присутствует как часть его или ее в любом мгновении. Так и человек, характер в какой-нибудь истории в каждый момент есть не только то, что он сам собою представляет, он есть все то, что его сотворило; длинное предложение – это попытка свести его прошлое и, возможно, будущее в один миг, тот самый, в который он действует»³.

Из ответа вполне понятно, каким жизненным смыслом наполняется для писателя вроде бы чисто внешняя, «техническая» особенность речевого строя. Ведь сама по себе длина фразы не имеет никакого художественного значения, это не форма, а материал. И если какой-нибудь графоман «соорудит» в своем рассказе фразу еще длиннее, чем самая длинная фраза у Фолкнера, то он, конечно же, не достигнет более глубокого раскрытия характера человека в единстве его прошлого, на-

³ Иностранная литература. 1968. № 2. С. 212.

стоящего и будущего. Вот когда это глубокое человеческое содержание «переходит» в фолкнеровскую длинную фразу, становится органически присущим ей внутренним жизненным смыслом, тогда и длина фразы становится элементом художественной формы.

Надо сказать, что и в произведениях самого Фолкнера так ярко сформулированная им в приведенном ответе творческая сверхзадача не всегда оказывается успешно разрешенной, и тогда читатель «спотыкается» в очень длинных фразах-монстрах и воспринимает их как что-то искусственное и нарочитое. В случаях же художественного успеха (как, например, в «Особняке») длинная фраза воспринимается как естественная и просто единственно возможная форма существования и воплощения романских событий.

Из сказанного ясно, что художественная форма — это не просто «техника», а мастерство, необходимое писателю не для того, чтобы быть только мастером умелого укладывания «лучших слов» в «лучшем порядке». «Что такое отделять лирическое стихотворение... доводить форму до возможного для нее изящества?» — спрашивал Я.П. Полонский и отвечал: «Это, поверьте, не что иное, как отделять и доводить до возможного в человеческой природе изящества свое собственное, то или иное чувство... Трудиться над стихом для поэта то же, что трудиться над душою своей»⁴. Труд «над своей душою», над осмыслением окружающей и своей собственной жизни и над построением фразы — это для настоящего писателя не разные виды деятельности, а *единый творческий труд*.

Какие приемы и средства использует писатель в своем произведении? Часто приходится и читать и слышать подобные фразы при анализе литературных произведений, их художественной формы. А между тем такой вопрос искажает суть *художественности*, сводит художественную форму к материалу и техническим приемам. Средства и приемы использовать может и графоман, а настоящим писателем всегда движет желание открыть людям новый жизненный смысл, «просветляющую правду» (Л. Толстой), в единственно возможную форму существования и воплощения которой и превращаются все приемы и средства. И если речь идет о понимании произведения в единстве содержания и формы, то надо спрашивать не о том, какие приемы применяются, а о том, что *значит* данный элемент художественной формы целого, какое конкретное содержание он воплощает. И принадлежит это *реальное художественное значение* не элементу самому по себе, а произведению как целому.

⁴ Русские писатели о литературе. Л., 1939. Т. 1. С. 460.

Средства и приемы, конечно же, существуют, и разговор о них вполне уместен, но лишь тогда, когда речь идет не о форме конкретного литературного произведения, а о языке – материале искусства слова. Разграничение этих двух аспектов – одно из важных условий продуктивности литературоведческого анализа.

«Средства поэтического изображения, – писал В.В. Виноградов, – могут повторяться, однородно комбинироваться, возобновляться в разные эпохи, в разных литературах. С этой точки зрения всю совокупность таких форм или средств изображения в разных литературах мира можно условно признать за поэтический язык. Вместе с тем общие структурные признаки поэтической речи могут ослабляться историческими и национально-специфическими оттенками и модификациями»⁵. Безусловно, в таких модификациях поэтического (стихотворного и прозаического) языка одни и те же средства не просто повторяются, но и изменяются, по-разному функционируют в различных системах текстовых отношений. Однако переход от языка к тексту как лингвистическому целому – это все еще переход в пределах материала искусства слова. И совсем иное дело – преобразование текста в единственно возможную форму существования художественного мира как эстетически значимого выражения и воплощения единства и целостности человеческой жизни в ее исторически конкретном, индивидуально-неповторимом проявлении.

Чтобы конкретизировать эти различия, рассмотрим взаимосвязь ритмических характеристик цезурного пятистопного ямба в системе стихотворного языка и ритмической композиции конкретного поэтического произведения – стихотворения Ф.И. Тютчева «Последний катаклизм»:

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

Если в цезурном пятистопном ямбе у всех поэтов конца XVIII и первой половины XIX в. самым сильным (после 10-го) был 6-й слог, а самым слабым – 8-й и соответственно одной из самых редких вариаций – строка с пропуском ударения на 6-м слоге, то лишь на фоне этой типовой структуры стихотворного языка мы можем увидеть, что относительная редкость ритмических форм в стихотворении Тютчева нарастает во втором двустишии, а наиболее выделенной, подчеркнутой на общем фоне как самая «нетипичная» является последняя строка.

⁵ Виноградов В.В. *Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика*. М., 1963. С. 132.

Это подводит нас к индивидуально-контекстной значимости данной ритмической вариации, и в логике такого рассуждения эта индивидуальность возникает на основе типовой ритмической структуры как одна из возможных ее реализаций. Но если мы говорим о стихе как о единственно возможной форме существования конкретного поэтического содержания, то нам необходимо не только продолжить и развить это рассуждение, но и изменить его методологический ход: нужно идти не от типовой ритмической структуры к ее индивидуальной реализации, а от целостной индивидуальности произведения, от того поэтического целого, которое не существует до стиха, без стиха и вне стиха, которое воплощается в стиховой системе. Преображенная в данном поэтическом контексте типическая стиховая структура является лишь одним из моментов этого воплощения.

Если с точки зрения типовой ритмической структуры финальная строка «Последнего катаклизма» – самая нетипичная на общем фоне, то с точки зрения ее индивидуально-контекстной формообразующей роли это, напротив, самая типичная ритмическая вариация, ибо в ней наиболее рельефно проявляется организующий принцип целого. В этой строке и ее семантическом и интонационном центре – слове *изобразится* (именно оно оказывается в центре и акцентно-ритмической, и звуковой выделенности) – проясняется смысловая сложность этого слова, его связь как с созидательным «образ», «образити», так и с разрушительным «разити» (ударять) и «раз» (удар).

В ритмической композиции стихотворения разрушительное и созидательное значения не просто противопоставляются и сменяют друг друга в разных словах, но в самом центре ритмико-интонационного и лексико-семантического развертывания эти значения оказываются соединенными, совмещенными, «оборачивающимися» одно в другое. Аналогичны и звуковая выделенность, и своеобразная «оборачиваемость» в одном и том же слове: один и тот же комплекс, типичный для звукового фона всего стихотворения, повторяется в этом слове дважды, но в противоположном порядке.

И все это – отдельные моменты стихового воплощения двуликого и двузначного мира, интенсивно совмещающего противоположности, мира, где максимальное разрушение, всеобщее уничтожение оборачивается максимальным созиданием, «последний час природы» – первым мигом вечной «божеско-всемирной» жизни, исчезновение зримой «мнимости» – проявлением зримой «сущности». Эта двуликость и двузначность – не результат противопоставления отдельных и обособленных частей, а основная содержательная характеристика единства данного поэтического целого и формообразующий закон его развертывания в слове.

Как одно из самых концентрированных микроплощений этого формообразующего закона – финальная ритмическая вариация «Последнего катаклизма», одновременно и самая типичная с точки зрения законов данного поэтического мира и его стихового воплощения, и безусловно уникальная в том смысле, что за пределами данного целого такой же ритмической вариации нет и быть не может. Конечно, мы можем вспомнить массу случаев, когда подобная «нетипичная», редкая на общем фоне ритмическая форма используется для различного рода выделений, подчеркиваний, заострений и т.п. Вообще может быть сколько угодно таких же сочетаний ударных и безударных слогов, таких же словораздельных вариаций, такой же звуковой и акцентной обрачиваемости в тех же самых или других словах, таких же лексико-семантических или грамматических параллелизмов и контрастов. Не может быть лишь такого же их органического слияния. Уникальность и эстетическая значимость – не в индивидуальных комбинациях стиховых и, в частности, ритмических форм, не в индивидуальной лексико-семантической выразительности, не в индивидуальных особенностях тематического развертывания, не в индивидуально-творческой философской концепции актиномичного, двуликого и двузначного мира самих по себе и отдельно взятых. Уникальность и эстетическая значимость определяются слиянием всех этих сторон, преобразуемых и становящихся моментами первичного по отношению к ним целостного мира. А произведение и представляет собой с этой точки зрения процесс преобразования стихотворного текста в поэтический мир.

Содержание есть не что иное, как «переход формы в содержание» именно потому, что предмет художественного освоения (человеческая жизнь) становится содержанием литературного произведения, лишь полностью облекаясь в словесную форму, обретая в ней индивидуально-конкретное и завершенное воплощение. То из действительности, во что «перешла» словесная форма (или иначе – лишь то из жизни, что стало словом), становится содержанием литературного произведения. А «форма есть не что иное, как переход содержания в форму»⁶⁻⁷ именно потому, что речевой материал превращается в художественную форму постольку, поскольку в него «переходит» содержание и он всецело проникается непосредственно жизненными значениями (иначе – поскольку слово становится жизнью).

Только с учетом этой взаимопереходности может осуществляться конкретизация категорий «содержание» и «форма» в характеристике строения литературного произведения, составляю-

⁶⁻⁷ Гегель. Соч. М.; Л., 1930. Т. 1. С. 224.

щих его значимых элементов и структурных слоев, каждый из которых представляет собой диалектическое единство изображаемой жизни и изображающего слова.

Все мы понимаем, что рассказ о событии не есть само событие, слово о поступке не есть сам поступок. Но становясь взаимодействующими сторонами художественного единства, они выявляют себя не иначе, как через собственную противоположность. Поступок, воплощаясь в слове, именно в этой эстетической реальности обнаруживает свой внутренний смысл. Слово же, которое не просто информирует, но вбирает в себя внешнюю реальность и творчески созидает новый смысл, само становится своеобразным действием, поступком, событием.

Как писал М.М. Бахтин, «перед нами два события – событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); события эти происходят в разные времена (различные и по длительности) и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте»⁸.

Каждый слой в структуре литературного произведения – и его ритмическая организация, и сюжет, и герои – представляет собой двуединство «события, о котором рассказано», и «события самого рассказывания»: с одной стороны, изображаемого движения жизни, действующих лиц, а с другой – наполненных всем этим «слов», которые в своих качественно новых изобразительно-выразительных, повествовательных, лично-характерологических значениях становятся не сообщением об изображаемых событиях, но формой их существования.

Очень важно подчеркнуть, что взаимопереход содержания и формы друг в друга – это не что-то «разовое», раз и навсегда осуществленное и затем даруемое для «потребления». «Произведение есть существо движущееся, а не покоящийся труп»⁹, – писал А. Блок. Противоречие изображаемой действительности и изображающего слова, переходящих друг в друга, является основой этого движения. И поскольку сущность жизни заключается, по словам Ф. Энгельса, в «постоянном самообновлении»¹⁰, то и внутренняя жизнь художественного произведения предполагает, что каждый раз снова и снова, при творческой активности каждого воспринимающего, происходит претворение внесловесной реальности в слово, а слова – в «живую жизнь».

⁸ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 403 – 404.

⁹ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 7. С. 186.

¹⁰ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 20. С. 82.

Взаимопереход содержания и формы противостоит двум крайностям, равно разрушающим литературное произведение. Оно не может быть ни «чистым» процессом, ни готовым продуктом или тем более вещью. Переход формы в содержание и содержания в форму – это одновременно и процесс и результат, но такой результат, который предполагает переход творческой деятельности в ее внутренне заверченный образ, воплощенный и осуществленный в слове. Содержанием литературного произведения становится лишь то, что стало, осуществилось как живое, кем-то сказанное и к кому-то обращенное слово – слово, которое заключает в себе внутреннюю энергию самообновления.

Говоря об этом постоянно идущем движении во внутреннем мире литературного произведения, следует учесть и обратные переходы содержания уже созданных произведений в предмет отражения последующих авторов, а формы – в материал: ведь материал литературы включает в себя все богатство речевых реализаций языка, в том числе и предшествующий художественный опыт в виде получивших материально-вещную определенность приемов и выразительных средств. Но тем более важно их отличать от несущих конкретную содержательность элементов формы, в которые преобразуются приемы и средства в акте художественного творчества.

Для анализа литературных произведений в единстве содержания и формы одним из самых актуальных является двуединое методическое требование: как форму недопустимо сводить к номенклатурному наименованию и перечислению приемов и «художественных особенностей», так и содержание нельзя отрывать от конкретной формы его существования в слове. Событие, о котором рассказывается в произведении, невозможно постигнуть вне особенностей рассказа об этом событии.

Можно ли понять, например, идейное содержание «Капитанской дочки» А.С. Пушкина, отвлекаясь от характера рассказа и складывающихся в нем отношений Гринева-рассказчика и участника событий, с которыми В.В. Виноградов справедливо взаимосвязывал два исторических пласта содержания повести¹¹. К этому следует добавить и третий смысловой план, соотносенный с «издателем» как «объективным» повествователем, который, непосредственно проявляя себя в послесловии и эпиграфах, в то же время углубляет и объединяет все организующие рассказ точки зрения и повествовательные позиции. Основа их человеческого личностного единства – *честность* взгляда на жизнь, отношения к жизни и воссоздания ее.

¹¹ См.: Виноградов В.В. О языке художественных произведений. М., 1959. С. 118.

Три повествовательные позиции, о которых только что говорилось, могут быть рассмотрены как три ступени духовного развития единой человеческой личности – развития, в основе которого не просто приобщение к народным идеям и идеалам, а их своеобразное «добывание». Высшая ступень имеет своим основанием непосредственный жизненный опыт и его осознание, воссоздание в слове, и поэтому она является не заранее готовой и заданной, а рождающейся, формирующейся на наших глазах. Народные идеи и идеалы здесь настолько же утверждаются, насколько создаются целостностью эпического единства «события, о котором рассказывается», и «события рассказа». В отрыве от его особенностей нельзя воспринять ни народности «Капитанской дочки», ни утверждения в ней «простого величия простых людей»¹², ни раскрытия трагических социальных противоречий и перспективы их разрешения в союзе лучших качеств дворянского мировоззрения и народного взгляда на жизнь.

Органическое единство содержания и формы литературного произведения – это в литературе нового времени всегда личностное единство, в каждом моменте своем обнаруживающее присутствие творца, присутствие создающего завершенный художественный мир субъекта. Однако субъектная организация литературного произведения, конечно же, несводима 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 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 героя здесь начинается создаваться особого качества образ того, кто об этом герое 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 объекта высказывания, и – в определенном смысле – адресата высказывания. Так формируется определенная направленность художественного восприятия, устремленная к тому, чтобы множество реальных читателей, разнообразно воспринимающих литературное произведение, образовали творческое единство, преодолевающее разлад, обособление и одиночество.

Диалектические отношения между субъектом, объектом и адресатом художественного высказывания как тремя «ипостасями» автора-творца необходимо связаны с конкретизацией внутренней структуры произведения. В зависимости от характера

¹² Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 6 т. М., 1959. Т. 6. С. 176.

«встречи», взаимодействия и взаимосвязей субъекта и адресата высказывания определенным образом конкретизируется его «предмет»: сюжет, герои, события их жизни, запечатленные в слове.

Приведу пример, ясно показывающий такую взаимосвязь. Известно, какие дискуссии вызывает до сих пор толкование романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Часто спорят, в частности, о монологе Печорина: «Да, такова была моя участь с самого детства...» Одни исследователи трактуют его как исповедь или «эпитафию о погибшей душе», другие, 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, хотя и исполнено оно не без искреннего чувства»¹³.

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 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 В.Г. Белинский, «все приняла за наличную монету»¹⁴.

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 сюжете 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 Печорин-актер, в свою очередь, опредмечивается в романном слове. Отчетливое доказательство тому — выше упомянутая статья В.И. Левина, убеждающая в том, что в лермонтовском романе формируется и читательская позиция, на первый взгляд, прямо противоположная первой, — позиция, разоблачающая притворство Печорина.

¹³ Особенно последовательное развитие этой трактовки см.: *Левин В.И.* Об истинном смысле монолога Печорина // *Творчество Лермонтова*. М., 1964.

¹⁴ *Белинский В.Г.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 3. С. 123.

В этом смысле читательские споры о Печорине не только предусмотрены, но и 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, 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, в сюжет не входят.

И очень характерно, что В.И. 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 противопоставит беспощадно искреннее признание этой игры. Позерство Печорина охвачено пониманием своей позы, и когда В.И. 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»¹⁵).

Но ведь в романном целом в определенной степени опредмечивается и этот беспощадный анализ, 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 смысловым планам завершающая творческая активность соотносилась с ее определенным воплощением в образном мире романа, то здесь мы не можем обнаружить подо-

¹⁵ Время. 1862. № 12. С. 33.

бной конкретности. Эта субъектная сфера при всей несомненности ее существования вместе с тем глубоко проблематична 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 надличного единства автора «истории души», объединяющего эпическое освоение общей жизни и связи людей с глубиной понимания каждого из них.

Таким образом, единство содержания и формы – это в то же время и единство автора и читателя, их творческая встреча и взаимопревращение друг в друга. Ведь единство идейного содержания и словесно-художественной формы *производится* в процессе творчества и *воспроизводится* в процессе читательского восприятия. Его не может, конечно, создать только читатель, но оно и не может произойти без той читательской субъективности, которая снова и снова делает реальным вновь осуществляемый союз «волшебных звуков, чувств и дум». И как автор в творческом процессе обращается к читателю и определенным образом формирует путь его восприятия, так и читатель, творчески осваивая произведение, приобщается к авторскому началу.

В творчески осуществляемом единстве содержания и формы читатель чувствует себя автором, автор же выступает, говоря словами М.М. Пришвина, в роли «убедителя, заставляющего и на море и на луну смотреть собственным «личным» глазом, отчего каждый, будучи личностью неповторимой, являясь в мир единственный раз, привносил бы в мировое хранилище человеческого сознания, в культуру что-нибудь от себя самого»¹⁶. Гармоническое единство содержания и формы – это в то же время и гармония автора и читателя, которые не борются за первенство, а выступают равноправными и равнодостоинными представителями человеческого рода: иерархия существует здесь не между людьми, а внутри целостной личности, вбирающей в себя мир.

«Благодаря истинности и выразительности самое отвратительное в природе становится прекрасным в искусстве»¹⁷, – утверждал Лессинг. Но если перед нами прекрасное изображение отвратительного предмета, то каково же внутреннее содержание, определяющее это прекрасное изображение и осуществленное в нем? Содержание прекрасного изображения соотносится, конечно, не с отдельно взятым предметом, а с прекрасным миром, в свете которого раскрывается и выражается истинная сущность каждого предмета, не обособленного, а прояв-

¹⁶ Контекст-1978. М., 1979. С. 278 – 279.

¹⁷ Лессинг Г.З. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957. С. 90.

ляющего в себе целостность жизни. Границы же между различными предметами, их разными осмыслениями и оценками предстают как внутренние разграничения этого единого прекрасного мира и единой личности его творца и созерцателя.

Единство содержания и формы художественного целого как прекрасного мира, являющегося в слове, – это столько же итог, сколько и исходная основа формирования литературного произведения, начиная с той «определяющей точки» воплощения творческого замысла, о которой писал Гете: «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»¹⁸.

Целесообразность – неперемнное свойство любой человеческой деятельности. Известно, 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 человека, 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 подчинять свою волю»¹⁹. Возникновение же произведения как художественной целостности – это не только появление замысла и «сознательной цели», но и их первоначальная *объективация*.

Формы такой объективации могут быть самыми различными, но всегда возникает при этом не просто отдельная часть, а *первоэлемент целого*. В нем предстает уже не только идейный замысел, но и первоначальное воплощение идеи в организующем принципе ее осуществления в едином и цельном художественном мире. Этим можно объяснить единодушие многих разных художников, которые говорят, с одной стороны, об особых трудностях начала, а с другой – о качественном скачке после появления «определяющей точки», когда творчество идет как бы «само собой», ибо появляется внутренний источник саморазвития художественного целого.

¹⁸ Цит. по: Бехер И. Любовь моя, поэзия. М., 1965. С. 66 – 67. Приведа эти слова Гете, И. Бехер продолжает: «...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).

¹⁹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 23. С. 189.

Но не означает ли это заданной предрешенности содержания литературного произведения? Ведь процесс его создания – это напряженные поиски творца, и результаты этих поисков могут оказаться не теми, которые предвиделись вначале. Конечно, и процесс создания, и процесс восприятия литературного произведения – это постоянное *развитие*, но развитие не от части к целому, а становление разворачивающегося в каждой детали целого. «...Хочет или не хочет художник, сознает или не сознает, но, ступив однажды на волшебную землю Искусства, он уже ни на минуту не перестает мучиться *цельностью*, – пишет С.Т. Вайман, – и ни на минуту не покидает его то щемяще-счастливое ощущение «всей картины», которое – как внутренняя мера или внутренний масштаб – руководит им на различных этапах творческого процесса. Каждую деталь он «пишет» произведением, часть – общим. Но это значит, что в той или иной форме «общее» – произведение – присутствует в каждой части объективно, а сложность теоретического вычленения его – это естественная, закономерная сложность всякой аналитической операции в области органики»²⁰.

Потому и все значимые элементы произведения не могут рассматриваться как заранее готовые детали: каждый из них обретает свою смысловую определенность и художественную значимость лишь в процессе разворачивания целостного художественного мира как один из образующих его моментов. А получающийся в результате окончательный текст произведения является текстом *художественным* лишь постольку, поскольку им реализуется и воплощается эстетически значимое содержание: целостность мира и человека, сосредоточенная в конкретном индивидуальном явлении. *Возникновение – разворачивание – завершение целостности* – эти три характеристики являются принципиально важными для раскрытия сущности литературного произведения и его становления в единстве содержания и формы.

Такое единство характеризует не только все итоговое целое, но и каждый его значимый элемент; он несет в себе особый отпечаток того художественного мира, одним из выражений которого он является: множество элементов творчески преобразуется в единую и неделимую жизнь. Как писал Т. Манн, «произведение искусства всегда вынашивается как единое целое, и хотя философия эстетики утверждает, что произведение литературное и музыкальное, в отличие от произведений изобразительного искусства, связано определенной временной последовательностью, тем не менее оно тоже стремится к тому,

²⁰ Вайман С.Т. Бальзаковский парадокс. С. 102.

чтобы в каждый данный момент предстать целиком перед читателями или слушателем»²¹.

Соответственно и анализ литературного произведения в единстве содержания и формы по необходимости должен быть *целостным* анализом. Речь идет не о предмете и не о способе, а о *методологическом принципе анализа*, который 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 действительности, мысли и слова, его эстетически значимой организации. Каждый элемент истинно художественного произведения необходим и незаменим постольку, поскольку в нем воплощается жизненное единство целого, причем воплощается каждый раз по-особому, индивидуально, неизменно реализуя в то же время общую идею искусства: как ни дробите жизнь, она всегда едина и цельна.

Подчеркну еще раз: этот просвечивающий в каждом значимом элементе смысл принадлежит *целому*, а не элементу или части самим по себе; материальным фундаментом его возникновения и существования являются те диалектические взаимосвязи, которые не просто соединяют различные части произведения друг с другом, но проникают внутрь каждого элемента, преодолевают его обособленность, придают ему индивидуальное выражение целого, так что за его пределами элемент этот в таком же качестве просто не существует.

А в последовательном развертывании внутреннего мира произведения воплощается его художественная логика, основанная на концентрированном выражении единства самодвижущейся действительности в целенаправленном и внутренне завершенном саморазвитии произведения. И как идея «живет» здесь в самой плоти «реального явления», так и в видимых случайностях следования друг за другом эпизодов и других компонентов произведения проявляются художественно осознанные закономерности жизненного развития. Глубинная структура жизни переходит в произведении в композиционную организацию художественного текста, так что композиция становится важнейшей характеристикой содержательной формы художественного целого.

Такая органичность литературного произведения, каждого его значимого элемента и их композиционных взаимосвязей как раз и требует, чтобы любая исследовательская операция, направленная на этот специфический объект, представляла собой *единство анализа и синтеза* – диалектическое единство

²¹ Манн Т. Собр. соч.: В 9 т. М., 1960. Т. 9. С. 354 – 355.

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. Вообще, путь анализа в каждом конкретном случае должен быть найден: не просто применен, а заново обретен и открыт в творческом процессе встречи общечеловеческого содержания и значения данного художественного целого и личностной, индивидуальной неповторимости воспринимающего его читателя.

Определение «целостный» имеет в виду общий принцип *любого анализа* постольку, поскольку его предметом является эстетический организм. Этот принцип побуждает исследователя «в любом мгновении видеть вечность» (В. Блейк), в выделяемой в процессе анализа значимой «части» литературного произведения – своеобразно воплотившееся в ней содержательное богатство одного из моментов становления целостного мира.

Вместе с тем можно утверждать, что трехступенчатая система отношений: возникновение целостности – развертывание ее – завершение целостности – должна так или иначе отразиться в любом способе аналитического изучения художественных произведений. Необходимо каким-то образом «войти» в художественную целостность и, рассматривая 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 рассмотреть художественное целое как единый, динамически развивающийся и вместе с тем внутренне заверченный мир. Такое завершение должно будет вместе с тем открыть

глубину и внутреннюю неисчерпаемость истинно художественных созданий в их индивидуальной неповторимости.

Возникновение целостности как «зерна» последующего развития содержит в себе в зародышевом виде начало и конец произведения не как внешне определенные зачин и окончание, а как внутреннее смысловое завершение целого. Поэтому уже появившееся, написанное, и может подсказывать последующее, а развертывание и завершение целостности — это не только двунаправленный, но и двуединый импульс художественного развития. В адекватном его отражении одна из основных задач целостного анализа. Во второй части пособия конкретизации этих характеристик будет посвящен анализ становления пушкинского цикла «Повести Белкина».

Единство содержания и формы раскрывается и конкретизируется в *стиле* литературного произведения. Именно стиль проявляет творческую, духовную индивидуальность в зримых и осязаемых формах словесно-художественной изобразительности и выразительности.

Методологической основой решения проблемы стиля в современном советском литературоведении является марксистско-ленинская трактовка диалектической природы всех видов и форм творческой деятельности человека, который, по словам К. Маркса, «в своём индивидуальнейшем бытии, является вместе с тем общественным существом»²². И чем более несомненна причастность искусства к «индивидуальнейшему бытию» человека, тем более методологически значим акцент на единстве и взаимопереходах всеобщего и индивидуально особенного в противовес различного рода разрывам этой диалектической связи на «половинки» абстрактного общего и абстрактно единичного с последующей борьбой за первенство каждой из них.

Известно, что воплощенные в художественном слове образы Эдипа, Гамлета, Дон-Кихота надолго пережили свою эпоху. Иногда кажется, что разные цивилизации просто выбрали посвященные этим персонажам памятникники как своеобразные точки отсчета в сменяющихся шкалах культурных ценностей. Более верным и плодотворным, на мой взгляд, можно считать принципиально иной подход к этой «вечной» проблеме. Существует объективная необходимость в том, что в Гамлете, Эдипе и других классических образах воплощена связь времен, наций и эпох, которые не произвольно выбирают точки отсчета для сравнения, а осуществляют тем самым одну из важнейших закономерностей жизненного развития. Реализующая эту принципиальную закономерность динамическая целостность художественного произведения опирается как на свой фундамент на целостность мира человеческой жизнедеятельности, острейшие

²² Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956. С. 587.

внутренние противоречия которого не должны заслонить его определяющее глубинное единство: оно-то и дает возможность осуществить «всеоживляющую связь» и взаимопонимание разных людей и разных эпох, разных культур и разных народов.

В единстве этом переплетаются и переходят друг в друга противоположности всеобщего – индивидуального и объективного – субъективного. Поэтому, как писал М. Пришвин, гармоническое разрешение противоречий: «Я» – объективный мир – одновременно означает поиски того глубинного личностного слоя, где «Я» переходит в родственно сплачивающее людей и природу «МЫ»: «И только потому, что мы в родстве со всем миром, восстанавливаем мы силой родственного внимания общую связь и открываем свое же личное в людях другого образа жизни, даже в животных, даже в растениях, даже в вещах». Это превращение «Я» в «МЫ» выражает собою «сущность всего творческого процесса», а объективацией этого творчески воссоздаваемого единства и является стиль, или, в терминологии Пришвина, «новая форма»: «Я назову победой момент творческой высоты, когда субъективно я и мир – одно, а объективно остается свидетельством этому созданная новая форма»²³⁻²⁴.

Безусловно, глубинная структура человеческой жизнедеятельности, где коренятся связи между людьми, историческими эпохами, культурами, между человеком и природой, не является абсолютно неизменной: исторически развивается не только «событийный слой» человеческого бытия, но и его структурный слой – он меняется с удержанием глубинного единства и родства в его все более многочисленных и многообразных трансформациях. Стиль теснейшим образом связан с этими трансформациями. В истории изменения содержания и объема этого понятия можно уловить динамику разных масштабов в отношении всеобщего и индивидуально-особенного: жанровые стили, стили литературных направлений, индивидуальные стили.

Теоретическая значимость категории стиля заключается в том, что она выявляет то жизненное и художественное содержание, которое способствует преодолению неплодотворной антиномии общего и индивидуального и предполагает внутренне противоречивую связь всеобщих сил человечества, аккумулярованных в памяти и языке искусства, и личностного творчески ответственного слова с одновременным преодолением и сохранением устойчивых художественных структур; их всеобщая значимость и содержательность каждый раз заново возрождаются в индивидуально-неповторимом воплощении.

²³⁻²⁴ Контекст-1974. С. 328, 343, 348.

Как писал М. Бахтин, каждому писателю «приходится бороться со старыми или не старыми литературными формами, пользоваться ими и комбинировать их, преодолевать их сопротивление или находить в них опору, но в основе этого движения лежит самая существенная, определяющая, первичная художественная борьба с познавательно-этической направленностью жизни и ее значимым жизненным упорством, здесь точка высшего напряжения творческого акта, для которого все остальное только средство. Каждый художник в своем творчестве, если оно значительно и серьезно, является первым художником, то есть непосредственно сталкивается и борется с сырой познавательно-этической жизненной стихией, хаосом... и только это столкновение высекает чисто художественную искру»²⁵. Поэтому подлинно художественное создание тоже является в известном смысле первым словом, вбирающим в себя и преобразующим все предшествующие «слова». А переход от уже существующего художественного языка к новому художественному целому – это не только переход от языка к новому высказыванию, но и с определенной точки зрения переход от уже существующего языка к новому языку. Это, конечно, не значит, что каждое произведение пишется на совершенно новом, небывалом языке. Оно представляет собой творчество в родном языке, но именно не просто вариации и комбинации, а творческий скачок в языке, о чем превосходно писал Ф. Булаев: «...язык, пока живет в народе, никогда не утратит своей жизненной силы, и всякое значительное в литературе явление есть как бы новая попытка творчества в языке, есть возрождение той же самой силы, которая первоначально двинула язык к образованию»²⁶.

Такой творческий скачок не отрывает литературу от языка, а, напротив, проясняет глубинную связь: как «физические свойства красок и мрамора не лежат вне области живописи и скульптуры»²⁷, так в еще большей степени язык соответствует творческой сути художественной литературы. Ведь «речевая деятельность», как писал Л.В. Щерба, в принципе является речетворчеством, обусловленным правилами «языковой системы» данного языка²⁸. Эта исконная творческая природа языка и речевой деятельности определяет особый художественный потенциал, их расположенность к образному преобразению и непрерывному становлению – здесь особенно ясна обращенность искусства к слову и слова к искусству.

²⁵ Бахтин М.М. Проблема автора // *Вопр. философии*. 1967. № 7. С. 155.

²⁶ Булаев Ф.И. О влиянии христианства на славянский язык. М., 1848. С. 8.

²⁷ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 46. Ч. 1. С. 118.

²⁸ См.: Щерба Л.В. Опыт общей теории лексикографии. М., 1940. С. 104.

Литературоведческий анализ стиля, не перескакивая через язык и не замыкаясь в языке, должен показать ту высшую ценностную ступень, которой достигает искусство слова, — в этом сочетании оба его составных элемента не борются за первенство и не требуют альтернативного подхода по принципу: или искусство — или слово, но выступают как равнодостоинные противоположности, переходящие друг в друга. И этот переход представляет собой еще одну из форм преодоления разрыва между закономерно-всеобщим и индивидуально-особенным в художественной деятельности и человеческой жизни в целом.

Чтобы уточнить и конкретизировать содержание понятия «стиль произведения», вспомним еще раз, что литературное произведение «стремится к тому, чтобы в каждый момент предстать целиком перед читателями или слушателями». Если в каждом таком моменте своеобразно осуществляется, художественно претворяется целостность мира и человека в их единстве, то стиль — это и есть непосредственное присутствие и индивидуальное выражение этой художественной целостности.

Речь не может идти, конечно, о каком бы то ни было отождествлении элемента произведения и всего целого. Отношения значимого элемента и произведения изоморфны отношениям «последнего целого» мира и человека в их единстве к тому индивидуальному выражению, которое получает это последнее целое в конечном и завершенном, закономерно организованном художественном мире. Стиль представляет собой такую индивидуальную закономерность или индивидуальную причинность, о которой писал М.М.Бахтин: «Возможно не только понимание единственной и неповторимой индивидуальности, но возможна и индивидуальная каузальность»²⁹. Стиль не отождествляет элемент и целое, а преобразует их противоположность в такое индивидуальное единство, каждый момент которого обнаруживает «одно целое, выражение одного содержания»³⁰. Это позволяет говорить не просто об индивидуальных особенностях, а об индивидуальном мире, в существовании которого воплощается всеобщая закономерность.

Не случайно в различных определениях стиля очень часто сталкиваются друг с другом три основных признака: а) единство многообразия, б) выражение индивидуальности и в) закономерная организация элементов художественной формы. Вместо альтернативы: общее или индивидуальное — здесь необходимо увидеть процесс преобразования закономерной организованности в органичность существования творческой индивидуальности. При этом стиль выступает как «свое другое» по отношению к

²⁹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 350.

³⁰ Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 3. С. 99.

понятию «автор» и может быть определен как наиболее непосредственное, зримое и осязаемое выражение авторского присутствия в каждом элементе, как материально воплощенный и творчески постигаемый след авторской активности, образующей и организующей художественное целое.

Можно наметить, исходя из сказанного, три основных направления разработки данной категории в литературоведческом анализе в соответствии с той трехступенчатой системой отношений в художественном целом, о которой говорилось выше.

Важна, во-первых, конкретизация различных форм возникновения художественной целостности, детальный анализ материалов творческого процесса с точки зрения разнокачественности тех первоэлементов, которые становятся источником последующего саморазвития целого. Качество и степень свободы этого саморазвития существенно отличаются друг от друга в различных творческих системах. При типологическом сходстве «определяющей точки» Гете и «магического кристалла» Пушкина 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 Д. Дидро: «Существует некая первичная модель, которой нет в природе и которая живет неясная и смутная лишь в представлении художника. Между самым совершенным творением 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»³¹. 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, гораздо меньшее, чем у Пушкина, где не только романная даль, но и небольшое лирическое стихотворение обнаруживают большую непредсказуемость стиливого развертывания и меньшую

³¹ Дидро Д. Собр. соч.: В 6 т. М., 1946. Т. 6. С. 454.

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»³² – 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»³³.

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

Речь идет, конечно, о художественной заданности, основанной на слиянии общей идеи и организующего принципа строения целого. Это именно стилиевая установка, которая противоречит заданности чисто рационалистической, достилевой, как, например, в поэзии Шевырева, где, по определению Л. Гинзбург, «идеи общего порядка... опережают стилистическую практику, которая развивается органически, изнутри наличного языкового материала...»³⁴. У 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 преобразении в новое качество – в закон строения поэтического мира.

Во-вторых, анализ развертывания поэтического целого выдвигает в качестве одного из центров стилиевой характеристики вопрос о многообразии форм и о сравнительной интенсивности выявления целостности в отдельных составных элементах произведения. Например, в тютчевских оксюморонных сочетаниях типа «мглистый полдень», «сумрачный свет», «вечерний день» коренные противоположности бытия совмещаются и, сливаясь воедино, оборачиваются в «свое другое». Так, в частности, заданная стилиевая определенность первой строки стихо-

³² Русские писатели о литературе. Т. 1. С. 455.

³³ Мандельштам О. Разговор о Данте. М., 1967. С. 65.

³⁴ Гинзбург Л. О лирике. М.; Л., 1964. С. 67.

творения «Полдень» определяет двуликость последующего развертывания его:

Лениво дышит полдень мгlistый,
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 с максимально интенсивным выражением целостности. Дремлющий Пан (персонификация хаотических сил природы, источник движения, «панического ужаса», бегства) – предельно концентрированное выражение внутренне противоречивого мира, воплощенного в этом стихотворении. «Мгlistый полдень» и «великий Пан... спокойно дремлет» – своего рода стилевые синонимы, основанные на интенсивном проявлении общей идеи и организующих принципов всего целостного мира в его отдельно взятом элементе.

В произведениях Пушкина более «рассредоточенно» становление целого: его стилевое единство предполагает в то же время богатство непредсказуемых переходов и качественное своеобразие отдельных моментов, стилевая характеристика которых основывается прежде всего на слиянии выражаемого смысла и способа выражения в каждом отдельном моменте целого, более самоценном и самозначимом, чем у Тютчева. Характерен в этом смысле, например, финал пушкинского стихотворения «Воспоминание»:

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

Аналогичное тютчевскому интонационное и семантическое нарастание здесь гораздо более разнородно и разнообразно. Ритмико-интонационная выделенность печального «с отвращением» усиливается и доходит до апогея во внутривстрочных параллелях: «Я трепещу и проклинаяю», – чтобы затем начать качественно иное, противоположное движение. Отвращение к себе, трепет и проклятия не столько продолжают, сколько получают первичное разрешение в горьких жалобах и слезах, образующих почти такую же интонационно-семантическую параллель, как «трепещу и проклинаяю», но только менее напряженную из-за большого объема и иной семантической наполненности.

Своеобразна последняя строка «Воспоминания», подчеркнутая простота и обычность которой на фоне предшествующей напряженности предельно проясняет ее гармонически завершающую функцию и доминирующий в ней тон светлой печали. Очень характерна поправка Л.Н. Толстого к пушкинскому стихотворению: «В последней строке я только изменил бы так – вместо «*строк печальных*» поставил бы «*строк постыдных не смываю*»³⁵. Толстой, отражая новый этап стилевого развития, предлагает не только гораздо более этически определенное, но и более интенсивное выражение целостности в финале, недооценивая качественное своеобразие той новой гармонически разрешающей предшествующее развитие фазы переживания, которая воплощена в последней строке.

С разными формами становления целостности связаны иерархические отношения элементов и в последовательном развертывании произведения, и в его внутреннем строении. С ними соотносятся, например, 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»³⁶.

Наконец, в-третьих, возникают сложные и малоизученные отношения между внутренней завершенностью и внешней законченностью произведения.

Разграничение понятий «целостность» и «цельность», стилевое проявление целостности в каждом значимом элементе, конечно же, не исключает существования незавершенных произведений. Наоборот, необходимо отграничить в практике целостного анализа отрывки и наброски, где возникновение целостности так и не состоялось, от тех незавершенных произведений, в которых внутреннее единство, общая идея и организующий принцип целого возникли, но не получили полного развертывания. Таков, например, «Езерский» Пушкина, где поэтическая 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

³⁵ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. М., 1952. Т. 34. С. 345.

³⁶ Эйзенштейн С. Собр. соч.: В 6 т. М., 1966. Т. 3. С. 580.

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,
Для тебя условий нет.

Но было бы неточным увидеть здесь своего рода абсолютный смысловой центр (Пушкин вообще избегает такого рода концентрации) – идея свободы неотрывна от непредсказуемого богатства стиливых переходов, вершиной которых становится скачок от иронического повествования к только что приведенному лирическому монологу. Именно «сращение» свободы героя (не зависимой 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 стиливого развития определяет смысловое единство начального отрывка – единство, которое содержит в себе потенциальный источник развертывания в «даль свободного романа». Но это «сращение» осталось лишь первоначально намеченным и не получило сколько-нибудь полного и определенного развития. Поэтому «Езерский» – классический пример именно незавершенного произведения, так как возникшая целостность не получила в нем внутреннего завершения.

Совсем другое дело – различного рода внутренне завершенные, но внешне не законченные поэтические фрагменты типа рассмотренного «Воспоминания». Известно, что в рукописи сохранилось продолжение стихотворения, но Пушкин не напечатал этих двадцати строк, видимо, не только из-за «биографических мотивов», не только из-за того, что «слишком интимны были воспоминания о «теньях милых» и «предательском привете» друзей»³⁷. И мера обобщенности переживания, и полнота его развертывания и разрешения в напечатанных Пушкиным четырех строках подтверждают мысль о том, что без рукописного продолжения «Воспоминание» – это внутренне завершенное целое, о чем свидетельствует, в частности, и анализ финальной строфы этого лирического фрагмента.

Эти примеры позволяют конкретизировать преобразование художественного текста в целостный мир, что и проявляется в стиле. «Когда мы строим свою речь, – писал М.Бахтин, – нам всегда преподносится целое нашего высказывания: и в форме определенной жанровой схемы, и в форме индивидуального

³⁷ Степанов Н.Л. Лирика Пушкина. М., 1959. С. 366.

речевого замысла»³⁸. Это общая закономерность речевой деятельности, и даже шире (вспомним слова Маркса об архитекторе и пчеле) – человеческой деятельности вообще. Но в художественном высказывании обнаруживается еще и особый сплав замысла и «типовой схемы», так что, с одной стороны, замысел не только существует в душе художника, но и объективируется в саморазвивающемся целом, а с другой – объективно существующий тип целого не только варьируется, но и преобразуется в новом выражении целостности. Это слияние, сплав и характеризуется категорией стиля произведения – стиля, который, осуществившись уже в первоэлементе, проявляется во всем ходе развертывания как осязаемое выражение вновь осуществляемой целостности в каждой частице и во всем литературном произведении. Поэтому-то и невозможно, как говорил М. Пришвин, «мастерить» произведения искусства и печь их, как печет повар блины, – сотнями на одной сковороде. Кажется, вот тебе все тут: рассказ, вкусный блин, сошел со сковороды, вот она, горячая сковорода, пеки блин другой. Но тут, в деле искусства слова, оказывается, что на каждый новый блин требуется новая сковорода³⁹.

Именно здесь проходит принципиальная методологическая граница в истолковании стиля между литературоведением и лингвистикой, предмет которой, поскольку она обращается к литературе, – не художественная форма, а язык как материал искусства. При изучении литературы как «особого языка» представляет несомненный интерес предложенный Б. Успенским подход к стилевой дифференциации как к «внутриязыковому многоязычию». Но вместе с тем при переходе от языка как материала к художественной форме теряет силу положение, которое Б. 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»⁴⁰. Между тем эстетическая специфика художественного целого как раз предполагает принципиально иную закономерность: разные выражения – это всегда различные содержания.

Переход к литературному понятию «стиль произведения» требует учесть качественный скачок, при котором происходит не просто отбор одного из возможных вариантов или выполнение определенных правил и ограничений, но совершается творческое преобразование всего языка в полноту художественной формы нового целого. Стиль здесь и проявляет прежде всего преобразующую взаимосвязь элементов в единстве худо-

³⁸ Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Лит. учеба. 1978. № 1. С. 215.

³⁹ См.: Пришвин М. Незабудки. М., 1969. С. 74 – 75.

⁴⁰ Труды по знаковым системам. Тарту, 1969. Вып. 4. С. 482.

жественного мира, где все необходимо и незаменимо. И необходимость, предполагающая не множество, а единственно возможный способ выражения, является формой осуществления именно творческой неповторимости.

Приведу пример проявления такой художественной необходимости в стихотворении М.Ю. Лермонтова «Парус»:

Белеет парус одинокий
В тумане моря голубом!..
Что ищет он в стране далекой?..
Что кинул он в краю родном?..

Играют волны, ветер свищет,
И мачта гнется и скрипит...
Увы! он счастья не ищет
И не от счастья 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 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 внутрь каждого из этих двустиший и проявляются в них особенно зримо:

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

Ритмико-интонационное подобие этих вопросов предельное, совпадает, кажется, максимум структурных характеристик: и расположение ударений, и словоразделы, и синтаксис, и лексический зачин, но ведь столь же очевидным является лексико-

семантический контраст антонимов (*ищет – кинул, в стране далекой – в краю родном*).

Наиболее явным «общим знаменателем», результатом взаимодействия 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...»), будущего («что ищет он...») и пространства («в стране далекой» – «краю родном») с введением 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 родном краю»). 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 счастья не ищет
И не от счастья бежит!

Усиленный пиррихий акцент и двукратный повтор, безусловно, выделяют слово «счастье» 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 связей между 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 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 характеристикам⁴¹. Действительно, «Белеет

⁴¹ См. об этом: *Ломинадзе С.В.* Я счет своих лет потерял // *Вопр. литературы.* 1975. № 3.

парус одинокий 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 двустихии 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 счастья не ищет И не от счастья бежит!» – с настоящим временем, обозначающим действие, постоянно протекающее, ориентированное не на «сейчас», а на «всегда».

Кроме этих одновременных отождествления и противопоставления «сейчас» и «всегда», художественное настоящее время, воссоздаваемое в поэтическом мире «Паруса», опять-таки представляет собой 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 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 простого и элементарного факта, что «буря» как определенное состояние объективного мира здесь описана («играют волны...»), противопоставлена «покою» («Под ним струя светлей лазури...»), в то же время отождествлена с ним – и отвергнута как одна из «половинок», не способная заменить собой целое. В этом смысле стихотворение Лермонтова принципиально полемично по отношению к отрывку из поэмы А. Бестужева-Марлинского «Андрей, князь Переяславский», откуда заимствована первая строка «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 включенность субъекта в объективно развертывающийся процесс, а именно такая включенность категорически отвергается в лермонтовском стихотворении. 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 преодолении объективно непреодолимых противоречий. В этом смысле центр стихотворения Лермонтова – 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 композиции стихотворного текста. До сих пор шла речь о различного рода двоичных противопоставлениях и отождествлениях, повторах и контрастах в «Парусе». Но эти многочисленные антонимы 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 «за-

кругленного» разрешения ритмической инерции двумя полнударными строками в последней строфе. Это акцентно-ритмическое «кольцо» усиливается совпадением двух словоразделов в первой и последней строках стихотворения и интонационно-синтаксическим повтором двустрочного восходяще-нисходящего периода в первом и последнем двустипии стихотворения, и только в них.

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 третья строфа и по тому и по другому показателям резко 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 общезыковой 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 единого целого, снимающего обособленность элементов и уровней, как раз и означает существование стиля в его эстетическом значении.

Итак, на разных уровнях проведенная строгая и стройная трехчастность соединяется с антитезностью и антиномичностью внутренних контрастов, 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 противоречие 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 поэтического 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, «бессменной тревогой духа» мятежной личности и ее неизбывным стремлением к идеальной мировой гармонии⁴².

Стилевое единство литературного произведения наиболее непосредственно проявляется в художественной речи и композиции как основных компонентах его формы. Однако характеристика стиля ни в коем случае несводима к перечислению отдельных речевых и композиционных особенностей. Необходимо выявить объединяющие качества и индивидуальную выразительность, которая охватывает разнородные элементы, преодолевает их обособленность и придает им конкретно стилевое значение.

Одним из самых заметных исполнителей такой объединяющей роли в литературном произведении является ритм, чем и обусловлена его ярко выраженная стилевая характеристика.

«Что такое ритм, — спрашивал Дж. Голсуорси, — как не таинственная гармония между частями и целым, создающая то, что называется жизнью; точное соотношение, тайну которого легче всего уловить, наблюдая, как жизнь покидает одушевленное создание, когда необходимое соотношение частей в достаточной мере нарушено. И я согласен с тем, что это ритмическое соотношение частей между собой и частей и целого — иными словами, жизненность — и есть единственное свойство, неотделимое от произведения искусства»⁴³. Конечно, здесь

⁴² Об «идеальном сочетании тождества гармонии и неугасимой тревоги духа» в «Парусе» см. статью В.М. Марковича в: Анализ одного стихотворения. Л., 1985. С. 122 — 132.

⁴³ *Голсуорси Дж.* Собр. соч.: В 16 т. М., 1962. Т. 16. С. 331.

речь идет о самом общем значении ритма, но в том-то и дело, что этот глубокий смысл позволяет понять, почему именно ритм наиболее явно объединяет речевую внешность рассказа о событиях и движение событий, о которых рассказывается в произведении. Ритм дает возможность почувствовать коренную общность порождающего их жизненного развития, «абсолютного движения становления», их единое человеческое значение. По словам Ф. Шиллера, ритм «заставляет и поэта, и читателя требовать от характеристики различного прежде всего чего-то общего и чисто человеческого»⁴⁴.

Я думаю, очень многие найдут в своем читательском опыте нечто родственное тому восприятию «музыки прозы», о котором рассказала М.В. Нечкина: «С юных лет у меня установилась привычка, с которой я не могу, да и не хочу расставаться. Раскрывая новый номер журнала, приступая к чтению нового художественного произведения, я медленно-медленно, с благоговейным вниманием, так, как я читала бы Шекспира или Пушкина, прочитываю первые абзацы, вслушиваясь в музыку прозы. Мне надо уловить тон писателя — он скажет о том, нужно или не нужно произведение ему самому... Музыка прозы и подобна тону звучащего голоса, который сам, даже вне прямого смысла слов, выдает, правду или неправду говорит человек»⁴⁵. Эта первичность ритма, с самого начала воспринимаемого чутким читателем, ведет нас к его сопряженности с первоосновами художественного мышления, к его способности запечатлеть и непосредственно воссоздать гармонический строй и глубинные процессы движения жизни. И для очень многих читателей, далеких от каких бы то ни было филологических премудростей, непосредственно воспринимаемый ритм является своеобразным «гарантом» художественной полноты литературного произведения.

Характерно, что М.В. Нечкина говорит о «музыке» прозы, где ритм не так очевиден, как в стихе, но где тем не менее актуальны закономерности членения текста не отдельные речевые единицы: абзацы, фразы и внутрифразовые семантико-синтаксические и ритмико-интонационные единства — колоно-синтагмы. Ритм охватывает не только членение, но и закономерности следования этих единиц друг за другом, их взаимного сопоставления и объединения в композиции текста. Но, конечно же, далеко не всегда реализация этих закономерностей создает «музыку», о которой говорит М.В. Нечкина. Та или иная степень организованности речевого движения присуща самым различным текстам, но лишь в художественной речи эта организованность развивается до степени органичности, ста-

⁴⁴ Шиллер Ф. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1950. Т. 8. С. 678.

⁴⁵ Содружество наук и тайны творчества. М., 1968. С. 81 — 82.

новится одним из наиболее непосредственных и первичных материальных выражений единства и органической целостности воссоздаваемой в литературном произведении жизни.

«Мне надо, — писал В.Г. Короленко, — чтобы каждое слово, каждая фраза попадала в тон, к месту, чтобы в каждой отдельной фразе, по возможности, даже взятой отдельно от других, — слышалось отражение главного мотива, центральное, так сказать, настроение»⁴⁶. Именно ритмическое движение и причастно в первую очередь к речевому воплощению этого всепроникающего в всеобъемлющего «мотива», к отраженному в нем центру взаимосвязи отражаемой действительности и личности художника. Ритм наиболее тесно связан с рождением главного мотива, с возникновением художественной целостности и первоначальной материализацией общего замысла в такое движение, которое не только создается писателем, но и как бы влечет его за собой.

Уже говорилось о личностном характере возникающей художественной целостности — в своеобразии ритмического строя произведения, в его ритмическом развертывании закрепляется индивидуально-творческий характер авторской речевой деятельности. В частности, ритмическое строение художественной речи является одним из важнейших средств «записи» интонации, прояснения той интонационной основы, которая воплощается в художественном тексте.

Безусловно, индивидуальные особенности интонирования присущи не только художественному, но и любому иному высказыванию: своеобразии авторской интонации проявляется и в публицистических, и в научных произведениях. Но в них интонация характеризует прежде всего особенности изложения определенных теорий, идей, фактов, внешних по отношению к строению речи. А в литературном произведении как художественной целостности интонация причастна не только к отдельному плану выражения, но и к внутреннему содержанию жизни, к сложному взаимодействию изображаемых событий и изображающих эти события различных высказываний. Во второй части пособия речь специально пойдет о ритмико-интонационной выразительности поэтических произведений, в частности стихотворения Е. Баратынского. Здесь же я хотел обратить внимание на необходимость вслушиваться в напряженные отношения между изображающей и изображаемой интонациями и осознавать переход от словесного воссоздания многих различных и разнонаправленных интонаций к авторскому интонированию: в нем взаимопроникающее единство отражаемой действительности и личности художника предстает в живом слове, в «записанном» процессе общения.

⁴⁶ Русские писатели о литературном труде. М., 1955. Т. 4. С. 405.

Именно такое единство противоположностей: творца и творения, создающей личности и воссоздаваемой жизни – является источником художественного движения, источником саморазвития литературного произведения. В точке взаимопроникновения, слияния этих противоположностей и зарождается тот самый «мотив», «звук», «тон», о котором так часто говорится в высказываниях писателей о начале творческого процесса. Здесь и находится исходная основа возникновения ритма и интонации как художественных явлений, носителей и элементов стиля литературного произведения.

Поскольку художественное слово вообще «вбирает» в себя избираемые события, переживания, действия, постольку и ритм, становясь художественно значимым, перестает быть только и узкоречевым. Он обретает не только интонационно-выразительные, но и сюжетные, композиционные, характерологические функции, формирует специфическое художественное время, соотносится с образами рассказчиков и, наконец, воплощает художественную энергию, творческое своеобразие авторской индивидуальности и благодаря тому становится одним из основных компонентов стиля художественного целого. Во второй части пособия эта система связей будет раскрыта и конкретизирована в литературных произведениях – рассказах Достоевского и Чехова.

Ритмическая организованность художественного целого решительно противостоит и аморфности, и жесткой конструктивности, где есть уместность, мастерство, но не стиль, присущий лишь «эстетическому предмету». Он, по определению А.Ф. Лосева, «должен быть единством, но это единство не мешает бесконечному разнообразию его элементов, так что единство это проявляется в виде проникающей всю эстетическую предметность живой пропорциональности»⁴⁷.

Тем самым стиль и ритм как один из его носителей оказываются непосредственно причастными к той цели искусства, о которой писал А. Платонов: «...найти для мира объективное состояние, где бы сам мир нашел себя и пришел в равновесие и где бы нашел его человек родным. Точнее говоря, искусство есть творчество совершенной организации из хаоса»⁴⁸. Но последнее суждение писателя нуждается, на мой взгляд, в одном уточнении. Художественное творчество, самый процесс возникновения, развертывания и завершения целостности высвечивает лежащую в основе его общую закономерность, и заключается она не только в устремленности к гармоническому состоянию мира как идеальному итогу, но и в первичности

⁴⁷ Лосев А.Ф. История античной эстетики (ранняя классика). М., 1963. С. 299.

⁴⁸ Платонов А. Пролетарская поэзия // Кузница. 1922. № 9. С. 29.

гармонии, присутствующей уже в первоэлементе становящегося целого. Стиль как раз и основывается на утверждении преобладания и первоначальности порядка, космоса над беспорядком, хаосом, а ритм выявляет эту глубинную тенденцию.

Потому секрет внешней прелести художественного произведения действительно «разгадке жизни равносильна», и стиль удостоверяет жизненность искусства именно как жизненность особого рода, равно противостоящую и механическому разделению искусства, и жизни, и столь же механистическому их смешению. Более подробно о жизненном значении «внешней прелести» и «отделки» стихов и прозы в процессе созидания художественного целого речь пойдет во второй части книги — особенно в анализах произведений Баратынского и Чехова.

Стиль — это принципиально ценностное понятие. Он характеризует, по мнению Гете, «высшую ступень, которой искусство может достичь»⁴⁹. В частности, эта высшая ступень определяется наибольшей гармонией в разрешении всеобщих противоречий или даже антиномий искусства, прежде всего противоречий организованности — органичности и объективности — субъективности.

Л.Н. Толстой хвалил стихи Фета за то, что они «рожденные», а В.В. Маяковский назвал свою статью — «Как делать стихи». Мы понимаем и противоположность, и частичную справедливость этих характеристик, и невозможность их абсолютизации. Если стихи и рождаются, то все же не так, как рождаются дети, а при всех полемических перехлестах из статьи Маяковского все же ясно, что стихи делают не так, как делают вещи на конвейерном поточном производстве. Художественность, как уже говорилось, не сводится к конструктивной организованности, у которой может быть высокая степень мастерства, но не стиль. Но художественность не равносильна и органичности; по глубокому замечанию Гегеля, в произведении искусства «предметы пленяют нас не потому, что они так естественны, а потому, что они так естественно сделаны»⁵⁰. Противоречие организованности и органичности всегда существует в художественном произведении, стиль же знаменует особо гармоническое его разрешение и переход искусственно созданного в органически жизненное.

Аналогично стиль преодолевает одностороннее преувеличение и абсолютизацию как объективности, так и субъективности в процессах и результатах художественного творчества. Истинной художественности равно противостоят две вроде бы проти-

⁴⁹ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1967. Т. 3. С. 86.

⁵⁰ Гегель Г.В. Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1968. Т. 1. С. 173.

воположные и в то же время равно неплодотворные формы творческой несвободы: зависимость извне, от «диктата действительности», изображаемых предметов, явлений, событий, и зависимость изнутри, от диктата личного произвола, озабоченность прежде всего тем, чтобы выразить своеобразие личного взгляда, личных впечатлений. И дело, конечно, не в том, чтобы не поддаваться воздействиям и требованиям объективной действительности или «сужать» и «смирять» самовыражение. Стиль возникает тогда, когда удастся преодолеть этот разрыв, понять и почувствовать, что углубление в объективный мир и углубление в «Я» — это не два разных, а двуединый процесс. М. Горький писал об этом в письме к Р. Роллану, критически оценивая «Мои университеты»: «Мне лично книга кажется неудачной... автор слишком торопился рассказать и поэтому многое изобразил небрежно, незаконченно, без должного уважения к слову и не проникая в сущность фактов... Я все еще не умею с достаточной силой и убедительностью выразить моё истинное «я», то настоящее, что загружено во мне тяжестью личных впечатлений»⁵¹. Сущность фактов и сущность «Я» — это не две различные, а единая сущность. Стиль и воплощает эту единую сущность отражаемой действительности и человеческой личности, осваивающей мир.

В то же время стиль является центром встречи автора и читателя. 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 причастностью к какому-то охватывающему их целому, в пределе — к единству человеческого рода.

Так что «стиль — это человек» (Ж.Л. Бюффон) столь же в личностно-индивидуальном своеобразии, сколь и в проявлении родовой способности — способности к человеческому творчеству в жизненно-всеобъемлющем значении этого слова. Поэтому включенность в художественный мир и приобщение к подлинному стилю способствуют развитию творческих способностей человека как родового существа. В стиле как критерии художественного совершенства реализуется связь автора, героя и читателя как одновременно межличностное и внутриличностное общение: общение с другим здесь возможно лишь как общение с самим собой, и наоборот.

Общественную роль этих процессов трудно переоценить. По словам К. Маркса, «лишь тогда, когда действительный индивидуальный человек... в своей эмпирической жизни, в своем

⁵¹ Архив А.М. Горького. М., 1960. Т. 8. С. 339.

индивидуальном труде, в своих индивидуальных отношениях станет *родовым существом*; <...> – лишь тогда свершится человеческая эмансипация»⁵². Специфика стиля художественного произведения открывает в то же время его общэстетическую значимость в свете исторических перспектив развития личности. Активность стиля – это в конечном счете процесс преобразования воспринимающего субъекта в автора, это становление особой формы человеческого бытия, включающего в себя новое качество личностной, духовной активности.

В свете такого понимания стиля должна проясниться принципиальная связь теории художественной целостности и практики литературоведческого анализа. Стилль с максимальной остротой выражает диалектику содержания и формы произведения как процесса – продукта, деятельности – вещи.

Анализ текста – осознание его стилевых закономерностей – интерпретация смысла и творческой сущности произведения – таковы ступени литературоведческого исследования и преподавательской деятельности, если их центр – произведение как процесс преобразования текста в художественный мир. Литературное произведение включает в себя понимание как один из компонентов своего содержания – художественного мира. Интерпретация произведения включает в себя воссозданную в произведении жизнь как один из компонентов понимания мира. Осмысляя произведение, мы в то же время осмысляем произведением мир, его единство и цельность – каждый раз в новом, индивидуальном, неповторимом человеческом выражении. Конкретизации этого глубинного содержания в практике анализа и интерпретации посвящена вторая часть книги.

⁵² Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 1. С. 406.

II. ПРАКТИКА ЦЕЛОСТНОГО АНАЛИЗА

1. Становление эпического мира («Повести покойного Ивана Петровича Белкина...» А.С. Пушкина)

9 сентября 1830 года А.С. Пушкин заканчивает в Болдине свою первую повесть «Гробовщик». С нее начинается работа над прозаическим циклом, который создается очень быстро: 14 сентября – «Станционный смотритель» и вариант предисловия «От издателя», 20 сентября – «Барышня-крестьянка», 14 октября – «Выстрел» и 20 октября – «Метель». «Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А.П.» в октябре 1831 года выходят из печати в том же составе, но с иной последовательностью «частей»: «Выстрел», «Метель», «Гробовщик», «Станционный смотритель», «Барышня-крестьянка». Как же формировался цикл и как соотносится его возникновение, развертывание, завершение с композицией окончательного существования текста?

Прежде всего вчитаемся в первые строки «Гробовщика» (самое начало творческого процесса) и проследим за некоторыми моментами их создания¹: «Последние пожитки гробовщика Адрияна Прохорова были взвалены на похоронные дроги, и тощая пара в четвертый раз потащила с Басманной на Никитскую, куда гробовщик переселялся всем своим домом. Заперев лавку, прибил он к воротам объявление о том, что дом продается и отдается внаймы, и пешком отправился на новоселье. Приближаясь к желтому домику, так давно соблазнявшему его воображение и наконец купленному им за порядочную сумму, старый гробовщик чувствовал с удивлением, что сердце его не радовалось».

Окончательному тексту первой фразы предшествует черновой вариант: «Последние пожитки Симеона Прохорова были взвалены на дрожки без рессор». «Похоронные дроги», заменившие при правке «дрожки без рессор», с одной стороны, уточняют и подчеркивают профессиональную определенность

¹ Материалы творческой истории «Повестей Белкина» собраны в: *Пушкин А.С. Полн. собр. соч.*: В 8 т. М., 1940. Т. 8. Ч. 2. Окончательная редакция «Повестей...» цитируется по: *Пушкин А.С. Полн. собр. соч.* В 10 т. Л., 1978. Т. 6.

героя, с другой – сразу же вводят оксюморонное сопряжение живого и мертвого, и такое неестественное соединение «пожитков» и «похорон» предстает как естественная особенность существования гробовщика.

В различных интерпретациях пушкинской повести убедительно показано, как разнообразно разворачивается и переходит в ее основные события оксюморон «мертвый живет», столь же естественно звучащий в профессиональной беседе гробовщика и сапожника, сколь обычно произносится в бытовом разговоре «живой умирает». Показано, как одинаково продаются и отдаются напрокат или внаймы гробы и дом Адрияна Прохорова, как событийно реализуются в повести уподобления смерти-сна и смерти-новоселия – и много других проявлений *встречи* жизни и смерти, коренных противоположностей человеческого бытия.

«...Оксюморон гробовщического быта... – пишет С.Г. Бочаров, – был введен в первую же фразу повести. Но эта первая фраза звучит спокойно-повествовательно, таящийся в ней контраст подается как будто с точки зрения самого героя, для которого никакого контраста нет в пожитках на похоронных дорогах. Однако тут же неравновесие обнаруживается во внутреннем мире героя»². Действительно, и в давней работе В.С. Узина³, и почти во всех современных трактовках «Гробовщика» непременно обращается внимание на удивительное и для героя, и для читателя «сердце его не радовалось», хотя, казалось бы, достигнута желанная цель: куплен давно соблазнявший воображение Прохорова «желтый домик».

Все разнообразие интерпретаций этого внутреннего противоречия опирается лишь на окончательный текст, а между тем черновые варианты здесь чрезвычайно важны и интересны. Оказывается, сначала было: «сердце его радовалось», затем – «гробовщик удивлялся» и лишь после этого окончательный вариант: «...старый гробовщик чувствовал с удивлением, что сердце его не радовалось». Словно сопротивляясь естественной реакции, герой удивляется и удивляет автора, заставляя изменить на прямо противоположное, казалось бы, столь естественное завершение фразы.

«Это первое углубление во внутренний мир героя... задает читателю, как и самому герою, вопрос, который заглаживается ходом повествования, но не устраняется им»⁴, – пишет С.Г. Бочаров. «Углубление во внутренний мир», как видим, оказалось

² Бочаров С.Г. О смысле «Гробовщика» // Бочаров С.Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 53.

³ См.: Узин В.С. «О повестях Белкина»: Из комментариев читателя. Пб., 1924.

⁴ Бочаров С.Г. О смысле «Гробовщика». С. 53.

затрудненным, привело к неожиданному результату и породило вопрос, одновременно направленный и от героя и к герою. Между «радовалось» и «не радовалось» возникает *общее* удивление: оно появилось в напряжении встречи автора и героя, их взаимной обращенности друг к другу.

И в то же время в этом черновом варианте возникают противоположные полюса не только одного из моментов, но и всего рассказа. Ведь «отмененная» в одной из первых фраз радости появится теперь только в самом конце, когда «обрадованный» гробовщик узнает, что все ночные приключения были сном. И сама по себе эта финальная радость не менее удивительна: не радоваться покупке долгожданного дома и радоваться оттого, что ничего не произошло.

Однако и эти – начальное и конечное, и все промежуточные состояния и поступки героя имеют вполне убедительные – бытовые, профессиональные, социальные – мотивировки, и даже фантастический сон предстает вполне обусловленным фактами реального существования героя. «Пушкин строит сон гробовщика таким образом, что мы, читатели, начинаем понимать социальную и психологическую конкретность бытия старого ремесленника в его исторической предопределенности и перспективе... Пушкин за бытом ремесленника увидел его социальное бытие, он раскрыл драматизм этого бытия, изнутри поработавшего человека, определяющего состав всех его родовых общечеловеческих состояний»⁵, – обобщает эту закономерность пушкинской эпической прозы М.В. Яковлева.

В то же время знаменательно, что собственно сон начинается фразой: «На дворе еще было темно, как Адриана *разбудили*». Это и в самом деле можно рассматривать как мгновенное пробуждение самосознания героя, если и не свободного от дневных забот и «предопределений», то как-то возвышающегося не над ними, а в их необыденном освещении.

«Сновидение Прохорова, – писал В.С. Узин, – синтез его собственного сознания. Оно – фокус, в котором сосредоточились все разрозненные дневные сознания его»⁶. Во сне пробуждаются совесть и человечность; мотивировка финального «обрадованный» исчезновением ночных страхов при всей ее бытовой естественности все же отличается от многих других более явно проступающим в ней избытком человечности – ведь это и антипрофессиональная радость по поводу того, что Трюхина не умерла.

Но насколько осознается «пробуждение» во сне самим героем, можно ли в данном случае говорить вслед за В.С. Узиным

⁵ Яковлева М.В. Эпическое сознание А.С. Пушкина в «Повестях Белкина» // Проблемы метода и жанра. Томск, 1983. С. 100, 102.

⁶ Узин В.С. О повестях Белкина. С. 38.

о «собственном самосознании» Адриана Прохорова? Или вернее считать, что «в гробовщике есть внутренние силы и такие отношения к действительности, которые он сам в себе не осознает, и они остаются нереализованными»⁷? И осознается все это лишь другим человеком, в крутозоре которого «седины Вселенной», гробовщики Шекспира и В. Скотта и многое другое, очень далекое от существования и сознания гробовщика Адриана Прохорова.

Бесспорна и не раз отмечена исследователями явная дистанция между повествователем и героем: «...объективное остроумие темы полностью отчуждается от самого гробовщика... пушкинский гробовщик совсем не остроумен. Но тем более остроумен рассказ о нем и повествователь, ведущий рассказ... сам гробовщик никак не является субъектом, а только объектом остроумного повествования»⁸. Несомненно и то, что дистанция эта не остается неизменной, и тот же С.Г. Бочаров точно говорит о «полнейшей объективности повествования», об «оголенности рассказа от уже привычной нам в этой повести живой субъективности рассказчика»⁹, как только начинается сон. Кто же все-таки и как нам его рассказывает? Без ответа на этот вопрос не понять и того, что происходит во сне – основном событии повести.

«Сама повесть незаметно для читателя в своей кульминационной части перемещается в его «внутренний мир»¹⁰, – пишет С.Г. Бочаров, и чем более точно определен здесь результат, тем острее порождается вопрос о запечатленном в нем процессе и о таящемся в словах «сама повесть» совокупном субъекте такого «перемещения». Оно не может быть приписано ни только герою, ни только рассказчику, хотя и не может произойти без их участия и взаимодействия – той взаимообращенности друг к другу, первоэлемент которой появился в работе над одной из первых фраз. Между «сердце его радовалось» и «сердце его не радовалось» в точке общего удивления и напряжения встречи автора и героя возникло нечто объединяющее, превышающее каждого из них в отдельности и тем самым впервые проявился смысло- и формообразующий центр произведения, сопрягающий его начало и конец.

«То, что в повествовательных набросках конца 1820-годов не сливалось воедино – мир фабульных происшествий и мир авторской мысли, вскрывающей сокровенный смысл простейших житейских коллизий, – в «Гробовщике» образовало нераздельное

⁷ Яковлева М.С. Эпическое сознание А.С. Пушкина в «Повестях Белкина». С. 103.

⁸ Бочаров С.Г. О смысле «Гробовщика» С. 50.

⁹ Там же. С. 59.

¹⁰ Там же. С. 53.

целое»¹¹ – в этой формулировке Н.Н.Петруниной точно зафиксирован некий итоговый результат, «снимающий» сложный и внутренне противоречивый процесс: ведь нераздельный мир мысли и мир фабулы достаточно ясно разделены не только вне «Гробовщика», в окружающем его контексте, но и в мире повести. И в то же время они в самом деле *оказываются* нераздельными, и факт этот таит в себе глубочайшую проблему. Чтобы ее разрешить, надо прояснить ту среду, в которой может осуществиться это единство, – ту среду, в которой в самом деле могут встретиться друг с другом факт предельно конкретной, социально и профессионально обусловленной единичной жизни и общая судьба всех: «от ямщика до первого поэта».

Одним из выражений этого рождающегося единства становится опять-таки самое первое обозначение в «Гробовщике» субъекта повествования: «Из уважения к истине мы не можем следовать их примеру и принуждены признаться, что нрав нашего гробовщика совершенно соответствовал его мрачному ремеслу». Это, казалось бы, условно-литературное «мы» возникает как первоэлемент воплощения того жизненного содержания, которым оно порождается и которое может осуществиться лишь во встрече слова героя и слова о герое, в их общей жизни и общей повести.

«Сама повесть перемещается во внутренний мир героя» так, что в ней оказывается невозможным разделить рассказ героя и рассказ о нем. Но чтобы это, казалось бы, невозможное, «нереальное» единство все же стало возможным, должен осуществиться процесс его становления и проявиться путь к нему. Он и начинает разворачиваться из внутренней необходимости результата во внешнюю определенность процесса в повествовании следующего за «Гробовщиком» «Станционного смотрителя».

В этой повести перед нами разворачивается социальный разлад, явный и последовательно углубляющийся. Межсловный контраст Минского и Вырина, казалось бы, смягчается возможностью благополучного союза Минского и Дуни, но это преодоление границы между дочерью бедного чиновника и богатой барыней оборачивается неизбежным внутрисловным разъединением самых близких людей: дочери и отца. В этой истории нет злодеев, и тем не менее социальное положение и личные интересы трех в общем-то неплохих людей неотвратимо приводят к разладу. «Коллизия – счастье Дуни с Минским и несчастье Вырина – показана не только неразрешенной, но и неразрешимой»¹², – утверждал В.В.Гиппиус.

¹¹ Петрунина Н.Н. Первая повесть Пушкина // Русская литература. 1983. № 2. С. 83.

¹² Гиппиус В.В. От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966. С. 20.

Но прояснение такой неразрешимости, ее глубинных социально-нравственных основ, есть в то же время своеобразное художественное решение этого антагонизма, особенно если мы попытаемся осветить всю полноту происходящего в повести – не только в событии, о котором рассказывается, но и в событии рассказа.

В нем герой и рассказчик противостоят друг другу как четко названные и разделенные явными словесными границами разные люди. И в то же время их рассказы ощутимо обращаются друг к другу, так что проясняется глубинное единство и неделимость их общей словесной основы. Вот только один пример осознанности такого противостояния и взаимного движения друг к другу, отраженный в авторской правке. Фразе окончательного текста: «Потом, сунув ему что-то за рукав, он отворил дверь» – предшествуют в рукописи такие варианты: «Потом, взяв несколько ассигнаций, сунул он мне за обшлаг... Потом, взяв со стола несколько ассигнаций, сунул он мне их за рукав – отворил двери... Потом, взяв со стола несколько ассигнаций, сунул их ему за рукав – отворил двери... Потом, взяв что-то со стола, всунул ему за рукав – отворил двери... Потом, сунув ему что-то за рукав, отворил двери...» В этой кульминационной сцене особенно интенсивно идет поиск и проясняются своего рода крайние точки: сначала говорит только зритель, потом только рассказчик, и лишь затем находится их общее *«что-то»* – содержательная неопределенность предмета и точки зрения, его освещающей, оказываются богаче каждой отдельно взятой и определенной позиции.

Анализируя историю текста «Станционного зрителя», В.В. Виноградов показывает, как Пушкин последовательно изменял «язык рассказа, приближая рассказчика к герою повести»¹³. При этом особенно важными являются одновременно проясняющиеся в этом сближении определенность и относительность границы их речи. Рассказ, начатый Выриным, и формально, и по существу его содержания («Так вы знали мою Дуню?.. Ах, Дуня, Дуня! Что за девка-то была!..») естественно включает в себя отмеченную А. Ахматовой и вслед за нею всеми интерпретаторами «Станционного зрителя» «наездницу на своем английском седле» – перевод бальзаковской фразы, конечно же, не соотносимой впрямую ни с Выриным, ни с титулярным советником А.Г.Н. Но в своей взаимообращенности их слова оказываются открытыми для восприятия так, что А.Г.Н. может услышать рассказы и Вырина, и мальчика, а его рассказ, в свою очередь, может быть услышан многими другими людьми. При явной и неявной выраженности различных авторов этих рассказов художественное целое

¹³ Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 570.

не может быть соотнесено ни с кем из них исключительно — оно рождается в сфере их взаимного сближения и проясняющейся общности.

«Мы все узнаем с чьих-то слов и по чьим-то впечатлениям. Что-то видит рассказчик, остальное (главное, самую «историю») ему сообщают участники. Нет сплошного, вполне «объективного» действия, которое было бы обозримо во всех его точках, и нет «безличного» повествования (в третьем лице), которое все бы знало... Мир самого события преломлен в живом человеческом мире его восприятия и рассказывания от одного к другому. Реальность встает за рассказами, в них не исчерпанными»¹⁴. Реальность за *рассказами*, которую глубоко характеризует С.Г. Бочаров, внутренне связана с реальностью самих рассказов, точнее, их «встречи», формирующей такую общность, которая существенно превышает не только каждый из них, но и их сумму.

Во взаимной обращенности рассказа героя и рассказов о герое возникает такое движение слова, в котором каждый рассказчик оказывается слушателем и необходимо предполагает слушателя своего рассказа. А чтобы эта непрерывность не рассеялась в дурную бесконечность, должен быть словесно проявлен ее формирующий центр, фокус сосредоточения и объединения разрозненных рассказов и разных рассказчиков-слушателей.

Так проясняется необходимость особо города объединителя разных повестей, и поэтому, на мой взгляд, именно 14 сентября, в день окончания «Станционного смотрителя», «рождается» Белкин, и появляется он в рассказе, который с точки зрения определенно-личных примет гораздо больше характеризует еще одного рассказчика-слушателя, автора письма о Белкине, нежели того, о ком он рассказывает. Во всяком случае основным мне кажется отчетливо проявляющийся здесь общий принцип: одновременно возникают обращенные друг к другу повесть, записанная Белкиным, и письмо-повесть о Белкине. Белкин как автор цикла раскрывается в сфере их объединяющего взаимодействия.

Работа над повестью приводит, таким образом, к некоему собирающему центру, в котором реализуется не просто еще один из рассказчиков, но объединяющая их всех универсальная позиция *автора-слушателя*. Он не создает, не объясняет, а записывает рассказы, слышанные от разных особ, и объединяет их не общей концепцией и личностной точкой зрения, а обращенностью к каждому рассказчику-слушателю, так же, как и к беседе с автором письма о Белкине — «хотя ни привычка-

¹⁴ Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина: Очерки. М., 1974. С. 163.

ми, ни образом мыслей, ни нравами мы большею частью друг с другом не сходились».

Такая духовная позиция принципиально несводима к особенностям отдельно взятой личности. Это в самом деле, как пишет С.Г. Бочаров, «медиум, повествовательная среда, объединившая повествующего автора с миром его повествования»¹⁵. Белкинская «повествовательная среда» и есть реализация того первоначально возникшего общего «мы», из которого разворачивается и в котором находит место каждое «я» в объединяющей обращенности его собственного слова и слова в нем. И очень характерно, что сразу же после появления Белкина в написанной через пять дней «Барышни-крестьянке» впервые появляется «я», наиболее непосредственно соотнесенное с пушкинской творческой личностью: «Если бы слушался я одной своей охоты, то непременно и во всей подробности стал бы описывать свидания молодых людей, возрастающую взаимную склонность и доверчивость, занятия, разговоры; но знаю, что большая часть моих читателей не разделила бы со мной моего удовольствия. Эти подробности, вообще, должны казаться приторными, итак, я пропущу их, сказав вкратце, что не прошло еще и двух месяцев, а мой Алексей был уже влюблен без памяти, и Лиза была не равнодушнее, хотя и молчаливее его».

В интересном анализе «Барышни-крестьянки» Р.Н. Поддубная интерпретирует «настойчивую активизацию авторского присутствия в белкинской повести именно как пушкинского», как стремление «сохранить место и роль художника как первотворца и данной реальности, и ее «автора», т.е. Белкина»¹⁶. Однако в логике становления прозаического цикла это творческое «я» предстает своего рода «частью», которая находит свое место в общей жизни в свете белкинского собирающего центра. В отношении к Белкину «художник» воспроизводит белкинский принцип: не столько «первотворческое» создание, сколько слушание и воссоздание. Художник-творец с его культурой, литературным кругозором, сочувствием и иронией, мыслями и нравственным опытом выделяется из общего первоначально возникшего «мы» и снова входит в него. Он – участник записи услышанного, а это реальный процесс воплощения общей жизни людей в объединяющем превращении рассказа каждого и о каждом из них в становление их общего слова – человеческого сознания.

Естественное проявление этой человеческой общности в конкретном существовании и возникает здесь как единство не-

¹⁵ Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. С. 147.

¹⁶ Поддубная Р.Н. Творчество Пушкина болдинской осени. 1830 г. Статья первая // *Studia Rossica Poznaniensca. Poznan*, 1980. Т. 12. С. 31.

сомненного личного участия и осознания своей «части», своего определенного места в формирующемся целом. Такая позиция органичной ограниченности, появившись вместе с рождением Белкина в повествовательной структуре развивающегося цикла, стремится получить отчетливую фабульную реализацию в «Барышне-крестьянке».

Для понимания и этой повести, и особенно ее заглавной героини, очень важна содержащаяся в ней характеристика «уездных барышень»: «Воспитанные на чистом воздухе, в тени своих садовых яблонь, они знания света и жизни почерпают из книжек. Уединение, свобода и чтение рано в них развивают чувства и страсти, неизвестные рассеянным нашим красавицам. Для барышни звон колокольчика есть уже приключение, поездка в ближайший город полагается эпохой в жизни, и посещение гостя оставляет долгое, иногда и вечное воспоминание. Конечно, всякому вольно смеяться над некоторыми их странностями, но шутки поверхностного наблюдателя не могут уничтожить их существенных достоинств, из коих главное: *особенность характера, самобытность (individualité)*, без чего, по мнению Жан-Поля, не существует и человеческого величия».

Естественная самобытность главной героини «Барышни-крестьянки» проявляется во всех превращениях. «Водевильные ситуации, — пишет Р.Н. Поддубная, — обнаруживают не столько актерский талант, сколько триединость Лизы-Бетси-Акулины, преобразующей каждую из ролей и естественную в каждой из них, что не стирает дистанции между «исполнительницей» и ролью, с одной стороны, и не уравнивает дистанций в разных «ролях» — с другой»¹⁷.

Неизменно сохраняющееся «во всех нарядах» свое живет и развивается в столь же естественной обращенности ко всем другим, так что одновременно и вполне определенными и взаимно проницаемыми, относительными оказываются всяческие границы: и самые общие — национальные, социальные, и более частные — конкретно-бытовые.

Особенно значимо, конечно, развертывающееся в повести содружество барышни — крестьянки: многие основные события фабулы рождаются в сфере равноправного общения Лизы и Насти, как их общее дело. А в целом в счастливом финале равно участвуют все и всё: вражда, примирение и расчет родителей, романтическая поза, серьезное увлечение и готовность к решительному поступку Алексея, помощь ни о чем не догадывающейся мисс Жаксон, весь литературный и бытовой «маскарад». Но «маскарад» этот оказывается вроде бы совершенно ненужным: финал ставит всех на свои места — сословные,

¹⁷ Поддубная Р.Н. Творчество Пушкина болдинской осени. 1830 г. С. 10.

семейные и всяческие иные, и все при этом довольны и счастливы.

Такая развязка, «игрушечная» (А. Ахматова) сама по себе, приобретает совсем не игрушечное значение, развертываясь в осознаваемый процесс всей полноты движения, ведущего к ней. 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 благополучием реализуется в рамках естественной, органичной ограниченности, в рамках национальной, социальной, индивидуально-личной самобытности.

И чем отчетливее выявляется серьезное ценностное значение этого сказочно-счастливого итога, тем острее опять-таки порождаемая им потребность проявить всю полноту процесса, заключенного в нем и ведущего к нему, — процесса, органически включающего этот лучезарный финал в движение цикла. Так сказочно-счастливый конец порождает внутреннюю необходимость драматически напряженного начала цикла. И Пушкин еще раз, только уже совсем в другом масштабе, после «сердце его радовалось» пишет «сердце его не радовалось»: после радостной во всех отношениях «Барышни-крестьянки» создает одного из самых мрачных героев и одну из самых драматических и таинственно-незавершенных повестей — «Выстрел».

В черновом варианте после первой части, содержащей рассказ Сильвио, следовало: «Окончание потеряно». Белкинский цикл в этот момент был уже достаточно осознан, и такая явная незаконченность прямо адресовала к тому, чтобы искать окончание в других повестях, точнее, в цикле как целом. Однако первоначальный замысел изменяется, и Пушкин пишет вторую часть с рассказом графа, причем оба рассказа обращены к одному и тому же рассказчику-слушателю: подполковнику И.Л.П. Так в развитии замысла обращенность повести к циклу встречается с обращенностью цикла к повести, строение которой непосредственно реализует циклообразующий белкинский принцип «собираения» рассказов. И подполковник И.Л.П. не объясняет и оценивает, а именно и только собирает, объединяет эти рассказы, своей жизнью обеспечивая их встречу друг с другом.

Только в духовном пространстве, образуемом встречей рассказов графа и о графе, слов Сильвио и о Сильвио, вплоть до безличного финального «сказывают, что Сильвио, во время возмущения Александра Ипсиланти, предводительствовал отрядом этеристов и был убит в сражении под «Скулянами», только в объединяющей все эти слова общей повести проявляется многоплановая неопределенность заключенного в ней содержания. Глубинная человеческая общность и непреодолимый социальный и психологический разлад людей, жажда самоутвер-

ждения и предельная самоотверженность – значимость каждого из этих «полюсов» предстает во всей своей несомненности, каждый из них в осмыслении происходящего может быть возвышен за счет другого, и тем более глубоким и таинственным становится вопрос о возможности или невозможности достижения гармонии между ними. Трагические противоречия человеческой жизни «собираются» в истории Сильвио, требуя прояснения его тайны и несчастной судьбы.

Прямым антиподом этому несчастью, так и не преодоленному разладу героев в «Выстреле», оказывается как бы заранее заданный, но так до конца и не осознаваемый союз Марьи Гавриловны и Бурмина в «Метели». Эта написанная последней повесть в противовес прямому смыслу своего названия переводит стрелку циклического «барометра» на «ясно» и своеобразно рифмуется с «Барышней-крестьянкой» и содержанием, и тональностью, и лучезарной развязкой происходящих событий, и характером рассказа, и общей рассказчицей – девицей К.И.Т. Так же, как и в «Барышне-крестьянке», все происходящее и все герри в равной степени участвуют в счастливом итоге, но на фоне такой сопряженности «Метель» явно отличается тем, что в ней гораздо сильнее осознается несознательность этого участия. Многократно проявляющаяся стихийность во взаимосвязях поступков, их намерений и неожиданных результатов сочетается со своеобразной сознательностью «стихии» – характерно, что в отличие от «Барышни-крестьянки» именно метель в данном случае оказывается заглавным героем и несомненным действующим лицом.

Общий циклообразующий принцип разворачивается в «Метели» во взаимную обращенность и встречу не только разных людей друг с другом, но и человека и природы: в поле напряжения этой встречи равная «несознательность» участников происходящих событий преобразуется в равно доступное пробуждение общего человеческого сознания и человеческой совести. Это рождающееся человеческое единство проявляется и в том снова возникающем повествовательном «мы», с которого начиналось рождение цикла в «Гробовщике» и которым теперь оно заканчивается: «В конце 1811 года, в эпоху нам достопамятную... Обратимся к молодому нашему любовнику... Но возвратимся к добрым ненарадковским помещикам и посмотрим, что-то у них делается... С каким единодушием мы соединяли чувства народной гордости и любви к государю... Мы уже сказывали...»

Пробуждение сознания и совести при всей противоположности финалов «Выстрела» и «Метели» объединяет их: и в

том и в другом проясняется новая мера человеческой сознательности и ответственности¹⁸. «Предаю тебя твоей совести» – таковы последние слова Сильвио, обращенные к графу, и весь рассказ графа становится воплощением проснувшейся совести, осознания вины («Я обидел его друга») и несчастья другого человека. Подлинное чувство стыда живет и в рассказе Бурмина о бездумной жестокости своей «преступной проказы». Если добавить к этому встречу с Курилкиным во сне гробовщика и Дуню на могиле отца в конце «Станционного смотрителя», то в общем духовном содержании и смысловой направленности этих финалов можно увидеть одну из основ существования и развития цикла как художественного целого.

Это принципиально эпическое целое, так как его содержание – это 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 и проясняет человечность каждого. Участие в неделимой на обособленные части общей жизни – это в то же время путь человека к самому себе и к своему «дому»¹⁹, и в конкретно-бытовом, и в обобщенно-социальном, и в символическом значении этого слова. На этом пути единственная, социально-исторически определенная и естественно ограниченная индивидуальность оказывается в то же время обращенной к другим, способной их слушать и слышать.

Таким образом, в процессе формирования циклического целого именно в «Барышне-крестьянке» и «Выстреле» наиболее отчетливо выявились конец, счастливый итог, и начало, драматическая проблема этого общего движения, что и определи-

¹⁸ О связи внутренних коллизий повестей цикла с пробуждением совести см.: Вацура В.Э. Повести Белкина // Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А.П. М., 1981.

¹⁹ Приведу два момента из творческой истории цикла, убеждающие в значении «дома» в его развертывании. «Дом» появляется в первой же фразе «Гробовщика», повторяется во второй и в третьей, и самое большое количество черновых вариантов связано с перебором характеристик долгожданного купленного дома: «Приближась к розовому домику... Приближаясь к желтому новому жилищу... Приближаясь к желтому домику...» (С. 624).

А в окончательный вариант уже вполне оформившегося цикла перед его публикацией в 1831 г. Пушкин вносит в повесть «Станционный смотритель» описание картинок, изображающих историю блудного сына. История эта, не совпадая с сюжетом данной повести, вместе с тем проясняет сюжет всего цикла не в смысле конкретных этапов его развития, но в его общей духовной направленности.

См. также: Тюпа В.И. Притча о блудном сыне в контексте «Повестей Белкина» как художественного целого // Болдинские чтения. Горький, 1983.

ло их положение в композиции итогового текста. «Выстрел», «Метель» и «Станционный смотритель», «Барышня-крестьянка» симметричны по отношению друг к другу и представляют собой две ветви сходного движения от «сердце его не радовалось» к «сердце его радовалось», от все более усиливающегося разлада к гармоническому ладу, союзу и согласию людей с самими собой и с миром. А в центре этой симметрии оказывается «Гробовщик», где фабульно вроде бы ничего существенно не происходит, но в контексте целого выясняется, что это «ничего» включает в себе «все», и мгновение радости при свете солнца, которое испытывает проснувшийся гробовщик, зовущий дочерей пить чай, вбирает в себя перемену в состоянии мира, в глобальном конфликте человеческой сущности и существования всех и каждого.

«Сердце его радовалось»... «Сердце его не радовалось» – в становлении этой одной из первых фраз «Гробовщика» в самом деле можно увидеть рождение конца и начала не только этой повести, но и всего цикла. От хмурого к «обрадованному» человеку, от сумрачного к «улыбающемуся» миру – таков циклический сюжет, движимый совокупными усилиями всего множества рассказчиков-слушателей и действующих лиц, различных в своей социально-исторической определенности и бытовой конкретности и в то же время равнодостоинных участников общей жизни и ее «собираения» в эпическом слове. Оно становится непосредственной действительностью сознания не отдельной личности, а реальной общности людей: народа и человечества.

Цикл как художественное целое порождается именно такой реальной общностью человеческого «мы» и образуется взаимной обращенностью и объединяющим взаимодействием: рассказыванием-слушанием-записыванием слова каждого и слова о каждом. Это целое снова и снова возрождается, подключая к общему движению нового читателя-слушателя-рассказчика – равноценного всем другим участника общего жизнетворчества.

2. Красота мыслящего человека («Толпе тревожный день приветен, но страшна...» Е.А. Баратынского)

Толпе тревожный день приветен, но страшна
Ей ночь безмолвная. Бойтся в ней она
Раскованной мечты видений своевольных.
Не легкокрылых грез, детей волшебной тьмы,
Видений дня боимся мы,
Людских сует, забот юдольных.

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

О сын фантазии! ты благодатных Фей
Счастливый баловень, и там, в заочном мире,
Веселый семьянин, привычный гость на пире
Неосоздаваемых властей!
Мужайся, не слабей душою
Перед заботою земною:
Ей исполинский вид дает твоя мечта;
Коснися облака нетрепетной рукою –
Исчезнет; а за ним опять перед тобою
Обитатели духов откроются врата¹.

В этом стихотворении, опубликованном сначала в «Отечественных записках» в 1839 г., а затем в книге «Сумерки», развертывается традиционная антитеза поэта и толпы, мечты и действительности – одна из наиболее типичных форм романтического двоемирия. Оно поэтически интерпретируется по-разному, предстает в различных, исторически изменяющихся формах. Одно дело: «Я мыслю, чувствую: для духа нет оков...» – из послания Баратынского Гнедичу (1823), и совсем другое, скажем, финал опубликованного в 1830 г. стихотворения, заглавная героиня которого та же «благодатная Фея», что и в одном из определений поэта в «Толпе...»:

Знать, самым духом мы рабы
Земной, насмешливой судьбы;
Знать, миру явному дотолле
Наш бедный ум порабощен,
Что переносит поневоле
И в мир мечты его закон!

(«Фея»)

Между «для духа нет оков» и «самым духом мы рабы» большая дистанция, и в основе этих различий коренные перемены общественно-исторической действительности и связанная с ними эволюция романтизма, а также все более укрепляющийся реалистический анализ традиционных романтических противоречий. Этапный момент в таком освоении антитезы «поэт и толпа», – безусловно, стихотворения Пушкина (особенно

¹ Баратынский Е.А. Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. М., 1951 (в тексте в скобках приводятся ссылки на это издание с указанием страницы).

«Поэт и толпа», 1828), где герои-антагонисты принадлежат внутренне-противоречивому *единому* миру и где обнаруживаются не только взаимные связи, но даже необходимость их друг для друга.

Есть прежде всего естественная необходимость: поэт не может не обращаться к миру и людям, которые, в свою очередь, не могут жить без поэзии. Но есть и своего рода «превращенные формы» этого естественного закона, когда противостоящий миру романтический поэт, оказывается, не может обойтись без толпы, которую он беспощадно бранит (вспомним слова Б. Пастернака о «романтической манере»: «Это было понимание жизни как жизни поэта... Вне легенды романтической этот план фальшив. Поэт, положенный в его основание, немыслим без непозтов, которые бы его оттеняли... Эта драма нуждается во зле посредственности, чтобы быть увиденной, как всегда нуждается в филистерстве романтизм, с утратой мещанства лишаящийся половины своего содержания»²), а «толпа» при всем этом нуждается в мифе о романтическом «безумце», которого она одновременно и унижает и славит и учит пользе дела и боится³.

У Баратынского этот внутренний конфликт предстает в очень многообразных формах и разных, порой прямо противоположных разрешениях. И мечта преодолевает земные заботы:

Прощай, владенье грустной были,
Меня смущавшее досель,
Я от твоей бездушной пыли
Уже за тридевяť земель.

(«Бесенок»)

И суета одолевает поэзию:

Так мгновенные созданья
Поэтической мечты
Исчезают от дыханья
Посторонней суеты.
(«Чудный град порой сольется...»)

Но ведь и сама противоположность этих решений не может не стать предметом лирического осмысления.

Словом, конфликт все более и более углубляется, проясняется не только взаимосвязанность мечты и действительности, но и собственная раздвоенность в каждом из этих «миров». И даже если развести противоречие между «для духа нет оков» и

² Пастернак Б. Воздушные пути. М., 1982. С. 272 – 273.

³ См.: Корман Б. Метод и материал: Стихотворение А.С. Пушкина «Поэт и толпа» и романтическая традиция // Корман Б. Лирика и реализм. Иркутск. 1986.

«самым духом мы рабы» на две стадии человеческого развития или, как в раннем стихотворении Баратынского, «две доли»: «кипящих юношей» и «испытавших судьбину», — то еще острее встает вопрос о том, как же связаны эти стадии в «полном и ясном изображении жизни»: в том «полном описании», которое, по Баратынскому, «есть в то же время и самое верное» в противоположность «истинам относительным, которых отдельное выражение внушает ложное понятие» (431). Критикуя «прежних романистов» за то, что «одни выражают только физические явления человеческой природы, другие видят только ее духовность», поэт утверждает: «Нужно соединить оба рода в одном. Сблизив явления, мы представим их в новом порядке, в новом свете» (497).

Баратынский не написал романа, но установку эту он осуществил в своей зрелой лирике. Действительно, многое, существовавшее по отдельности в разных произведениях, сводится воедино в анализируемом стихотворении. Общая антитеза толпы и поэтов, «раскованной мечты» и посторонних ей «людских сует» сразу же порождает две другие: и у толпы, и у поэтов выявляется своя, вполне аналогичная раздвоенность мира с противоположными оценками «составных частей»: реального «тревожного дня» и фантастической «волшебной тьмы». Энергичный и бесстрашный ход размышления не только расчленяет, но и в еще большей степени углубляет первоначальное противоречие: «нагой меч» и «острый луч» мысли в одном случае обращает в призрак «возмущенный мрак», а в другом — делает все дневные заботы моментально исчезающим обманом. Стало быть, и в том и в другом случае страх исчезает. «Толпе нечего бояться в незнакомом ей мире творчества: едва она узнает его, как исчезнет пугавший ее призрак... А земная забота только кажется исполинской, пока ее не коснулась *«нетрепетная рука»*. И тому, кто не дрогнет, откроются врата в знакомую «обитель духов», новые пути в мир творчества»⁴, — разъясняет смысл этого противопоставления Л.Г.Фризман.

Сказано верно — страх, безусловно, исчезает. Но что остается? Исчезает, сливается с пустотой призрак страха или весь призрачный мир волшебных грез, боязнь забот и тревог или сам тревожный день земной жизни? Что оказывается иллюзорным — страх или его причина — самый мир поэтической мечты или в другом случае — «юдовый мир явлений»?

Вслушаемся, всмотримся в текст поэтического размышления, в его строение, композиционную организацию стихотворения. И начнем наш путь с внешних очертаний его ритмической композиции.

⁴ Фризман Л.Г. Творческий путь Баратынского. М., 1966. С. 107.

Две десятистрочные части стихотворного текста одновременно и равны и противоположны друг другу. Первая графически расчленена на шестистишие и четверостишие. Вторая, графически не расчлененная, ритмико-синтаксически делится на аналогичные доли, следующие друг за другом в обратном порядке. Эта «зеркальность» усиливается зеркальным же чередованием разностопных ямбических сочетаний в каждом звене. Таким образом, стихотворение представляет собой кольцевую ритмическую композицию:

$$(4+2) - (3+1) - (3+1) + (2+4)$$

Я6 Я4 Я4 Я6 Я6 Я4 Я4 Я6

В четверостишиях при аналогичном следовании стиховых групп одного размера меняются местами размеры (Я4 – Я6, Я6 – Я4), а в шестистишиях зеркальность полная: и объединения разностопных строк (4 – 2, 2 – 4), и чередования размеров (Я6 – Я4, Я4 – Я6), – и вся эта прямая и обратная симметрия образует вместе с тем четкое ритмическое кольцо со строгим соблюдением всех правил классического альтернанса (чередования мужских и женских рифм) в этом равенстве «неравных» строф.

Проступающий в этих внешних очертаниях целого композиционно организующий принцип подобия противоположностей проявляется в макро- и в микроэлементах стихотворения. Особенно характерна в этом смысле первая строка. Сочетание цезурного и междустрочного переносов подчеркивает расчленение строки сначала на два полустихия, а затем второго полустихия, в свою очередь, на две «половинки», в различных отношениях и подобных и противоположных одновременно: одинаковый слоговой объем – разная акцентная структура; грамматический параллелизм – противоположные родовые признаки; звуковой повтор согласных (рtn-трn) – отличия по звуковому составу, особенно по характеру «передних» и «непередних» гласных (и-е-е, а-а). Это «приветен, но страшна» при явном лексическом и синтаксическом противополжении образуют столь же явное семантическое и интонационное единство. В нем наиболее отчетливое первичное проявление внутренне противоречивого смыслового целого.

Вся первая строфа стихотворения разделяется на подобные трехстрочные «половинки». Обе они сходны по лексико-стилистическому составу: традиционные для романтических элегии и послания метафоры («раскованной мечты видений своевольных», «легкокрылых грез», «волшебной тьмы») и прямые оценочные определения тревожного дня, безмолвной ночи, людских сует и юдольных забот. Но порядок следования этих сходных лексико-стилистических элементов противоположен, наиболее близки последняя строка первого трехстишия и следующая за ней первая строка трехстишия второго.

Противоположны эти «половинки» и по характеру ритмико-интонационного движения – прежде всего по соотношению интонационно-синтаксической протяженности или, по выражению Б.М. Эйхенбаума, «амплитуды»⁵ фраз и их частей. Расширению интонационной амплитуды в первых трех строках шестистопного ямба противостоит ее энергичное сужение – переход к четырехстопным строкам, разделенным на полустипии с нарастающим параллелизмом: сначала только ритмическим («Видений дня боимся мы»: $\cup\text{---}\cup\text{---}|\cup\text{---}\cup\text{---}$), а потом и синтаксическим, и лексико-семантическим, смысловым («Людских сует, забот юдольных»). Еще более нарастает внутренняя расчлененность, вплоть до расчленения только что приведенной последней строки на четыре ямбические доли с однотипными мужскими слоговыми делами ($\cup\text{---}|\cup\text{---}|\cup\text{---}|\cup\text{---}$).

Новая строфа – и новая противоположность, обратное движение от четырехстопных строк к шестистопным, и новый виток: не сужения, а расширения интонационной амплитуды. И дело не только в перемене мест четырехстопного и шестистопного ямба – меняется качество преобладающего здесь четырехстопника. В полноударных ямбических строках первой строфы наиболее сильными были ударения на четвертом и восьмом слогах, а теперь перед нами две из трех четырехстопных строк с безударным четвертым слогом, и акцентными центрами в этом звене являются второй и восьмой слоги. Как показали стиховедческие исследования⁶, такая ритмическая структура характерна для ямба XVIII в. и особенно для одического четырехстопника. Вообще, если ритмика первой строфы соотносится по преимуществу с романтическими элегией и посланием (вольный ямб с преобладанием шестистопной основы), то во втором явно преобладают четырехстопные строки, соотносимые с типом ритмического движения классической оды. Аналогичные изменения происходят и в лексико-стилистической тональности этих стихов (характерны «возмущенный мрак» и «призра́к» второй строфы), и в нарастающей образности, метафорической насыщенности, в сопряжении «далековатых идей»⁷ (типа «ужас улыбнется»).

А дальше снова первые четыре строки третьей – заключительной – строфы четко и симметрично контрастируют с только что рассмотренным четверостишием. Вместо начальных трех строк четырехстопника с одической доминантой на пер-

⁵ См.: Эйхенбаум Б.М. Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л., 1969. С. 359.

⁶ Об этом см.: Тарановский К. О ритмической структуре русских двусложных размеров // Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1972. С. 420 – 428.

⁷ Ломоносов М.В. Полн. собр. соч. М., 1952. Т. 7. С. 111.

вом икте (сильном слоге) – одна, но конечная и принципиально иной ритмической структуры; вместо одной шестистопной строки с пропуском первого схемного ударения – три с неизменно ударным зачином. При переключках традиционных для романтической лирики «благодатных Фей» и «легкокрылых грез», здесь в то же время сохраняются метафорическая насыщенность и образная контрастность, свойственные стихам предшествующего четверостишия. «Заочный мир», «неосязаемые власти» – совсем иная смысловая стихия, нежели «блாவень» или «семьянин», к «заочному миру» гораздо ближе «призра́к» второй строфы.

Так уже самое начало заключительной части стихотворения заставляет перейти к осознанию еще одного композиционного организующего принципа. По аналогии с музыкальными композициями этот принцип можно назвать «суммированием» – особого рода объединением всего, ранее расчлененного. Наиболее явным его выражением является переход от графически расчлененных шестистишия и четверостишия к десятистишию с зеркальной симметрией компонентов. Но это лишь внешнее проявление общего композиционного организующего принципа: он охватывает различные слои целого.

Почти все ритмические формы и четырехстопного и шестистопного ямба, соотносимые с традициями оды и романтической элегии и взаимодействующие друг с другом в первых двух строфах, снова проходят перед нами. Строка типичного одического четырехстопника («Мужайся, не слабей душою») оказывается в окружении стихов, представляющих прямо противоположный тип ритмического движения, более характерный для поэзии 20–30-х годов XIX в. («неосязаемых властей! /<...>/ Перед заботою земною»). В первой строфе у стихов шестистопного ямба первое схемное ударение пропускается лишь в четвертом стихе. В шестистопном заключительном четверостишии ритмический порядок зеркальный: первое схемное ударение пропущено только в первом стихе.

Вполне вписываются в это направление ритмического развития и соотношения словоразделов и клаузул. В особенно строгом и в то же время зеркально-симметричном порядке следуют клаузулы: в первом шестистишии четыре мужские и две женские (ааБввБ); в последнем шестистишии – четыре женские и две мужские (ААБВВБ). Заключительное шестистишие ближе всего к последним шести стихам классической одической строфы, отличие лишь одно, но очень характерное: все женские клаузулы сходнозвучны, их объединяет общая рифма (в оде: ...ВВгДДг, у Баратынского: ...ВВгВВг). Таким образом, энергия рифменных связей нарастает к финалу.

В итоговом десятистишии соединяются различные лексические планы, стилистические тональности, образные структуры. Здесь и прямые лексические повторы «мечты» и «забот» пер-

вой строфы, и «исчезнет» второй, и соединение традиционной романтической фразеологии с торжественными славянизмами классической оды, описательных перифраз и прямых оценок, метафорической выразительности и пластической изобразительности. Особенно интересно «суммирование» символизации и пластики, так что эти образные противоположности не просто соединятся, но и своеобразно уравниваются в финале. Сопоставим, например:

Ощупай возмущенный мрак –	Коснися облака нетрепетной
Исчезнет, с пустотой сольется	рукою –
Тебя пугающий призрак,	Исчезнет: а за ним опять
И заблужденью чувств твоей	перед тобою
ужас улыбнется.	Обители духов откроются врата.

Перед нами своего рода живые картины, представляющие действия мыслящего человека. Но пластическая основа, оживляющая традиционные символы финальной строфы, оказывается гораздо более естественной, а ее образность, если и не вполне однородной, то, по крайней мере, определенной по своей стилевой доминанте. Она наиболее отчетливо соотносится с одической традицией: свидетельство тому сходство с одической строфой, черты ораторского периода, лексики и тональности «высокого стиля» – тональности не только в узкостилистическом, но и в значении общей интонационно-смысловой атмосферы высокого размышления.

Казалось бы, здесь можно предложить убедительную трактовку итога, основанную на прямом осмыслении этого доминирующего тона и нарастающей гармонизации стихового строя в оптимистическом финале. Речь как будто бы идет о безусловном торжестве духа над суетой, «заботою земною». Но не забудем о том, что перед нами не только противостояние, но и подобие противоположностей. Ведь первая и вторая десятистрочные части стихотворения столь же контрастируют, сколь и приравниваются друг другу, смыкаясь, как мы видим, в удивительном по четкости ритмическом и даже рифмическом круге – кольцевой композиции.

Каков же смысловой итог этого подобия противоположностей? На вершине утверждения и надежды, у самых «врат» духовного мира происходит художественное возвращение к начальной точке. Не превращается ли столь явное композиционное кольцо в заколдованный круг, в котором остается только беспрерывно «вертеться» от одной антитезы к другой? Можно считать, что одинаково исчезают и «забота земная» (о чем речь в финале), и волшебный мир поэтической мечты (о чем речь в первой части стихотворения). Если так, то оба эти мира – и дневной, и ночной – оказываются равно иллюзорными. Антитеза «поэт – толпа» оказывается непреодолимой: у каждой

стороны – свои страхи, свои радости, свои победы, именно свои, не те, что у другой. Два разных мира сходны, но никак между собой не сообщаются. Толпе – «забота земная», поэту – «обитель духов», а все иное может быть превращено сознанием (сознанием толпы или сознанием поэта) в нечто прозрачное, исчезающее. В то же время можно настаивать на том, что «земная забота» или «обитель духов» исчезают лишь для субъективного сознания (поэта или толпы), но это еще не значит, что они перестают существовать объективно.

Можно привести и еще доводы в пользу таких различных трактовок. И в то же время эти разные логические выводы вызывают, на мой взгляд, равную внутреннюю неудовлетворенность: кажется, круг «распрямился» в линию, по этой прямой можно двигаться и в ту и в другую – прямо противоположную – сторону, но внутреннее пространство утеряно. А ведь именно там, во *внутреннем* движении и *внутреннем* порядке, воплощается живая жизнь, жизнь человеческой мысли, несводимой, конечно, к чисто логическим итогам так же, как несводима целостность мыслящего человека к теоретическим и практическим результатам рассуждения.

Не зря ли, однако, проделан весь путь, если и после рассмотрения всех повторов и контрастов, соответствий и взаимосвязей в композиционной организации текста мы по существу возвращаемся к исходным вопросам и возможности вроде бы равно обоснованных и не вполне удовлетворительных ответов на них?

Значит, надо идти дальше: ведь композиция – это объединяющее взаимодействие всех значимых элементов всех структурных слоев в последовательном развертывании целого, и самое трудное – перейти от множества внешних соответствий к единству внутренней связи всего того, о чем говорится в произведении, и того, как оно построено, как развертывается перед читателем и слушателем, – осуществить эту глубинную связь.

Впрочем, уместно ли здесь слово «осуществить»? Разве не осуществлена эта связь раз и навсегда в 1839 г. Е.А. Баратынским в созданном им стихотворении? Конечно, осуществлена, но осуществлена *поэтически*, не как готовый результат, который подлежит только разъяснению, а как воссозданный творческий процесс. Постигание его смысла и результатов невозможно без человеческой, читательской субъективности, которая снова и снова дает реальное существование и жизненное значение вновь открываемому единству мысли, чувства, слова и звука.

Лексические контрасты и грамматические параллелизмы, симметричные соотношения клаузул и рифм могут и должны быть точно описаны, но, например, воплощение смысла в рифме и обращение рифмы в непосредственно воспринимае-

мый смысл, приносящий «ласку» и весть о спасении, – это может произойти только в том единстве творчества – сотворчества, которое устанавливает поэтическое произведение. Воссоздание этого смысла в рифме не есть, конечно, его создание, но оно не есть и только описание и истолкование его как физического, лингвистического или какого-либо иного объекта. Смысл этот объективен, но не объектен, не мною – читателем – этот смысл создан, но я причащен к его существованию и отвечаю за утверждаемую смысловую определенность, которая постигается в двунаправленности углубления в поэтический текст и самоуглубления.

Филолог – это читатель-«самоед», это самоанализирующий читатель, и для него осознание необходимого субъективного момента во всех предлагаемых трактовках и интерпретациях смысла поэтических произведений – мощный стимул преодоления односторонней читательской субъективности. Не изгнания или уничтожения, а преодоления односторонности только своего «я» в поисках встречи с творческой субъективностью поэта. И ведь это Баратынскому принадлежит гимн рифме, заключающий «Сумерки», это он сравнил ее с «живой ветвью», которую приносит библейский голубь:

<...>

Своею ласкою поэта
Ты, рифма! радуешь одна.
Подобно голубю ковчега,
Одна ему, с родного берега
Живую ветвь приносишь ты.
Одна с божественным порывом
Миришь его твоим отзывом
И признаешь его мечты!⁸

(«Рифма»)

И если в ходе предшествующего анализа мы увидели, как в композиции поэтического текста «части», представляющие явные противоположности: толпу и поэта, мир земных забот и «обитель духов», – предельно разделены, противопоставлены и столь же предельно «срифмованы», уподоблены друг другу, то, может быть, это единство символического («отзыв») и практического, композиционно-организующего значения «рифмы»⁹ открывает один из путей и становления, и понимания стилеоб-

⁸ См. анализ этого стихотворения и символики «отзыва» у Баратынского в: Бочаров С. О художественных мирах. М., 1985.

⁹ Беру в кавычки это слово, чтобы подчеркнуть широкое – именно композиционно-организующее – его значение, объединяющее и рифму ситуации, и рифму строф, а не только звуковой повтор, отмечающий границы ритмических рядов.

разующих принципов и смысла поэтического целого? Дополнительно укрепляет в этом предположении характерность для Баратынского двучастных композиций, «рифмующих» противоположности.

В «Сумерках» примеры такой композиционной организации можно найти не только в «Толпе тревожный день приветен, но страшна...», но и — не столь явные — в «Последнем поэте», «На что вы, дни» и некоторых других стихотворениях, в которых воссоздается «образ контрастного и единого в своей безысходности бытия» (И.Л. Альми)¹⁰. На вершине этого разлада «рифма» противоположностей заключает в себе тот отзвук «согласия» поэтического мира, которого лишена действительная жизнь:

И поэтического мира
Огромный очерк я узрел,
И жизни даровать о, лира!
Твое согласие захотел.

Однако это не примирение или снятие безысходных противоречий, а особая форма их *поэтического осмысления*. Ведь герой этих и многих других стихотворений Баратынского — не «контрастное и единое в своей безысходности бытие», а познающая его мыслящая личность. Мысль — «нагой меч», «острый луч» — бесстрашно открывает и освещает противоположности, но поэтическое целое воссоздает «образ мысли», т. е. мыслящего человека и сам процесс размышления. Поэтическое воплощение остроты проникновения в разрыв заставляет противоположности неожиданно «откликнуться» друг другу.

Широко известны слова Баратынского: «Виланд, кажется, говорил, что ежели бы он жил на необитаемом острове, он с таким же тщанием отделял бы свои стихи, как в кругу любителей литературы. Надобно нам доказать, что Виланд говорил от сердца... Наш бескорыстный труд докажет высокую моральность мышления» (519). Очень важна здесь связь «отделки стихов» на необитаемом острове и «моральности мышления». Поэзия и мысль предстают как объективные и абсолютные ценности, необходимо обращенные друг к другу: красота истины питает поэзию («я правды красоту даю стихам моим»), а единство правды и добра («моральность мышления») может быть выражено только в «отдельных стихах» — в красоте, объединяющей людей в бесстрашном и трудном раздумье, обращении к миру.

Чтобы сделать еще один шаг в осмыслении необходимых связей «отделки стихов» и воплощения жизни мыслящей личности, вспомним, что композиционная организация стихотворения, основанная на «рифме» контрастов, сочетает в себе сим-

¹⁰ Поэтический строй русской лирики. Л., 1973. С. 110.

метрию и равенство противоположностей со все более явным объединением – «суммированием» – всего расчленяемого в общем строе целого. Становясь стилеобразующим принципом, такое «суммирование» преобразует стихотворный текст в поэтическое воплощение именно *хода*, процесса размышления, его все более интенсивного углубления и включения всего осмысленного в этот бесконечный, неостановимый процесс.

Как пишет И.М.Семенко, «Баратынский не успокаивался ни на чем... Но именно в этом и заключалась сила его духа, именно это наложило печать бесстрашия на поэзию Баратынского, сумевшего «улыбнуться ужасу». Недаром в «Осени» способность испугаться отдана «играющему младенцу» и «ветреной младости». Человек в лирике Баратынского наделен величайшим самообладанием. Силой своего высокого искусства он эстетически преобразует жизнь, о несовершенстве которой скорбит...»¹¹ Эта превосходная характеристика, однако, не вполне соответствует утверждению автора той же работы о «разрушении гармонического образа мира» у Баратынского. «Роковая скоротечность» человеческой жизни, дисгармония «людских сует», «забот юдольных», бессилие отдельной личности перед лицом незыблемых законов бытия включаются в сферу бесстрашного размышления, реализация которого в поэтическом слове несет в себе «бесконечное уважение к достоинству человека как человека». Эти слова В.Г.Белинского о пафосе творчества Пушкина важны и для понимания поэзии Баратынского: обращенность к мировой гармонии и равнодостоинство на этой основе человека и мира – общая основа классической поэзии.

К диалектике дисгармонии и гармонии имеют существенное отношение и «рифменные» соответствия и всесторонняя – осознанная и неосознанная – «отделка стихов». Напряженность, энергия, многочисленные «перебои» и контрасты, взаимодействуя друг с другом во внутреннем строе стихотворения, в системе строгих ритмико-композиционных соответствий, образуют особого рода интонационную перспективу: она не только противостоит «разрушению гармонического образа мира», но и причастна к воссозданию гармонии целого – воссозданию в первую очередь интонационному, порождающему аналогию с музыкой. Не случайно в ответ на отзыв И. Киреевского: «Баратынский переносит нас в атмосферу музыкальную и мечтательно просторную» – Баратынский писал: «Твоя фраза заставила меня встрепенуться от радости, ибо это-то самое достоинство я подозревал в себе в минуты авторского самолюбия» (515).

Очень точно здесь связываются музыкальная атмосфера и простор. Совершенно отделанные стихи, воплощая бесстраш-

¹¹ Семенко И.М. Поэты пушкинской поры. М., 1970. С. 29.

ное размышление, открывают не новую мысль, а новый мир, и это не просто эстетическое преобразование несовершенства жизни по индивидуальной творческой инициативе, а воссоздание объективно существующих, по мысли Баратынского, мирового порядка и мировой гармонии.

Бесстрашное движение мысли, вбирающее в себя и тем объединяющее все противоположности жизни и сознания, рождает не только субъективное ощущение единства мира: совершенная «отделка стихов», превращаясь в стиль поэтического произведения, призвана сделать это ощущение таким, чтобы оно могло быть передано другим людям (т.е. могло выйти за пределы «этого» субъективного сознания). Коль скоро такая цель оказывается достигнутой (в диалектическом единстве актов творчества и восприятия), бесстрашие мысли, способность претворить противоречия в гармонию, духовное единство людей становятся, в представлении Баратынского, реальностью. Такой – не логический, а онтологический – выход является развитием всеобъемлющего объединения, в котором углубление в трагически противостоящие друг другу противоположности бытия заставляет их «откликнуться» друг другу.

Так, ритмическое и рифмическое «кольцо» обращается в совершенный «музыкальный круг» с углубляющимся и расширяющимся, «растущим во все стороны» внутренним пространством, а бесконечное «верчение» преобразуется, подчиняясь «неосязаемой власти» таинственного мира гармонии, в осмысленное и высокое проявление этого мира.

«Выразить чувство, – говорил Баратынский, – это значит разрешить его...» (496). Это, безусловно, не примирение противоречий, не указание на внешний выход, а раскрытие новой внутренней перспективы в адекватной человеческому сознанию бесконечности мира. В рассматриваемом стихотворении совершенство художественного воплощения хода мысли и поведения мыслящего человека бесстрашно открывает кризисный разлад действительности и духа, которые по-своему исчерпывают все бытие. И это поэтически воплощенное открытие «разрешает в гармонию», преобразует и «земную обитель», и «обитель духов» в поэтическое целое. Финальное «откроются врата» переходит в этом целом из будущего в вечно настоящее – только открываются «врата», так сказать, не вовне, а внутрь, проявляя преобразенный в «простор» целостный мир.

Мыслящий человек – основа этой художественной целостности. «Средоточие поздней лирики Баратынского, – пишет И.Л. Альми, – не личность в ее биографической многогранности, а некий персонифицированный интеллект. Напряженность и трагическая острота его поэзии – мука «страстей ума», трагедия проклятых вопросов бытия. Отсюда – главный принцип стиля «Сумерек»: мысль подается не как «сиюминутное» открытие, а как вневременной итог общечеловеческих разду-

мий»¹². В основном это верно, только стоило бы чуть-чуть смягчить оба противопоставления.

Во-первых, в стиле Баратынского воплощается движение, становление мысли как акт поведения мыслящего человека, как действительное сознание в его реальном обнаружении, как здесь и сейчас происходящее открытие и сознательное превращение (или, может быть, точнее: превращение в сознании) сиюминутного в вечно настоящее. Во-вторых, «персонифицированный интеллект» не вполне исключает личность. У Баратынского есть, пожалуй, не душевная, а *духовная индивидуальность*. Ведь «моральность мышления» неразрывно связана с тем, что поэт называл «углубиться в себе», а это углубление преодолевает индивидуально-частные интересы и особенности, но не исключает личности – носителя мысли, субъекта поэтического целого, проявляющего себя в стиле. И стилевое единство поэтического произведения воссоздает уже не просто мысль, а единую и цельную жизнь размышляющего человека, его живое слово, здесь и сейчас высказанное и непременно услышанное.

«Отделка стихов» на необитаемом острове – это не только надежда на «далекого потомка», но и реальное общение. «Сношение душ» человека с человеком происходит не только при помощи поэзии, но и *в поэзии*, происходит как *внутреннее* событие создаваемой произведением художественной целостности. Характерна в этом смысле двузначность памятных всем стихов Баратынского:

Мой дар убог, и голос мой не громок,
Но я живу и на земле мое
Кому-нибудь любезно бытие:
Его найдет далекий мой потомок
В моих стихах; как знать? душа моя
Окажется с душой его в сношеньи, <...>

Ритмико-синтаксические связи интонационно присоединяют «в моих стихах» к предшествующей и к последующей фразам, такое совмещение в «стихах» и бытия поэта, и «сношения душ» формирует новое смысловое единство и делает эти слова особенно выразительным проявлением творческих принципов Баратынского. Поэтическая «отделка» человеческого стремления «мысль разрешить», возведение его в «перл создания» открывает глубинное одиночество мыслящего человека даже на необитаемом острове.

Пронизывающий и анализируемое стихотворение, и многие другие произведения философской лирики Баратынского пафос безбоязненного размышления о коренных проблемах бытия

¹² Вопросы литературы. Владимир, 1976. Вып. 9. С. 71.

имеет несомненный конкретно-исторический смысл. Не случайно необходимость доказать высокую «моральность мышления» Баратынский связывал с тем, что николаевская Россия стала для передовой мыслящей интеллигенции «необитаемым островом» (519). По справедливому замечанию Л. Гинзбург, тема поздней лирики Баратынского – «трагическое самосознание человека, изолированного, отторгнутого от общих ценностей»¹³. Катарсис этой поэтически воплощенной трагедии – «выход» к ценностям всеобщим, к высшей ценности единого, бесконечного и целостного мира, которым порождается и который отражает поэзия.

В поэтическом слове существует «всеоживляющая связь» людей, а ее предпосылкой являются «одинокое мучения и искания»¹⁴ поэта в реальной действительности. Об этом «жизненном подвиге» сам Баратынский прекрасно написал Плетневу: «Примись опять за перо... не изменяй своему назначению. Совершим с твердостью наш жизненный подвиг. Дарование есть поручение. Должно исполнить его, несмотря ни на какие препятствия» (496).

3. Трагическое совмещение несовместимых противположностей («Кроткая» Ф.М. Достоевского)

«Странный язык»¹ – это впечатление Л.Н. Толстого от чтения «Братьев Карамазовых» Ф.М. Достоевского, впечатление, которое можно подтвердить и дополнить рядом аналогичных высказываний других писателей и критиков, отражает, пожалуй, вполне естественную читательскую реакцию на действительную необыкновенность слога Достоевского, резко противостоящего сложившейся в современной ему литературе повествовательной норме. Видимо, всех читателей Достоевского очень схематично можно разделить на две категории. Для одной его язык так и остается «манерным», «неестественным», и на художественный мир Достоевского они смотрят, что называется, сторонним взглядом: порой горячо разделяют отдельные идеи, но целого не приемлют. Другие читатели, тоже поражаясь странности, затем проникаются ею до такой степени, что писательский слог воспринимается ими как естественный, даже единственно возможный способ существования захватившего их и подчинившего себе художественного мира. Можно сказать, что такого рода взгляд – «извне» или «изнутри» – присущ читателям, оценивающим творчество любого сколько-ни-

¹³ Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974. С. 91.

¹⁴ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 616.

¹ См.: Толстой Л. О литературе. М., 1955. С. 712.

будь значительного художника слова; но не всегда это разделение так непосредственно, как у Достоевского, связано с реакцией на «странный язык», приятием или неприятием «слога», отношением к тому «гипнотическому дольнику», от которого отталкивается, например, К.Федин в размышлениях о своей повествовательной манере².

Поэтому при изучении произведений Достоевского особенно актуален вопрос о том, какова же художественная необходимость и глубинная содержательность именно такого речевого строя, странность и необычность которого сразу же бросаются в глаза. Попытаемся выяснить стилеобразующие закономерности, которые связывают ритмико-речевую «поверхность» с сюжетной динамикой, образами-характерами, наконец, авторской позицией, организующей художественное целое, в таком произведении, как повесть «Кроткая», о фантастическом характере «формы рассказа», в котором счел нужным высказаться в специальном предисловии сам автор. Что же это за «форма рассказа» и каковы художественная значимость и внутренний смысл этого «фантастического способа рассказывания»?

Сравнительно одноплановое и единонаправленное движение речи в авторском вступлении резко изменится уже с первой фразы первой главы: «...вот пока она здесь – еще всё хорошо: подхожу и смотрю поминутно; а унесут завтра и – как же я останусь один?»³ Прежде всего обращает на себя внимание фиксированная ритмическая расчлененность речевого потока. Все ритмико-синтаксические единства, вплоть до первичных – колонов, подчеркнуто отделены друг от друга, для чего используется, в частности, весь набор пунктуационных средств. Не мотивированное общезыковыми синтаксическими нормами тире после «и» особенно ясно показывает прежде всего индивидуально-характерологическую природу этого членения, «стенографирующего» самый ход мысли. Попытаемся прочитать в ином ритмическом ключе, без фиксированной прерывистости отрывок фразы до точки с запятой: «Вот пока она здесь, еще все хорошо. Подхожу и смотрю поминутно». Ведь это почти «стихи», в них ударения чередуются регулярно через два слога. В тексте же отзвук этой плавной последовательности, вмещающейся с членениями и разрывами, трансформируется в свою противоположность, и ряд повторяющихся интервалов, объединяя все-таки колоны друг с другом, вместе с тем еще более увеличивает внутреннюю напряженность каждого выделяемого звена.

² См.: Федин К. Писатель, искусство, время. М., 1957. С. 367.

³ Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1982. Т. 24 (далее цитируется по этому изданию).

Сложное совмещение напряженно объединяющих и вместе с тем расчленяющих речь ритмических движений встречаем мы и дальше в неожиданном обрыве, закрепленном тире после соединительного союза «и». Сравним этот и другие такие же частые в повести ритмико-синтаксические построения (например, «но ни слова не выронила, взяла свои «остатки» и – вышла») с как будто подобными же формами у Тургенева: «Марья Дмитриевна хотела потрепать ее по щеке, но взглянула ей в лицо – и оробела»; «Повозка, заскрипев полозьями, повернула из ворот направо – и исчезла». Различие очевидно. У Тургенева ритмически выделяется заключительное действие; его неожиданность, значительность или временная отдаленность подчеркиваются оформлением его в качестве более самостоятельного присоединяемого компонента после осязаемого ритмического раздела. У Достоевского же раздел оказывается внутри того, что нормально является цельным ритмическим единством. Союз «и» указывает на какое-то несомненно существующее единство развертывающейся мысли, имеющей продолжение и завершение. А тире фиксирует содержащийся в этом же месте разрыв. Разрыв и связь оказываются совмещенными в одном месте, в одном мгновении. И в результате не столько выделяется какой-то момент речи как элемент развертывающегося в слове сюжета, не столько подчеркивается какое-то слово или действие, сколько фиксируется определенное состояние человека и человеческого сознания, высказывающегося в слове. Это одна из характернейших для ритмико-речевого строя «точек» («собрать в точку мысль», как отмечал Достоевский), в которой совмещаются контрастирующие друг с другом ритмические планы и тем самым концентрируется речевая напряженность.

К подобной же концентрации приводит и сочетание контрастирующих акцентных движений. А Чичерин отметил важную роль многосложных ритмических зачинов типа «не утерпев» в примерах «судорожно-напряженного», «лихорадочно-торопливого» движения речи. «Три безударных гласных ускоряют схватывание первого слова, и эта торопливость дальше сказывается в ритмическом строе образа Аркадия Долгорукова»⁴. Интересно, что и в «Подростке», и в «Кроткой» этот ритмический ход сочетается с преимущественным тяготением к ударным зачинам, особенно во фразовых началах. Акцентные «толчки», начинающие фразу, совмещаясь со своеобразными безударными «провалами», как раз и закрепляют то лихорадочное движение с точками наивысшей акцентной напряженности, которое характерно, в частности, для движения речи в «Кроткой». Конечно, сами по себе и ударные, и многосложные зачины колонов

⁴ Чичерин А.В. Ритм образа. М., 1973. С. 205.

и фраз могут получить различную речевую интерпретацию, не они создают это специфическое движение, а, наоборот, определяющая его авторская установка придает конкретную ритмико-интонационную и – шире – стилевую значимость этим акцентным формам.

Сочетание разнонаправленных акцентных движений увеличивает внутреннюю расчлененность «мятущейся» речи, выделенность отдельных, даже самых малых ее ритмических единиц, рост их относительной интонационной самостоятельности и сложности фразы в целом. Даже в пределах трех слов «красоты страстно хочется» инверсия, стык ударений и сначала восходящего, а потом нисходящего акцентного движения проводят ритмическую границу после слова «красоты», порождают интонационный акцент на нем. А в перечне однородных слов типа: «Нет, возьмите-ка подвиг великодушия, трудный, тихий, неслышный, без блеску, с клеветой...» – перечислительность заменяется ритмико-интонационным обособлением каждого слова, особенно выделяется ритмическим строем речи финальный интонационный акцент на слове «клеветой». Сложная прерывистость внутренних интонационных отношений во фразах типа: «Раскрывала большие глаза, слушала, смотрела и умолкла» – воссоздает над динамикой называемых физических действий главенствующую в предмете речи динамику душевных движений.

Контрастно сталкиваются и совмещаются не только разнонаправленные акцентные линии, но и, с одной стороны, многословные, внутренне расчлененные, с другой – самые малые синтаксические единства (как, например, выделенное даже в отдельный абзац «Опоздал!!!»), а короткие слова и небольшие, как бы набегающие фразы по тому же принципу «наталкиваются» на подчеркнuto многосложные конструкции. Например, именно на такой контрастной многосложности очень характерных для Достоевского уменьшительно-ласкательных слов вводится и развертывается тема «Кроткой»: «Была она такая тоненькая, белокуренькая, средневысокого роста; <...> Да; меня прежде всего поразили ее вещи: серебряные позолоченные сережки, дрянненький медальончик – вещи в другривенный. <...> ...на третий день приходит, такая бледненькая, взволнованная, <...> И вдруг меня тут же поразило, что она такая стала тоненькая, худенькая, лицо бледненькое, губы побелели, <...> Теперь же песенка была такая слабенькая – о, не то чтобы заунывная (это был какой-то романс), но... как будто голосок не мог справиться, как будто сама песенка была больная. Она пела вполголоса, и вдруг, поднявшись, голос оборвался, – такой бедненький голосок, так он оборвался жалко; <...> Какая она тоненькая в гробу, как заострился носик! <...>» Здесь отчетливо видна связь ритмико-интонационной двушлановости с совмещением контрастирующих семантических пла-

нов; главным образом в этих «трогательных» словах и оборотах выговариваются неустранимо живущие в сознании героя любовь и жалость, но в то же время здесь звучит, а порой выходит на первый план и искажающая эти искренние чувства «гордость», даже издевка (например, особенно острое совмещение противоположностей в одной «точке»: «Ну, гордая! Я, дескать, сам люблю горденых»).

В приведенных примерах заметна соотнесенность развития этой темы с появлением в тексте некоторых «островков» речевого лада, отмеченных ритмико-синтаксическим параллелизмом и большей чем где бы то ни было плавностью. Но в месте интонационного развития и гармонического завершения этих движений нас ожидает еще более резкий интонационный обрыв, так что и здесь место плавного и последовательного ритмического развития занимает лихорадочно-напряженное следование друг за другом внутренне-расчлененных и обособленных единиц речевого движения, которое одновременно и разворачивается, и торопится, и «летит», и в то же время стремится «свернуться», «собраться», сконцентрироваться в своего рода вершинах ритмико-интонационной и семантической напряженности.

Наиболее ярким выражением этих концентрирующих авторскую мысль и энергию критических «точек» становятся повторяющиеся в тексте слова-символы, в которых особенно интенсивно выявляется разворачивающийся смысл целого и которые оказываются важными устоями его (целого) стилевого единства. Характерно, что процесс создания рассказа, судя по черновым материалам, начинается с обозначения таких сгущающих и собирающих в себе целое «слов». Вот первая заметка писателя в записной тетради 1876 – 1877 гг.: «Рассказик. Кроткая. Запуганная (sic). С строгим удивлением. – С горстку. – Все это будет возрастать (т. е. впечатление в дальнейшем)»⁵.

Сами по себе эти выражения появляются лишь в конце повести, но концентрирующийся в них смысл и «впечатление» действительно начинают обнаруживать себя и возрастать с самого начала в системе связанных с этой записью повторов. Прежде всего появляется «строгость», символически представляющая отношения героя с миром и людьми: «...у меня с публикой тон джентльменский: мало слов, вежливо и строго»; «Строго, строго и строго». Тот же самый принцип отношений гордого и озлобленного ростовщика и публики повторяется в обращении героя к его единственной любви и главной жертве: «Этот строгий тон решительно увлекал меня. <...> Во-первых, строгость, – так под строгостью и в дом ее ввел. <...> Я сказал, что я ввел ее в дом под строгостью, однако с первого

⁵ Литературное наследство. М., 1971. Т. 83. С. 594.

же шага смягчил». Ритмически подчеркнутое и проведенное таким образом в голосе героя это слово-символ переходит затем в субъектно-речевой план «кроткой» и возвращается к герою мощнейшим отрицанием всей символически выраженной в нем «системы» гордого мучительства: «Она опять вздрогнула и отшатнулась в сильном испуге, глядя на мое лицо, но вдруг – *строгое удивление* выразилось в глазах ее. Да, удивление, и *строгое...*»; «Я в высшей степени был уверен в противном до самой той минуты, когда она поглядела на меня тогда с *строгим удивлением*. С *строгим*, именно». Семантический контраст проникает внутрь этого сочетания, и символическое определение «строгим» оказывается явно антонимичным по отношению к определяемому слову «удивлением».

Что касается другого слова в первой черновой записи – «с горстку», то оно непосредственно звучит лишь в одном трагическом отрывке: «Помню только того мещанина: он всё кричал мне, что «с горстку крови изо рта вышло, с горстку, с горстку!», и указывал мне на кровь тут же на камне. Я, кажется, тронул кровь пальцем, запачкал палец, гляжу на палец (это помню), а он мне всё: «С горстку, с горстку!»

– Да что такое «с горстку»? – завопил я, говорят, изо всей силы, поднял руки и бросился на него...»

Безусловно, это и сама по себе очень емкая и эмоциональная деталь, но ее символический смысл углубляется соотносительностью уменьшительного «с горстку» со всей темой «кроткой», так что и любовь, и жалость, и разрушение, и смерть с особенной силой совмещаются в этом трагическом «синтезе».

Во всех этих выделенных ритмическим курсивом опорных словах-символах (вспомним еще стоящие рядом со «строгостью» «молчание» и «одиночество») совмещаются контрастирующие смыслы, и все это, действительно, как записал Достоевский, «возрастает». Смысл этих слов не столько последовательно развивается в определенных этапах его становления и объяснения, сколько именно «возрастает», обнаруживается, проясняется в своем глубоком и неустрашимом, с самого начала и до конца присутствующем внутренне-противоречивом существе.

Именно такая структура этого «возрастающего смысла», совмещающего в себе противоположности, выходит «наружу» в тех бросающихся в глаза особенностях «фантастической формы рассказа», о которых шла речь выше: сочетании лихорадочного движения и внутренней расчлененности, даже обособленности отдельных частей и особенно совмещении ритмико-речевых контрастов в «точках» наивысшего интонационно-семантического напряжения. Именно эти характеристики речевого строя рассказа соотносятся с целым рядом родственных черт в структуре изображаемых событий, о которых рассказывается в «Кроткой». Ведь и в характерах, и в отдельных подчеркнуто выделенных этапах развития действия мы можем найти ана-

логичное совмещение противоположностей: ростовщик цитирует Гете, трус не шевелится под наведенным на него пистолетом, злобный мучитель обладает огромной жадой любви и добра, «кроткая» бунтует, покорная и податливая обнаруживает предельную непреклонность; акт добра и бескорыстия оказывается избранием жертвы, формой мщениия миру, а «измена» и свидание с врагом мужа максимально проясняет чистоту и добродетель героини, и, наконец, финал совмещает в себе вершинную жажду жизни, добра и любви, когда «пелена вдруг упала», и – смерть, самоубийство с «образом богородицы».

Финальная «правда», которая по слову авторского вступления «неотразимо возвышает... ум и сердце» героя, не только не снимает этой глубинной противоречивости, но с предельной отчетливостью открывает ее «глобальный», всеобщий характер: «Косность! О, природа! Люди на земле одни – вот беда! «Есть ли в поле жив человек?» – кричит русский богатырь. Кричу и я, не богатырь, и никто не откликается. Говорят, солнце живет вселенную. Взойдет солнце и – посмотрите на него, разве оно не мертвец? Всё мертво, и люди мертвецы. Одни только люди, а кругом них молчание – вот земля! «Люди, любите друг друга» – кто это сказал? чей это завет? Стучит маятник бесчувственно, противно. Два часа ночи. Ботиночки ее стоят у кровати, точно ждут ее... Нет, серьезно, когда ее завтра унесут, что же я буду?» Здесь проясняются и как бы собираются вместе и многие символические детали, и наиболее существенные признаки характерной для рассказа напряженно-прерывистой, осложненной и неуспокоенной речи, и если тон ее действительно изменяется в финале, то проявляется это прежде всего во все более определенном и глубоком постижении истинного масштаба происшедшей трагедии и трагичности человеческого бытия вообще.

«Разъединение и разобщение людей между собой и с миром»⁶ убивает любовь и саму жизнь, делает невозможным выполнение завета: «Люди, любите друг друга». Но и не выполнять этот завет невозможно. Преодоление одиночества в подлинно человеческой межличностной связи (чтобы человеку было «куда пойти»), стремление к любви, мечте или хотя бы воспоминанию о ней (вспомним, как дважды повторяется, почему герой не отпустит Лукерью) – неустранимое стремление человеческой природы. Контрастное совмещение и этих противоположностей есть внутренний источник того неукротимого движения, которое порождается необходимостью «достигать», бороться, прозревать при всех падениях своих идеал и вечно

⁶ Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 85.

стремиться к нему»⁷ и которое является своеобразным катарсисом этой трагедии. Таким образом, в герое «Кроткой», при всем его индивидуально-характерологическом своеобразии, проявляется и всеобщая кризисная ситуация, в которой приоткрывается глубинная суть «человека в человеке».

В ритмически подвижной, расчлененной и напряженной речевой материи «Кроткой» воплощается сам ход авторской мысли, а особо выделенные подчеркивания, повторы слов-символов проясняют узловые моменты, глубинную структуру психики. Интересны в связи с этим соображения известного советского антрополога Я.Рогинского о коренных противоречиях между мыслью и ритмом: «Человеческая мысль аритмична по самой своей сущности. Отвечая на новые, неожиданные и непредвиденные изменения в окружающей среде, решая иногда в течение кратчайшего промежутка времени новые задачи, человеческий интеллект по своему назначению не может длительно обладать своим собственным ритмом и должен постоянно быть готовым к его нарушению и отмене. Но эта аритмическая деятельность составляет резкий контраст с большей частью функций организма человека, подчиняющихся строгим ритмам, будь то деятельность сердца, дыхание, ходьба или чередование бодрствования и сна... Вполне естественно, что человек стремится при любой возможности снова вернуться в общий ритм природы, не прекращая работы своего сознания. Где только возможно, он ищет симметрии, прямых линий, прямых углов, правильных очертаний, тонов, повторений, ритмических жестов. Он как бы «одержим» ритмами, которых его постоянно лишает его собственная мысль... Ритм – это иллюзия, что решение найдено, это осуществленная мечта о покое, возникающем в самом движении»⁸. В свете сказанного, во-первых, ясен один из психофизиологических истоков нарастающей изменчивости и подвижности в процессе речевого воплощения жизни человеческого сознания, движения мысли. Во-вторых, специфическая урегулированность, охватывающая все-таки повторами и общими закономерностями речевого движения все эти нагромождения и извивы, всплески, надрывы и спады, своеобразно воплощает и «разрешает» это движение мысли, превращает его в «мысль, устроенную в теле», способствует напряженнейшему совмещению (но не слиянию) в структуре повествования и в стиле Достоевского еще одной антиномической пары: жизни и «теории», «клеяких листочков» и «логики».

Содержательность стилиобразующих принципов, преобразующих «странный язык» в единственно возможную форму су-

⁷ Литературное наследство. Т. 83. С. 173.

⁸ Вопросы антропологии. М., 1965. Вып. 21. С. 155.

ществования художественного мира произведения Достоевского, может быть осознана более глубоко при сопоставлении «Кроткой» с другими произведениями писателя.

О различного рода контрастах – стилистических, сюжетных, психологических, идейно-тематических, жанровых, – о том, что Достоевский вообще «был склонен рассматривать душевную жизнь человека антитетически»⁹, неоднократно говорили исследователи. При этом очень важно подчеркнуть, что вместе с интенсивнейшим противопоставлением контрастирующих начал у Достоевского осуществляется не менее интенсивное их совмещение, так что в глубинном срезе контрастирующих явлений обнаруживается их принципиальное двуединство.

Даже критерием универсальности человеческой природы оказывается у Достоевского прежде всего степень предельного совмещения предельных противоположностей в ней. Скажем, Ставрогин в «Бесах» – «всё» и потому, что включает в себе «все благородные порывы до чудовищной крайности... и все страсти», но еще более потому, что совмещает крайние пределы: высочайшего идеала («золотой век») и столь же «беспредельного безобразия», «последней низости». В «Исповеди Ставрогина» не просто чередуются эти предельные контрасты, не просто, как писал Л. Гроссман, «страшную драму порока, преступления и гибели ребенка сменяет лучезарное видение первобытной невинности, чистоты и счастья»¹⁰. Смена оборачивается здесь все более интенсивным совмещением этих пределов в одной критической точке сознания «трагического человека» – сознания, которое соединяет и никогда не может объединить эти противоположности.

Причем степень такой совмещенности все более нарастает к концу «Исповеди». Сначала в картину «яркого-яркого света» внедряется резко противоположный образ-символ «паука»: «Я поскорее закрыл опять глаза, как бы жаждая возратить миновавший сон, но вдруг как бы среди яркого-яркого света я увидел какую-то крошечную точку. Она принимала какой-то образ, и вдруг мне явственно представился крошечный красненький паучок». И, наконец, вершинное совмещение – образ Матрешки «с своим поднятым и грозящим мне кулачком». Появившись второй раз, этот образ вмещает в себя и «прекрасных детей», и идеал детства человечества: мечту, самую невероятную «из всех, какие были, которой всё человечество всю свою жизнь отдавало все свои силы, для которой всем жертвовало, для которой умирали на крестах и убивались пророки, без которой народы не хотят жить и не могут даже и умереть», и, с

⁹ Фридлендер Г.М. Поэтика русского реализма. Л., 1971. С. 14.

¹⁰ Гроссман Л.П. Достоевский-художник // Творчество Достоевского. М., 1959. С. 333.

другой стороны, величайшее преступление против человечности – «более великого и более страшного преступления... нет и не может быть». И оставаясь образом реального события и реального страдания, он символизирует в то же время состояние и масштаб трагедии сознания героя, который говорит об этом образе: «...я его сам вызываю и не могу не вызывать, хотя и не могу с этим жить».

Очень важный для Достоевского образ-символ страдающего ребенка, пожалуй, отчетливее всего проясняет ту стилиобразующую закономерность, о которой идет речь: детство, по Достоевскому, ближе всего к идеальному состоянию, и «дите» – это «образ Христов на земле». Поэтому, когда «дите плачет», предельно выражаются и совмещаются друг с другом и «заветный идеал», и «страшный мир». Именно такое соединение и несоединимость этих предельных противоположностей: величайшего идеала мировой гармонии и величайшего страдания – детских мучений, «слезинки замученного ребенка» – обнаруживается авторским усилием в глубинной структуре мятущегося, бунтующего, переживающего кризис человеческого сознания.

Подчеркнем еще раз, что это именно одномоментное совмещение пределов. Даже в «Сне смешного человека», где дается, кажется, временное движение от обретенного к потерянному «раю», это событийное становление снимается стилем и строем речи, которые воссоздают именно драму сознания героя – сознания, сиюминутно соединяющего (и не могущего окончательно соединить) эти противоположности. Не случайно в финальной главе следом за восклицанием: «О, теперь жизни и жизни!» – следует другое: «Да, жизнь, и – проповедь!» В нем особенно интенсивно стягиваются друг с другом и максимальная выделенность этих ключевых слов-символов, и их негладкая, непростая, но непрменная соединенность, нераздельность друг с другом. Эта нераздельность должна вместить всю постигнутую мудрость, всю вечную истину в естественном жизненном выражении, в «живой жизни» в противовес разделению и обособлению жизни и сознания: «Сознание жизни выше жизни, знание законов счастья – выше счастья» – вот с чем бороться надо! И буду». Совмещением и этих противоположностей сознания и жизни является опять-таки выделенный и ритмическим, и графическим курсивом живой образ истины: «Но как мне не веровать: я видел истину, – не то что изобрел умом, а видел, видел, и *живой образ* ее наполнил душу мою навеки».

Однако в этой же «точке» наивысшего ритмического и смыслового напряжения: «Да, жизнь, и – проповедь!» – мы осознаем не только нераздельность, но и неслиянность жизни и проповеди в той создаваемой здесь и сейчас полноте, которая должна включить в себя и освоить и это внутреннее противоречие живой жизни и сознания. Характерны в связи с этим

периодически повторяющиеся в рассказе формы прямой обращенности, в них наиболее отчетливо выражена установка на непосредственное «заражение» слушателя проповеди, действительное приобщение его ко всей «восполненной целостности» истины.

Нарастающая энергия такого обращения важна потому, что далее говорится: «...после сна моего я потерял слова», – стало быть, истина не в отдельно взятых словах, а в человеческой «целостности», этими словами высказанной. Истина в единстве проповедника, проповеди и воспринимающего эту проповедь, в охватывающей их деятельной энергии. В энергию эту «перерабатываются» и ритмический параллелизм, и нагнетание, и внутренние сбои, как, например, в следующей фразе: «Я иду проповедовать, я хочу проповедовать, – что? Истину, ибо я видел ее, видел своими глазами, видел всю ее славу!» Перебойное «что» не ослабляет, а, напротив, усиливает жизненную силу торжественного проповеднического тона, и все это оказывается причастным именно к живому образу истины. Вообще, решают не сами по себе слова, даже такие высокие, как «люби других, как себя», а порождающая их целостность жизни одного человека и всех людей, действительно осваивающих все эти внутренне присущие их бытию противоречия.

И в финале все более выделяются и сближаются друг с другом вершинные противоположности «я и все»: «...и буду. Если только все захотят, то сейчас всё устроится»; «А ту маленькую девочку я отыскал... И пойду! и пойду!» Эти «буду», «я отыскал», «и пойду» сосредоточивают в себе «всю тысячелетнюю историю человечества», и апофеозом в разворачивании исходного противоречия «я – они» становится «я», вбирающее в себя всё и всех, становится деятельная энергия человека, причастного ко всей «восполненной целостности» жизни. Необходимость идеального существования этой «восполненной целостности» и невозможность полной реализации этого идеала [«пусть, пусть это никогда не сбудется и не бывает раю (ведь уже это я понимаю!»)] становятся еще одной парой противоположностей, интенсивно совмещаемых в финальных «сгустках» смысловой энергии целого.

Сосуществование и совмещение противоположностей не является, однако, разрешением противоречий, но лишь их предельным напряжением до воплощенного в стиле критического состояния: если и разрешить эти противоречия невозможно, то и не разрешать их тоже невозможно. Таким образом, в критических «точках» наивысшего стиливого напряжения раскрывается человеческая жизнь «в кризисе и одновременно в перс-

пективе»¹¹. А результативным выражением такого совмещения противоположностей является напряженнейший духовно-деятельный порыв человека, который, говоря словами Блока о Достоевском, «носит в душе вечную тревогу, надрыв, подступает вплотную к мечте, ищет в ней плоти и крови...», которому «снился и вечная гармония: проснувшись, он не обретает ее, горит и сгорает... он хочет преобразить несбыточное, превратить его в бытие и за это венчается страданием»¹². Таким образом, воплощение в слова предельного напряжения совмещаемых противоречий и кризисной структуры человеческого сознания становится вместе с тем особой формой воздействия на читателя, обращением к «человеку в человеке», в понимании Достоевского.

Во всех рассмотренных примерах обнаруживаются сходные структурные отношения: во-первых, сосуществования и предельного совмещения противоположностей и, во-вторых, такого соединения их, которое, будучи совмещением, никогда не оказывается, однако, полным слиянием, наоборот, обостряет их окончательную несоединимость. Этот проясняющийся в стиле Достоевского структурный принцип точнее всего характеризуют слова: нераздельность и неслиянность.

Одним из проявлений именно такого принципа является особая роль слова-символа «вместе» у Достоевского: «красота – это страшная и ужасная вещь... тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут...»; «тут тайна, – что мимоидущий лик земной и вечная истина соприкоснулись тут вместе». Глубокий мировоззренческий смысл этого «вместе», соединяющего в себе нераздельность и неслиянность, становится особенно очевидным из рассказа одного из героев «Подростка» о замысле оперы – замысле, в котором М.М. Бахтин не без основания видел «музыкальный образ» основных устоев художественного мира Достоевского¹³: «Готический собор, внутренность, хоры, гимны... И вдруг – голос дьявола, песня дьявола. Он невидим, одна лишь песня рядом с гимнами, вместе с гимнами, почти совпадает с ними, а между тем совсем другое – как-нибудь так это сделать».

Из сказанного ясно, что перед нами не просто многочисленные контрасты. Вообще, это понятие едва ли может без оговорок применяться для характеристики существенных особенностей стиля произведения Достоевского. Ведь контраст обязательно предполагает вместе с противопоставлением еще и

¹¹ Пономарева Г.Б. «Житие великого грешника» Достоевского: Структура и жанр // Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972. С. 86.

¹² Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 79.

¹³ См.: Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 298 – 300.

раздельность противопоставляемого. Достоевский же в противовес такого рода контрастности все более совмещает противоположности в одном моменте глубинного синтеза, где все, на поверхности разделенное, предстает внутренне нераздельным. В то же время сам синтез Достоевского оказывается наполненным внутренними противоречиями и никогда не доходит до слияния противоположностей воедино.

Глубокое художественное освоение жизненной диалектики, единства и внутренних противоречий усложняющегося мира человеческой жизнедеятельности – характерная черта произведений русской литературы второй половины XIX в. вообще, проявившаяся в творчестве всех наиболее значительных художников той эпохи, и прежде всего Л. Толстого и Достоевского. Но шло такое освоение принципиально различными путями, и совмещение противоположностей как конкретный стилиобразующий принцип в произведениях Достоевского существенно отличается, например, от толстовского воссоздания «диалектики души» и внутренне-противоречивого движения человеческой жизни и мысли.

Приведу пример подобных стиливых отличий. А. Чичерин в своей работе о стиле Л. Толстого проникательно анализирует внутреннюю структуру одной из фраз романа «Война и мир»: «Да, да, на войну, – сказал он, – нет! Какой я воин! – А впрочем все так странно, так странно!..» Здесь очень существенна расстановка знаков препинания. Если бы было: «Да, да, на войну, – сказал он. – Нет, какой я воин!..», перед нами были бы два... суждения, следующие друг за другом и отменяющие друг друга. Но... для стиля Толстого существенны единство и насыщенность противоречиями единой фразы. И совершенно закономерно «да, да» и «нет» совмещены, слиты вместе¹⁴. «Единство и насыщенность противоречиями единой фразы» здесь бесспорны, а вот то, что «да, да» и «нет» совмещены, слиты вместе, представляется сомнительным. Фраза здесь не совмещает противоположности в каком-то одном моменте, а связывает, сопрягает их, разворачивая единый момент жизни человеческого сознания в процесс становления и развития внутренне противоречивого единства складывающейся мысли. В единстве фразы запечатлено это смутное «странное» движение, а «да, да» и «нет» – это именно этапы становления целого.

Совсем по-иному сталкиваются «да» и «нет» у Достоевского: «А, впрочем, я с вами... ведь вы, уж конечно, не нигилист! Отвечайте откровенно, откровенно! – Н-нет...»; « – Влюблен ты, что ли? – Н-нет. Я... я как сестре писал; я и подписался братом». В этих ответах Раскольников и Мышкина «да» и «нет»

¹⁴ Чичерин А.В. Возникновение романа-эпопеи. М., 1958. С. 178.

действительно совмещаются в одном слове, и не момент здесь развертывается в процесс, а, наоборот, процесс свертывается в напряженный миг, где противоположности сосуществуют, а внутренний интонационный перебой выявляет их «нераздельность», но и «неслиянность».

В свете сказанного обнаруживается более глубокая стилеобразующая значимость тех особенностей повествовательного строя, о которых говорилось выше, прежде всего – нарастающей расчлененности и даже обособленности отдельных элементов художественного целого, с одной стороны, а с другой – не менее интенсивного вмещения внутренне противоречивого целостного смысла даже в отдельные слова-символы, детали-символы и т.п. И если, по замечанию Д.С.Лихачева, «...обособление всех частей мира и связанная с этим обособлением свобода характеризует внутренний мир произведений Достоевского»¹⁵, то этому же внутреннему миру присуще необыкновенно интенсивное выражение единства даже в отдельно взятой обособленной частице.

Вообще, задача все более глубокого освоения всей полноты человеческого бытия решалась в наиболее значительных стилевых системах русской литературы XIX в. двумя противоположными путями: толстовскому акценту на связывание, воссоздание в сложных и многоплановых художественно-речевых построениях прежде всего процесса становления, развития, сопрягающего разнородные элементы в движущемся целом, противостояло присущее Достоевскому доведение обособления до его крайних пределов, где оно переходит в свою полную противоположность. В соответствии с известным высказыванием писателя, «глубина, превышающая Шекспира», отыскивается здесь в отдельном факте действительной жизни, «вроде бы даже и не таком ярком». И опять-таки перед нами та же глубинная структура совмещения противоположностей: всеобщего и единичного, – так что единичный факт и всеобщая идея, совмещаясь, никогда не сливаются воедино.

«Разложение – главная видимая мысль романа»¹⁶, – говорил Достоевский о «Подростке». И действительно, это – видимая мысль, так как отпечаток «эпохи всеобщего обособления» доходит даже до повествовательного строя этого – и не только этого – произведения Достоевского. Но, воплощаясь в художественном мире, коренная ситуация действительной жизни тут же и отрицается открытием несовместимости раздробленности и человечности, обнаружением того, как обособленная частица может оказаться и оказывается наполненной всеобщими связями

¹⁵ Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопр. литературы. 1968. № 8. С. 87.

¹⁶ Литературное наследство. М., 1965. Т. 77. С. 69.

и «сердцевина целого» вдруг особенно концентрированно воплощается в какой-либо отдельной детали. Поэтому произведения Достоевского, как писал Л. Толстой, «передают чувства, влекущие к единению и братству людей»¹⁷.

Присущая Достоевскому диалектика объединенности и обособленности выявляется, например, в принципиальном для стиля этого писателя взаимоотношении двойников: с одной стороны, несоединимость разных сторон во внутренне противоречивой человеческой целостности приводит не только к объективации, но и к персонификации противоположностей, в то же время двойник проявляется как таковой лишь в той или иной форме совмещенного сосуществования со своей первичной основой. Двойники существуют и вместе друг с другом и одновременно друг в друге: ни одна из этих форм бытия не может обойтись без другой.

Аналогичная глубинная структура совмещения противоположностей обнаруживается и в организации повествования многих произведений Достоевского. Д. С. Лихачев писал о том, что Достоевскому нужны рассказчики и хроникеры, «чтобы ввести самого себя в действие, максимально это действие объективировать, создать необходимое соучастие рассказчика в рассказываемом»¹⁸. Это, конечно, верно, но еще важнее роль рассказчиков в структуре организуемого автором «большого диалога». Повествователь у Достоевского, в отличие от Л. Толстого, принципиально не возвышается над героями, но реализует, проявляет связи между ними и, находясь на одном уровне с героями, переводит эти связи из внешних во внутренние. И опять-таки повествователь совмещает противоположности: он не может быть просто одним из героев и не может быть «всезнающим автором». Но противоположности эти, совмещаясь, не могут слиться воедино.

Таким образом, одной из важнейших форм выражения авторской позиции в произведениях Достоевского становится особая система одноуровневых отношений: повествователь – герои, при помощи которой обеспечивается переход внешних связей между ними в связи внутренние, и автор, будучи носителем и выразителем связей людей, голосов, миров друг с другом, оказывается одновременно и вместе с героями и внутри каждого из них.

Если у Л. Толстого, особенно в его позднем творчестве, противоположности «я и все» сливаются в итоговом синтезе, и образ повествователя предстает как воплощение именно такого слияния, то в художественном мире Достоевского обнаружива-

¹⁷ Толстой Л. Н. О литературе. С. 467.

¹⁸ Лихачев Д. С. В поисках выражения реального // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1974. Т. 1. С. 6.

ется лишь совмещение этих противоположностей – нераздельность и неслиянность «я и все». Каждое подлинное человеческое «я», по художественной логике Достоевского, не может не совмещаться с другими, не стремиться к общению и – в пределе – слиянию с ними, вместе с тем оно не может не относиться к другому «я» именно как к другому миру, как к противостоящему ему «ты». Всеобщий диалог Достоевского, будучи непрерывным совмещением «я» и «ты», никогда, однако, не оказывается их слиянием.

У Достоевского в «последней глубине» отыскивается не охватывающая всех единая и единственная «правда», а общее всем живительное внутреннее противоречие и как его выражение – «переходность», неискоренимое стремление к высшей гармонии, чреватость ею и – невозможность ее окончательного обретения, ее полного осуществления. Тем самым открывается всеобщая трагедия человеческого бытия и человеческого сознания и коренящиеся в этой трагедии перспективы и катарсис. Именно объединяющая всех человеческая трагедия и является главным предметом эпического воссоздания в повествовательном строе прозы Достоевского.

Стилеобразующий принцип совмещения противоположностей выявляется у Достоевского и в художественном времени его произведения, где особенно актуальной оказывается диалектика текущего и вечного. Вспомним в связи с этим «Кроткую», где совмещение контрастирующих планов в художественном времени особенно ощутимо.

С одной стороны, здесь обнаруживается целый ряд переходов от сиюминутных высказываний героя к повествованию о прошлых событиях, а в них, в свою очередь, переход к еще более давним эпизодам из жизни героини («подготовная») и героя («случай в полку»), да и в сиюминутных высказываниях разграничены описания и рассуждения. Все эти компоненты имеют ряд различительных признаков в синтаксическом строе речи (как показала Е.А. Иванчикова в своей работе о синтаксической композиции «Кроткой»¹⁹) и в других характеристиках. Но, с другой стороны, объединяющие все повествования формы аффективного синтаксиса (Е.А. Иванчикова отмечает повторы, градационные усиления, сегментацию и самоперебивы), ритмические контрасты и концентрация повествовательной энергии в напряженнейших «мигах» «снимают» отмеченные временные отличия и создают общее «лихорадочное» движение, преодолевающее время.

Порыв человеческого сознания охватывает временную сложность реального мира и вместе с тем, говоря словами Достоев-

¹⁹ См.: *Иванчикова Е.А.* Синтаксис художественной прозы Достоевского. М., 1979.

ны бытия и рассудка и останавливается лишь на точках, о которых грезит сердце». Так возникает временное двоемирие, и в отраженную в повествовании временную сложность и многоплановость реального мира этими «точками» вневременного «синтеза» вносится еще и координата противоположного реальному миру идеального, где «времени не будет».

Таким образом, именно временная координата становится основой совмещения еще одной, в известном смысле предельной антиномической пары: двух миров – реального и идеального – в художественном целом. Особое двоемирие, безусловно, присуще Достоевскому, так как идеал мыслится им в формах, принципиально противостоящих всем формам «текущего» человеческого существования, даже более того, как говорится в одной из записей Достоевского, «человек стремится на земле к идеалу, – противоположному его натуре»²⁰. Но в отличие от романтического двоемирия Достоевский утверждает не только необходимость, но и позитивную значимость обоих миров. Романтическому отрицанию действительности писатель противопоставляет требование постигнуть ее глубинную суть: вместе с романтиками не удовлетворяясь «насуцным», он в отличие от них считает, что «подспудное, невысказанное будущее Слово» заключено «в нем», в этом же «насуцном».

В сосуществовании крайностей, в совмещении противоположностей, в объединении предельно выражающих себя личностных самосознаний в идеальном времени-пространстве всеобщего диалога формируется стилевое воплощение предела, где координаты максимально реальной человеческой действительности совмещаются с координатами идеального мира, «бытия полного синтетически... для которого, стало быть, «времени» больше не будет»²¹. «Все в лихорадочном состоянии и все как бы в своем синтезе» – этими словами Достоевского точно улавливается единство и вместе с тем «двуликость» его художественного мира. Чем более проявлялась в «невиданных переменах» и «неслыханных мятежах» глубинная структура мира, тем значимее оказывались те качества стиля произведений Достоевского, в которых становилась ощутимой диалектическая сущность человеческого бытия и человеческой личности.

²⁰ Литературное наследство. Т. 83. С. 175.

²¹ Там же. С. 174.

4. Гармония и дисгармония в слове и в мире («Студент» А.П. Чехова)

Чеховское повествование кажется спокойным, гладким и уравновешенным. Не сложность и прерывистая расчлененность, как у его великих предшественников и современников Л. Толстого и Достоевского, а, напротив, цельность и плавность речевого единства выходят в нем на первый план, и не случайно так часто говорят об особом речевом «кладе», свойственном произведениям Чехова.

Стоит, однако, чуть пристальнее взглянуть в эту симметрию и плавность, как сразу же обнаруживается их внутренняя сложность и многосоставность. Единство разворачивающихся ритмико-синтаксических композиций совмещается с заметной противоречивостью семантико-синтаксического объединения, в котором части противопоставляются друг другу или между ними опускаются необходимые с точки зрения строгой логики промежуточные звенья. Объединяемые компоненты зачастую оказываются внутренне неоднородными.

О противоречиях «складности» и «нескладности», «связи» и «бессвязности» в чеховском языке говорил Л. Толстой: «Я помню, когда я его в первый раз начал читать, он мне показался каким-то странным, «нескладным», но как только я вчитался, так этот язык захватил меня. Да, именно благодаря этой «нескладности» или, не знаю, как это назвать, он захватывает необычайно. И точно без всякой воли вашей вкладывает вам в душу прекрасные художественные образы... Смотришь, как человек будто без всякого разбора мажет красками, какие попадутся ему под руку, и никакого как будто отношения эти мазки между собой не имеют. Но отходишь на некоторое расстояние, посмотришь, и в общем намечается цельное впечатление. Перед вами яркая, неотразимая картина природы. Он странный писатель: бросает слова как будто некстати, а между тем все у него живет»¹.

Рассмотрим диалектику «складности» и «нескладности» в художественном единстве рассказа А.П. Чехова «Студент». Это произведение дает прекрасные возможности сделать первый шаг от ритмико-речевой организованности прозаического текста к стилю как закону существования художественной формы и перехода ее в содержание – в художественный мир чеховского рассказа. Сам Чехов, по свидетельству брата, считал рассказ «Студент» «наиболее отделанным»².

¹ Гольденвейзер А.Б. Вблизи Толстого. М., 1959. С. 98.

² Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1977. Т. 8 (далее цитируется по этому изданию).

«Погода вначале была хорошая, тихая. Кричали дрозды, и по соседству в болотах что-то живое жалобно гудело, точно дуло в пустую бутылку. Протянул один вальдшнеп, и выстрел по нем прозвучал в весеннем воздухе раскатисто и весело. Но когда стемнело в лесу, некстати подул с востока холодный пронизывающий ветер, все смолкло. По лужам протянулись ледяные иглы, и стало в лесу неуютно, глухо и нелюдимо. Запахло зимой». В строении этого начального абзаца могут быть отмечены различные формы внутренней симметрии, объединяющей колоны и фразовые компоненты в двучленные и трехчленные конструкции. Установку на речевую стройность и плавность задает уже первая фраза с повтором слогового объема колонов и совпадением окончаний в заключительном ритмическом двучлене: «хорошая, тихая». Такая же внутренняя симметрия ритмических окончаний присуща и другим сочетаниям однородных членов в завершениях фраз первого абзаца («раскатисто и весело»; «неуютно, глухо... нелюдимо»). Наконец, слоговая выравненность характеризует не только отношения между отдельными колонами, но и соотношение фраз в абзаце. При относительной краткости первой и особенно последней фразы четыре других очень близки друг к другу по объему.

Вместе с тем в соотношении этих фраз, объединенных и согласованных друг с другом, проявляется и очевидная внутренняя неоднородность, своеобразная двуплановость. Наиболее отчетливо выявляет ее ритмическое чередование противоположных по эмоционально-смысловой направленности характеристик: «хорошая» – «жалобно», «весеннем», «раскатисто и весело» – «холодный пронизывающий», «смолкло». С двутемностью сочетается переплетение двух различных ритмических движений в абзаце. С одной стороны, последовательное развертывание, расширение ритмической амплитуды с вершиной в наиболее «светлом» и протяженном фразовом компоненте: «...и выстрел по нем прозвучал в весеннем воздухе раскатисто и весело»; с другой – этому противостоит все большее уменьшение ритмических единств в развертывании трех последних фраз, нагнетающих «ледяную» семантику, вплоть до последней фразы абзаца, самой короткой с ударным завершением: «Запахло зимой».

Аналогичным движением охвачен и второй абзац, и здесь после семантических столкновений («...закоченели пальцы, и разгорелось от ветра лицо. <...> ... было пустынно и как-то особенно мрачно. ... около реки светился огонь...») «холод» все более набирает силу, захватывая уже не только природу, но и состояние героя и сферу его размышления: «И теперь, пожимаясь от холода, студент думал о том, что точно такой же ветер дул и при Рюрикe, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и что при них была точно такая же лютая бедность,

голод; такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета – все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше. И ему не хотелось домой». Мы видим, что плавность в этом нагнетании однородных по преимуществу конструкций уступает место все большей напряженности, которая ритмически фиксируется преобладающим «дроблением» в движении фраз, относительным ростом интенсивности малых колонов и ударных форм зачинов и окончаний.

Выявившееся с самого начала переплетение двух тем (в прямом и в обобщенно-символическом значении этих слов): холода и тепла, мрака и света – проходит через весь рассказ, так что ритмико-речевая динамика его насыщается этой двутемностью, воплощает и конкретизирует ее. Это можно обнаружить при анализе всех основных ритмических характеристик рассказа. Например, один из наиболее резких ритмических контрастов разграничивает 5-й абзац рассказа, где почти совершенно отсутствуют ударные окончания, и 6-й, где эти формы ощутимо преобладают (таких случаев преобладания ударных структур всего два во всем произведении).

Вот эти рядом стоящие и вместе с тем контрастирующие друг с другом отрывки: «Поговорили. Василиса, женщина бывалая, служившая когда-то у господ в мамках, а потом няньках, выражалась деликатно, и с лица ее все время не сходила мягкая, степенная улыбка; дочь же ее Лукерья, деревенская баба, забитая мужем, только щурилась на студента и молчала, и выражение у нее было странное, как у глухонемой.

– Точно так же в холодную ночь грелся у костра апостол Петр, – сказал студент, протягивая к огню руки. – Значит, и тогда было холодно. Ах, какая то была страшная ночь, бабушка! До чрезвычайности унылая, длинная ночь!»

Как видим, ритмическим контрастом отмечается начало единственного события в «Студенте» – рассказа героя; в этой ритмической границе – и переход к монологу; и смена интонации и тональности, и отражение общей двутемности, которая охватывает взаимоотношения между субъектными планами повествователя и героя.

Не менее значимым, чем этот контраст, оказывается ритмический повтор выделенных на общем фоне двух случаев относительного преобладания ударных окончаний; им объединены 6-й абзац – начало рассказа студента об апостоле Петре и 12-й абзац, где последний раз упоминается о Петре: «Он оглянулся. Одинокий огонь спокойно мигал в темноте, и возле него уже не было видно людей. Студент опять подумал, что если Василиса заплакала, а ее дочь смутилась, то, очевидно, то, о чем он только что рассказывал, что происходило девятнадцать веков назад, имеет отношение к настоящему – к обеим

женщинам и, вероятно, к этой пустынной деревне, к нему самому, ко всем людям. Если старуха заплакала, то не потому, что он умеет трогательно рассказывать, а потому, что Петр ей близок, и потому, что она всем своим существом заинтересована в том, что происходило в душе Петра».

Еще один характерный ритмический признак отличает этот фрагмент: обилие многосложных, особенно гипердактилических зачинов – признак, характерный для описаний Василисы и Лукерьи. Таким образом, Петр, Василиса, Лукерья и различные лексико-семантические и ритмические линии, с ними связанные, соединяются в этом абзаце, в движении которого нарастает и проясняется симметричная трехчленность.

Здесь же начинается финальная часть рассказа, последние три абзаца которого образуют своеобразную «триаду». Если в первом ее члене уже намечился синтез различных ритмико-речевых планов, то особенно яркой и полной реализацией такого заключительного синтеза является последний абзац рассказа: «А когда он переправлялся на пароме через реку и потом, поднимаясь на гору, глядел на свою родную деревню и на запад, где узкою полосой светилась холодная багровая заря, то думал о том, что правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле; и чувство молодости, здоровья, силы, – ему было только двадцать два года, – и невыразимо сладкое ожидание счастья, неведомого, таинственного счастья овладевали им мало-помалу, и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла».

Отзвуки всех предшествующих лексико-семантических и ритмико-синтаксических сопоставлений и переключек включает в себя эта последняя фраза, сложно расчлененная и вместе с тем интонационно единая, с многократно повторяющимся союзом «и», причем в объединении этом опять-таки нарастает к концу гармоническая стройность, проясняясь особенно в последнем трехчлене с внутренней симметрией в строении слов («восхитительной»: $UU-UU$; «чудесной»: $U-U$)³ и регулярным следованием двусложного интервала в последнем колоне («и полной высокого смысла»: $U-UU-UU-U$). Повторяется в этом трехчлене и характеризующий весь рассказ ход от сужения к расширению объема ритмических единств, амплитуды ритмико-интонационного движения.

Таким образом, анализ показывает, что в гладкой и уравновешенной чеховской речи нет и следа монотонности, ритмиче-

³ Использование слов такого акцентно-силлабического строения в аналогичной функции часто встречается у Чехова.

ская сложность, подвижность и изменчивость в значительной мере присущи чеховскому повествованию. Но в отличие, например, от Толстого и Достоевского у Чехова все эти ритмические изменения, перебои и переходы охвачены закономерностями стройно-симметричного распределения, развертывания и соединения. А финал выступает как объединяющее совмещение и гармоническое разрешение различных ритмических линий, тем и планов. Не случайно, приводя слова Чехова о том, что произведение «должно давать не только мысль, но и звук, известное звуковое впечатление», Г.И. Россолимо, один из современников писателя, говорил, что этот «звуковой характер своих произведений Чехов выдерживал во всех деталях» и в центре внимания при этом у него оказывались концы, заключения рассказа в целом и отдельных его частей: «Меня особенно поразило то, что он подчас, заканчивая абзац или главу, особенно старательно подбирал последние слова по их звучанию, ища как бы музыкального завершения предложения»⁴.

В организации ритмико-речевого единства чеховского рассказа принципиально важны следующие особенности: 1) связывание разнообразных, внутренне неоднородных частей в плавном повествовательном строе целого; 2) стройно-симметричное распределение и развертывание различных, в том числе противостоящих друг другу, тем и планов; 3) расширяющееся объединение ритмических движений и гармоническое разрешение их в сложном финальном синтезе. А стилиобразующим в словесно-художественном единстве целого становится принцип финального прояснения сложной ритмико-речевой гармонии во внутренне неоднородном речевом развитии с четкой, симметричной его внешней организацией. Такое стройное, урегулированное движение внутренне неоднородной речи к гармоническому синтезу очень важно для понимания воплощенного в стиле авторского хода мысли, устоев чеховского художественного мира вообще.

Ритмико-речевое развитие в чеховском повествовании неотрывно от движения событийного и вместе с тем обнаруживает внутреннее противоречие с ним. Ведь с точки зрения односторонне-фабульной в рассказе «Студент» почти ничего не происходит и мало что меняется. Неизменность, как это часто бывает у Чехова, даже подчеркнута: «И опять наступили потемки, и стали зябнуть руки». Это, так сказать, повторение в пределах малого времени текущей повседневности, частица которой воссоздана в повествовании. Но и во времени большом, историческом, которое вовлекается в рассказ, с чисто событийной точки зрения, дела обстоят не лучше: девятнадцать веков назад страдали люди, страдают и теперь; девятнадцать веков

⁴ А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1954. С. 584.

назад «бедный Петр» отрекся от своего Учителя и оплакивал свое отступничество и теперь его снова оплакивают. Конечно, здесь очень важно, что другие переживают чужую боль как свою — это, так сказать, сюжетное выражение той всеоживляющей связи людей, которая утверждается в рассказе. Но ведь возможна и такая трактовка: Петр был слаб и оплакивал свою слабость; через девятнадцать веков люди слабы и оплакивают свою слабость.

Если рассматривать этот небольшой рассказ Чехова в контексте его творчества, действительно, нельзя не вспомнить, как часто в системе повторяющихся деталей и эпизодов воплощал писатель унылое однообразие повседневности, «проглатывающей» не только сколько-нибудь значимое событие жизни, но и саму человеческую жизнь. С точки зрения фабульной (или точнее — бесфабульной) повторяемости перед нами зачастую оказывается бесконечно одно и то же, бессобытийное и бесперспективное бытие, поглощаемое бытом. Но в этих же самых повторах концентрируется и нарастает эмоционально-смысловая напряженность — и в развитии авторской мысли, в движении этого чувства жизни есть свой поступательный ход и своя перспектива, если и не заменяющая перспективность событийную, то намекающая на ее будущую возможность и — самое главное — обостряющая ее необходимость. Оттого в повторах, в удивительном, неразложимом единстве предстают и тягостное однообразие каждодневности, и нарастающая скорбь об уходящей и теряющейся жизни, и в самой энергии скорби — энергии преодоления тягостного однообразия. Причем это не просто лирически выраженное субъективное чувство надежды, а неодолимое стремление, живущее в той же самой бытийности повторяемости. Ритмическая гармония, проясняющаяся в поступательном речевом развитии, противоречит событийному разворачиванию и вместе с тем неотрывна от него, тем самым она причастна к образу бытия, так что живущая в ритме эмоциональная перспектива характеризует не только субъективное переживание жизни, но и ее собственный глубинный ход.

Переход от безнадежности к надежде в рассказе «Студент» не может быть отнесен лишь к субъективным усилиям героя или к его узкоиндивидуальным особенностям. Это не просто событие его внутренней жизни. Это переход, происшедший в самом ходе жизни, в том обнимающем и студента, и Василису, и Лукерью, и окружающую их природу жизненном потоке, закономерности движения которого проясняются и в относительно самостоятельном ходе внешних обстоятельств, и в относительно самостоятельном ходе мысли, и — всего более — в переплетении внутреннего и внешнего.

Весь этот многосоставный чеховский мир внутренне неоднороден: противоречия внедряются и во взаимосвязь между отдельными деталями и эпизодами, и внутрь изображаемых

характеров, и в отношении между героями и идеей или, как частный случай, между высказываниями героев и поведением тех, кто их высказывает. О последнем писал В.Б. Катаев, показавший, как мнения действующих лиц у Чехова «будут затем дискредитированы самим лицом, их высказавшим». Отметив особую «изящную, афористичную, кажущуюся единственной» форму этих «идейных» высказываний, Катаев, однако, посчитал, что смысл этих высказываний «обесценен, он не входит в идейную проблематику произведений»⁵. Между тем эти «звенья чистой поэзии, облагороженной, музыкальной, напряженно-выразительной речи»⁶ позволяют сохранить абсолютную ценность идеи, несмотря на относительность ее связей с личностью героя, высказавшего ее. Во внутренне неоднородном чеховском мире и человек может оказаться «больше» идеи, и идея – «больше» человека, тем важнее тот воплощенный в композиционной организации и речевом строе итоговый гармонический синтез, в котором вместе с объединением происходит и «очищение» направляющих человеческую жизнь правды и красоты, так что мнение, дискредитированное последующим поведением героя, подчинившегося внешним обстоятельствам и захваченного обыденностью, все же остается жить как элемент складывающегося единства – той «общей идеи», которая ждет и требует своего полноценного «носителя».

Вот почему вопрос о вере в торжество правды и красоты автора «Студента» не связан прямо с прочностью убеждений героя, как склонен был считать А.А. Белкин, находивший в финале рассказа прежде всего преодоление иллюзий: «Студенту только двадцать два года, вот жизнь и кажется ему прекрасной! Вот ведь в чем дело. И Чехов не предлагает читателю никаких иллюзий: мало ли что может произойти с этим человеком, студентом, в будущем, хотя он только что и видел «оба конца цепи». Может, когда-нибудь и он, как Петр, не найдет в себе силы остаться верным высокому идеалу, может и он от чего-нибудь отречется, как Петр...»⁷ Включая в себя и эти возможности, рассказ вместе с тем утверждает, что переход от безнадежности к надежде – это не чья-либо иллюзия или мечта, а необходимость, корни которой таятся в объективном ходе бытия, а правда и красота – это именно всеобщие и объективные ценности, направляющие сложное, запутанное и внутренне противоречивое течение жизни. Неточность трактовки А.А. Белкина объясняется прежде всего недооценкой содержательной глубины и идейной значимости стиля чеховского про-

⁵ Катаев В.Б. Герой и идея в произведениях Чехова 90-х годов // Вестн. МГУ. Серия филологии. 1986. № 6. С. 47.

⁶ Ларин Б.А. Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974. С. 146.

⁷ Белкин А.А. Читая Достоевского и Чехова. М., 1973. С. 298 – 299.

изведения, несколько односторонним рассмотрением «рассказываемого события» в отрыве от своеобразия «рассказывания».

Содержательность отмеченных стилиобразующих закономерностей может быть конкретизирована при сопоставлении «Студента» с чеховскими произведениями с более сложной разработкой «рассказываемого события» и соответственно с более сложными отношениями между ним и характером «рассказывания». Вспомним, например, знаменитое описание Беликова из «Человека в футляре»: «...он был замечателен тем, что всегда, даже в очень хорошую погоду, выходил в калошах и с зонтиком и непременно в теплом пальто на вате. И зонтик у него был в чехле, и часы в чехле из серой замши, и когда вынимал перочинный нож, чтобы очинить карандаш, то и нож у него был в чехольчике; и лицо, казалось, тоже было в чехле, так как он все время прятал его в поднятый воротник. Он носил темные очки, фуфайку, уши всегда закладывал ватой, и когда садился на извозчика, то приказывал поднимать верх. Одним словом, у этого человека наблюдалось постоянное и непреодолимое стремление окружить себя оболочкой, создать себе, так сказать, футляр, который уединил бы его, защитил бы от внешних влияний. Действительность раздражала его, пугала, держала в постоянной тревоге, и, быть может, для того, чтобы оправдать эту свою робость, свое отвращение к настоящему, он всегда хвалил прошлое и то, чего никогда не было; и древние языки, которые он преподавал, были для него в сущности те же калоши и зонтик, куда он прятался от действительной жизни». В этом перечислении «футлярных» примет с обилием нагнетаемых союзно-симметричных конструкций речевой строй не только усиливает сатирическую иронию, но и излучает какую-то художественную энергию, вроде бы совершенно не соответствующую предмету речи. Здесь с самого начала становится ощутимым выявляемое стилем исходное противоречие «футлярности» и человечности, которое организует все повествование и проходит через весь рассказ.

Оно (это противоречие) может быть отмечено, во-первых, в сюжете рассказа, точнее, в его единственном повествовательном эпизоде. Чехов не раз говорил о том, что любовь преображает человека, пробуждая дремлющие в каждом душевные силы и прекрасные возможности. Конечно, по отношению к Беликову странно говорить о любви, но в то же время достаточно намека на какое-то живое чувство — и в футляре замечаются проблески человечности (в своеобразном повторе наиболее стройной и «гладкой» фразы Беликова: «О, как звучен, как прекрасен греческий язык! — говорил он со сладким выражением...», — обращенной уже не к прошлому, а к настоящему: «Он подсел к ней и сказал, сладко улыбаясь:

— Малороссийский язык свою нежность и приятно звучностью напоминает древнегреческий» — подчеркнуты наро-

чито плавные окончания и почти «внутренние рифмы»). И хотя все живые интонации беспокойства и беспомощности разбиваются о циркулярный язык и мышление, как и вообще все жалкие человеческие «всплески» неумолимо приводят к абсолютно «футлярному» финалу – смерти, все же и здесь проявившаяся борьба человечности и «футлярности» показывает, что дело не в «ненормальности» Беликова, что при всей неестественности характер этот – не противостоящая жизни аномалия, а скорее неотрывная принадлежность этой самой «нормальной» жизни.

Расширяясь и обобщаясь, эта двутемность выявляется и в расхождении выраженных в повествовании двух точек зрения: Буркина и Ивана Иваныча, по-разному осмысляющих рассказанную историю. Их реакции впервые сопоставляются еще в самом начале описательного вступления. Рассуждая о странности всеобщего влияния Беликова, Буркин замечает: «Под влиянием таких людей, как Беликов, за последние десять – пятнадцать лет в нашем городе стали бояться всего. Боятся громко говорить, посылать письма, знакомиться, читать книги, бояться помогать бедным, учить грамоте...

Иван Иваныч, желая что-то сказать, кашлянул, но сначала закурил трубку, поглядел на луну и потом уже сказал с расстановкой:

– Да. Мыслящие, порядочные читают и Щедрина, и Тургенева, разных там Боклей и прочее, а вот подчинялись же, терпели... То-то вот оно и есть». Между собеседниками, кажется, царит полное согласие, однако, кроме осязаемого и даже подчеркнутого в авторской ремарке ритмического перебоя, есть одна разграничительная деталь: безоговорочный приговор Буркина, уверенно захватывая настоящее время, носит общий, как бы законченный характер, а слова Ивана Иваныча возвращают действие от настоящего к прошлому, ограничивая его рамками рассказанного события. Настоящее время здесь еще не освоено, мысль не завершена, обобщение только начинает рождаться, что подчеркнуто даже заключительным многоточием.

Смысл этого разграничительного намека становится ясным после очевидного финального расхождения героев. В ответ на очень четко сформулированный Буркиным итог событий: «Но прошло не больше недели, и жизнь потекла по-прежнему, такая же суровая, утомительная, бестолковая, жизнь, не запрещенная циркулярно, но и не разрешенная вполне; не стало лучше. И в самом деле, Беликова похоронили, а сколько еще таких человек в футляре осталось, сколько их еще будет!» – Иван Иваныч снова произносит: «То-то вот оно и есть», но продолжает уже, с точки зрения Буркина, «из другой оперы»: «То-то вот оно и есть, – повторил Иван Иваныч. – А разве то, что мы живем в городе в духоте, в тесноте, пишем ненужные бумаги, играем в винт – разве это не футляр? А то, что

мы проводим всю жизнь среди бездельников, сутяг, глупых, праздных женщин, говорим и слушаем разный вздор – разве это не футляр? <...> Видеть и слышать, как лгут, <...> и тебя же называют дураком за то, что ты терпишь эту ложь; сносить обиды, унижения, не сметь открыто заявить, что ты на стороне честных, свободных людей, и самому лгать, улыбаться, и все это из-за куска хлеба, из-за теплого угла, из-за какого-нибудь чинишка, которому грош цена, – нет, больше жить так невозможно!»

Буркин определенно включает «футлярность» в число постоянно присутствующих примет, и его «здравый» скептический взгляд уверен в неизменности существующего жизненного состояния. Так что надежды на то, что «станет лучше», при всей их прелести и естественности, все же неосновательны. Как и для Буркина, для Ивана Иваныча «человек в футляре» – не только идеальное имя для Беликова и беликовых, но и – что особенно важно – точное обозначение всеобщей жизненной ситуации, всеобщего конфликта человечности и отрицающих ее форм человеческого существования. Но именно подчеркнутая острота конфликта приводит Ивана Иваныча к иному, по сравнению с Буркиным, антискептическому итогу. Чем больше жизненных явлений охвачено омертвляющей футлярностью, тем несомненнее необходимость решительных перемен. Трезвому «сколько их еще будет» Буркина противоречит «из другой оперы» Иван Иваныч: «Нет, больше жить так невозможно!»

Но прежде чем это высказывание Ивана Иваныча прозвучит, между противостоящими друг другу речами героев (один из которых – рассказчик) внедряется соотнесенное с другим, объективным повествователем пейзажное описание: «Когда в лунную ночь видишь широкую сельскую улицу с ее избами, стогами, уснувшими ивами, то на душе становится тихо; в этом своем покое, укрывшись в ночных тенях от трудов, забот и горя, она кротка, печальна, прекрасна, и кажется, что и звезды смотрят на нее ласково и с умилением и что зла уже нет на земле и все благополучно. Налево с края села начиналось поле; оно было видно далеко, до горизонта, и во всю ширь этого поля, залитого лунным светом, тоже ни движения, ни звука». Этот заключительный пейзаж – кристально чистый пример речевой гармонии с подчеркнутой симметричной трехчленностью, особо устойчивыми промежутками между ударениями, повторами слов излюбленной акцентной формы и их симметричными противоположениями. Как характерны, например, два последних слова, заключающие абзац: в них и акцентно-силлабическая форма, и синтаксическая связь – образец полной симметрии (ни движения, ни звука).

А идущий следом взволнованный монолог Ивана Иваныча пребывает посередине еще один симметричный повтор, но

уже совсем другого рода: рассказ о Беликове окаймляется упоминанием о Мавре, которая «во всю свою жизнь нигде не была дальше своего родного села, никогда не видела ни города ни железной дороги, а в последние десять лет все сидела за печью и только по ночам выходила на улицу». Таким образом, монолог Ивана Иваныча представляет собой все более и более увеличивающееся обобщение по содержанию и по форме: он включает в себя и этот томительный повтор дремучей футлярной повседневности, и отзвук интонационно переосмысленного гармонического пейзажа: объективное описание уступает место негодующему монологу, но гармоническая стройность остается и развивается.

В этой стройной системе соответствий заключительное отрицание: «Нет, больше так жить невозможно» – не только усиливается, но и приобретает особый положительный смысл; проникаясь неприятием этой жизни, читатель вместе с тем впитывает воплотившуюся в речевом строе рассказа красоту и в ней еще более могучее утверждение жизни вообще. На первый взгляд, противостоящие друг другу логические выводы о жизни оказываются уже не просто двумя противоположными взглядами, а элементами какого-то нового складывающегося повествовательного единства, и в пронизывающем это единство речевом ладе, в нарастающей в нем речевой гармонии взаимоприближаются друг к другу отрицание пошлой «футлярности» и утверждение человечности в том гармоническом времени, художественная реальность которого воплощает богатые, тающиеся и в природе, и в каждом отдельном человеке возможности, которые никак не могут, но непременно должны проявиться и осуществиться в мире.

Возникающее на этой основе и закрепленное в строе повествования просветленное чувство жизни в целом неотрывно от взгляда на сегодняшнюю историческую действительность, и эта нераздельная целостность предстает в художественном мире чеховского произведения. В этом, пожалуй, одна из причин того впечатления, которое выразил К.С. Станиславский: «Чехов – неисчерпаем, потому что, несмотря на обыденщину, которую он будто бы всегда изображает, он говорит всегда, в своем основном, духовном лейтмотиве, не о случайном, не о частном, а о человеческом с большой буквы»⁸. И говорит Чехов о Человеческом не просто «прямым словом» и не отдельными лирическими высказываниями, а прежде всего как эпический писатель – стилем прозаического художественного целого, воплощенными в нем авторской позицией и эпическим миром.

В связи со сказанным представляется недостаточно убедительным отрицание эпической природы творчества Чехова, ко-

⁸ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 1. С. 221.

торое встречается в литературоведческих трудах о писателе. Например, В. Лакшин, сравнивая Л. Толстого и Чехова, пишет: «Чехов охватывает традицию Толстого-психолога, мыслителя и сердцееда, но эпический тон остается ему совершенно чужд... У Чехова нет такой целостной, завершенной (хотя и противоречивой) концепции жизни, как у Толстого... Чехова интересует не столько человеческая жизнь в целом, с ее радостями и скорбями, жизнь как выражение вечных законов бытия, сколько характерные черты и настроения современной ему действительности... Вместо эпического взгляда на мир, у Чехова – лирика и ирония, трезвый и тонкий скептицизм, разлитый во всем и не коснувшийся разве что мечты и надежды»⁹. Во-первых, у Чехова как раз есть художественно воплощенная в целостности произведения (хотя и не провозглашенная отчетливо) эстетическая концепция именно «человеческой жизни в целом», о чем уже говорилось и еще пойдет речь в дальнейшем. Во-вторых, «лирика и ирония» внутренне неотрывны у Чехова от развертывающегося эпического изображения жизни, и поэтому точнее говорить о принципиальной двуплановости чеховского повествования, о взаимосвязи в нем эпического и лирического начала при доминирующей роли плана эпического.

Такая двуплановость таит в себе, конечно, и внутреннюю противоречивость: о противоречиях событийной бессвязности и возникающей эмоционально-смысловой перспективы уже говорилось. Но эта перспектива полностью внедряется в пластичность повествовательной ткани и только в ней существует. Таким образом, лирика здесь целиком подчиняется эпическим закономерностям, что проявляется, в частности, в особой неразрывности изображения и смысла. «В прозе Чехова, – пишет Н. Берковский, – чувственная действительность как бы уложилась в свой смысл, при всем лиризме Чехова сохраняется некое философское расстояние между нами и картиною живых вещей в его рассказах»¹⁰. В другом месте он замечает: «Другой писатель прямо и резко сказал бы, что лицо Петра Дмитриевича было искаженное лицо, как если бы по лицу этому полз муравей. У Чехова и на самом деле появляется муравей, ползущий муравей и на самом деле коверкает лицо этого человека. В чьей-нибудь чужой повести история ученого медика и его женитьбы непосредственно от автора была бы названа «историей болезни» – *historia morbi*. У Чехова метафора превращается в реальный факт, в эпизод с любовной запиской, случайно написанной на больничном листке. Метафоры у Чехова за-

⁹ Лакшин В.Я. Лев Толстой и А. Чехов. М., 1963. С. 447, 448, 500.

¹⁰ Берковский Н.Я. Чехов: от рассказов и повестей к драматургии // Литература и театр. М., 1969. С. 79.

меняются реальными случайностями реальной жизни...»¹¹ Приведу вслед за П. Бицилли и А. Чудаковым¹² еще один подобный пример взаимопроникновения лирико-философского, символического смысла и предметной изобразительности из рассказа «Студент». В нем несколько раз повторяются слова «протянуть», «протянуться»: «Протянул один вальдшнеп»; «По лужам протянулись ледяные иглы»; «сказал студент, протягивая к огню руки». Как видно, все это конкретные предметно-изобразительные детали. И вместе с тем накапливающийся в их сопоставлении смысл неотривен от той символической «цепи событий», которая протянулась через девятнадцать веков и о которой идет речь в финале рассказа (где слово это, кстати сказать, не употребляется). Формирующийся смысл здесь не выговаривается непосредственно в субъективном словоупотреблении и словорасположении, а живет лишь в ритмически организованной системе движущегося изображения. Конечно, в сферу изображения включаются и различные субъективные планы и оценки, но это изображенные оценки, а изображающая их точка зрения выявляется более всего в системе взаимоотношений, в закономерностях распределения, развертывания и объединения всех частиц этого движущегося изображения.

Сказанным объясняется особая нераздельность ритмико-речевого строя и развертывания тем, мотивов, образов, сюжетных эпизодов в композиционном единстве чеховского художественного целого; движение речи, сюжетный ход, ритмическое развитие особенно тесно сцеплены в нем друг с другом. Единые стилеобразующие закономерности охватывают здесь и мелкие и крупные единицы произведений и доходят в своих, каждый раз своеобразных, но неизменно значимых реализациях вплоть до внутреннего ритма фразы. Поэтому для достаточно глубокого понимания «общей идеи» чеховских произведений недостаточно рассматривать тематические и композиционные соотношения, так сказать, в больших масштабах, минуя стилевую микроструктуру повествования. В анализе стиля чеховских произведений особенно важным является единство глобального охвата всей писательской «вселенной» и аналитического проникновения в каждый составляющий ее «атом».

¹¹ Берковский Н.Я. Чехов, повествователь и драматург. Статьи о литературе. М.; Л., 1962. С. 413 – 414.

¹² См.: Бицилли П. Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа // Годешник / на университета св. Климент Охридски. Историко-филол. факультет. София, 1942. Т. XXXVIII. 6. С. 37; Чудаков А. Проблема целостного анализа художественной системы // VII Международный съезд славистов. Славянские литературы. М., 1973. С. 94 – 95.

Рассмотрим эту взаимосвязь несколько подробнее, сопоставив с диалектикой смысла и стиля в «Студенте» стилевое воплощение художественной целостности в рассказе «Черный монах». В нем знакомые нам по «Студенту» смысловая двутемность и композиционная трехчастность особенно отчетливо связывают «макромир» и «микромир» повествования.

Внутренняя неоднородность и противоречивость изображаемых героев и событий их жизни дает возможность для противоположных трактовок, обособляющих какую-либо одну из «половинок» в этой смысловой двутемности, и не случайно подобные разноречивые истолкования охватывают, кажется, все характеры, все сколько-нибудь значимые идейные компоненты этого произведения. О Коврине, например, в год публикации «Черного монаха» сразу же появилось два противоположных суждения: «Коврин – ограниченный, мелкий и ничтожный человек с ущемленным самолюбием, возомнивший себя вершителем судеб человечества... тот же Поприщин, только Поприщин, пропитанный духом современности»¹³; «Коврин – человек благородной страсти и трагической судьбы... ума, чувства и стремлений на пользу ближнему»¹⁴. И до сих пор акцент нередко делается на разоблачении то Коврина, то «нормального», пошло-обыденного существования, от которого героя спасает его ненормальность. Такими же двуликими предстают в различных трактовках и Песоцкие (то замечательные труженики, то непоэтические, невозвышенные люди), и их сад (то символ красоты жизни, то олицетворение сугубо прозаической педантичности), и т. п. И все это – извлечения реально существующих сторон, свойств и качеств из более сложного и не поддающегося такой однозначной трактовке целого.

Подобным же образом различные трехчастные членения в композиции этого произведения имеют объективную основу в многосложности и многообразии выражений общего стилеобразующего закона, который обеспечивает не просто взаимосвязь, но симметричное распределение, становление и развертывание внутренне неоднородных и противоречивых частей в повествовательном строе целого. И бпять-таки, как и в «Студенте», с особой проясненностью трехчленности как организующего принципа, охватывающего отношения и между крупными, и между мелкими композиционно-речевыми единицами, и даже между отдельными ритмико-речевыми характеристиками чеховского повествования, мы сталкиваемся в финале рассказа.

После абзаца, где описывается последнее появление черного монаха, дается эпизод, контрастирующий с ним по эмоциональному тону и ритмико-речевому строю и обостряющий тра-

¹³ Московские ведомости. 1894. № 34.

¹⁴ Русские ведомости. 1894. № 24.

гическую тему гибели героя; затем эти противоположности объединяются в итоговом синтезе: «Он звал Таню, звал большой сад с роскошными цветами, обрызганными росой, звал парк, сосны с мохнатыми корнями, ржаное поле, свою чудесную науку, свою молодость, смелость, радость, звал жизнь, которая была так прекрасна. Он видел на полу около своего лица большую лужу крови и не мог уже от слабости выговорить ни одного слова, но невыразимое, безграничное счастье наполнило все его существо. Внизу под балконом играли серенаду, а черный монах шептал ему, что он гений и что он умирает потому только, что его слабое человеческое тело уже утерало равновесие и не может больше служить оболочкой для гения».

Все сплачивается в этом фрагменте, и он, проявляя в себе закономерности целого, внутренне расчленен на три фразы, причем после первой, мажорной, вмещающей в себя действительно всю «жизнь, которая была так прекрасна», следует возвращение к реальности происходящего события («большая лужа крови»), и лишь затем мы расстаемся с героем, разделяя, как пишет А. Горнфельд, «его радостную уверенность, что он умер только потому, что его «слабое человеческое тело уже утерало равновесие и не может больше служить оболочкой для гения»¹⁵.

В «Черном монахе» не менее отчетливо, чем в «Студенте», хотя и в более сложной форме, проявляются сформулированные выше закономерности повествовательной организации прозаического художественного целого: явная внутренняя неоднородность, нарастающие стройность и симметрия в развертывании компонентов целого, объединение противоположностей в итоговом гармоническом синтезе. И опять-таки это закономерно организованное ритмико-речевое движение вступает в сложную и внутренне противоречивую соотношенность с событийным развертыванием, так что проявляются и общность со «Студентом», и качественно иное индивидуальное единство художественного мира и стиля этого рассказа.

Множественно показывая, может быть, особенно остро в «Черном монахе», что «нормальное – ненормально»¹⁶, Чехов ни в коем случае не утверждает при этом обратного. Ненормальное остается ненормальным, а главное всеобщее отклонение от нормы как раз и заключается в том, что единство человеческой жизни оказывается расколотым на внутренне неоднородные элементы, на «половинки» духа и тела, мечты и действительности, каждая из которых сама по себе нежизнеспособна. Когда Е. Сахарова пишет: «Чехов в «Черном монахе» показывает лишь «уклонения от нормы», но не саму норму, которая

¹⁵ Горнфельд А. Чеховские финалы // Красная ночь. 1939. № 8 – 9. С. 299.

¹⁶ Бялый Г.А. Русский реализм конца XIX века. Л., 1973. С. 22.

была ему неизвестна»¹⁷, — это верно, если ограничиться лишь сюжетно-событийным планом и не учитывать динамики его соотношения с закономерностями ритмико-композиционной организации целого. Между тем к воплотиению нормы во многом причастно то художественное перераспределение и гармоническое объединение всего истинно ценного и прекрасного, которое выявляется в организации повествования. Это не событийное, но композиционное¹⁸ «снятие» всеобщего разлада и противоречия в итоговом синтезе важно потому, что реализующееся здесь всеобщее объединение внутренне противостоит не менее всеобщей разобщенности в событийной сфере.

Бедь кроме у всех и во всем обнаруживаемой противоречивости — и в болезненной ненормальности, и в «нормальной обыденности» — выясняется разьединенность в жизни людей: за исключением редких моментов любви и любовного понимания в начальных главах, внутренний мир каждого героя оказывается ненормально «закрытым» для другого. Это отчетливо фиксируется в ритмическом «разноречии» героев, в ярко выраженной разграниченности и разделенности их речевых партий, в общей ослабленности диалогических взаимоотношений, место которых занимают небольшие монологи и реплики, в которых персонажи гораздо более отвечают своим мыслям, нежели собеседникам.

В ответе на анкету о ритме прозы Л. Успенский хорошо написал об индивидуальных ритмах речи персонажей и о совсем им постороннем ритме речи повествователя в «Черном монахе»: «...вспомните постепенно все сильнее отдающий магией величия ритм слов и мыслей самого героя и рядом с этим преисполненный земных забот, почти до истерического взвинченный ими ритм речи Песоцкого-отца с его неистовым: «Перепортили, перемерзили, пересквернили, перепакостили! Пропал сад! Погиб сад!»¹⁹ Здесь все верно, только сложнее, на мой взгляд, обстоит дело с ритмом речи повествователя. Он действительно «посторонен» индивидуальным ритмам речи персонажей и вместе с тем представляет собой не просто еще одну параллельную им линию, но скорее охватывающую их своеобразную «речевую окружность».

Энергия стройно-симметричного развертывания и нарастающего объединения в речи повествователя охватывает и рече-

¹⁷ А. П. Чехов: Сборник статей и материалов. Ростов н/Д, 1959. С. 244.

¹⁸ О необходимости «различать событийную часть художественного произведения и его сюжетно-композиционное построение», о том, что «событийная безразвязность произведения становится композиционной развязкой», конфликты чеховских рассказов разрешаются не событийно, а композиционно», см.: Шкловский В. Б. Повести о прозе. М., 1966. Т. 2. С. 336 и др.

¹⁹ Вопр. литературы. 1973. № 7. С. 106 – 107.

вую партию главного героя и все другие речевые сферы и, преобразая их, включает в свой состав.

В этом динамическом соотношении ритмико-речевых планов повествователя и героев воплощается создающая и завершающая художественное целое авторская энергия и утверждаемая ею «норма» человеческой жизни. Норма эта «не показана» в том смысле, что она сюжетно не изображена и не провозглашена в виде отчетливо выраженной и систематически проведенной идеи. Но тем не менее она воплотилась в объединяющих авторских усилиях, в художественно воссозданной стилем позиции нормального (без кавычек!) человека, открытого для сочувственного понимания всех людей, всех героев рассказа и организующего повествование об их нескладной жизни в гармонически стройное художественное целое. И сама эта красота слога, и композиционно-речевое совершенство, накапливающиеся и особенно проявляющиеся в финале, причастны к утверждаемой норме и своеобразно «показывают» ее. Связь и объединенность понимающих друг друга людей звучит в строе повествования вместе с изображением нарастающего – и в финале вечного – сюжетного разобщения героев.

Событийная бесперспективность и бессвязность этим не отменяется, а, наоборот, даже фиксируется, подчеркивается, отражая в себе состояние раздробленности, измельчания жизни конца века. Но это состояние, в свою очередь, пронизано художественной энергией, которая самим объединением всех деталей и речевых частных в совершенном эстетическом организме как бы извлекает из глубин бытия и заставляет ощутить ускользающую и теряющуюся из вида связь явлений жизни – ту всеобнимающую связь, о которой думает чеховский герой в рассказе «По делам службы»: «Какая-то связь, невидимая, но значительная и необходимая, существует... между всеми, всеми; в этой жизни, даже в самой пустынной глуши, ничто не случайно, все полно одной общей мысли, все имеет одну душу, одну цель, и чтобы понимать это, мало думать, мало рассуждать, надо еще, вероятно, иметь дар проникновения в жизнь, дар, который дается, очевидно, не всем. И несчастный, надорвавшийся, убивший себя «неврастеник»... и старик-мужик, который всю свою жизнь, каждый день ходит от человека к человеку, – это случайности, обрывки жизни для того, кто и свое существование считает случайным, и это части одного организма, чудесного и разумного, для того, кто и свою жизнь считает частью этого общего и понимает это».

Конечно, в самой этой особой форме выражения нормы человеческой жизни оказывается остро выявленной и подчеркнутой ее событийная и конкретно-личностная невоплощенность или недовоплощенность; здесь обнаруживается опять-таки внутренняя неоднородность, еще одно, более глубокое противоречие, на сей раз – в авторском центре художественной це-

лостности. Авторская позиция, как уже говорилось, представляет собой диалектическое единство противоположностей. Ее содержание — это всеобщность жизненного саморазвития и заключенных в нем всеохватывающих и всеобъединяющих закономерностей жизни, а форма — это конкретная духовная индивидуальность, концентрирующая в себе это самодвижение, превращающая закономерности и требования жизни в личное желание и необходимость, создающая и организующая художественный мир. Соответственно, в стиле художественного целого, с одной стороны, воплощается бесконечное в своем многообразии, но в самой основе неделимое единство человеческой жизни вообще, а с другой — закрепляется единственность и неповторимость определенной человеческой личности.

Отношения между этими противоположностями в их диалектическом единстве не всегда спокойны и безмятежны, но у Чехова здесь возникает, может быть, особая напряженность. Конечно, у писателя, как точно отметил Горький, «есть нечто большее, чем мирозерцание — он овладел своим представлением о жизни и таким образом стал выше ее. Он освещает ее скуку, ее нелепости, ее стремления, весь ее хаос с высшей точки зрения»²⁰. Но эта «высшая точка зрения» действительно, как говорит дальше Горький, «неуловима», в том числе и потому, что не обретает ни личностной, ни событийной конкретности, а наоборот, в организации повествования обостряется противоречие между нею и любым ее потенциальным носителем. Единство на основе острейшего внутреннего противоречия между общей идеей жизни и несоответствующей ей духовной индивидуальностью — вот критическая ситуация, закреплённая в художественном мире Чехова.

По контрасту вспоминается классический стиль Пушкина с особо гармоническим соотношением этих противоположностей. Чехов, как сказал Л. Толстой, — «Пушкин в прозе», он близок Пушкину всеохватностью своего художественного мира, тенденцией к гармоническому синтезу в композиционном развитии, своего рода «неполной контрастностью», уравновешенностью противоположных позиций в художественном целом — и вместе с тем само это сходство обнаруживает и коренное противостояние, отмечающее новый этап стиливого развития.

И субъект, и объект пушкинской гармонии классического стиля в равной мере реализованы в единстве художественного целого: как реально достижимый (пусть в далекой, но вполне определенной перспективе) гармонический мир и как реально осуществляющая себя в классическом стиле гармоническая авторская личность. Чеховский же стиливой синтез создает свое-

²⁰ М. Горький и А. Чехов. Сборник материалов: Переписка, статьи, высказывания. М., 1951. С. 61

го рода образ этой классической гармонии и одновременно предельно обостряет все более укрупняющуюся внутреннюю дистанцию между ней и изображенными в художественном мире различными формами жизненной дисгармонии.

Наиболее ясно эта противоположность чеховского стилового синтеза и пушкинской классической гармонии обнаруживается в отношениях между автором и героем в повествовательном единстве. Пушкинская гармония выявляет именно принципиальное согласие между ними, так что автор способен вместить в себя многообразные голоса героев, а каждый из этих героев действительно причастен к высшему авторскому началу и может быть реальным автором своей жизни и своего слова о ней. Чехов же — своего рода «анти-Протей», его перевоплощение в действующих лиц обнаруживает коренную дисгармонию между автором и героем, их несоответствие, и герой, точка зрения которого организует повествование, как раз оказывается неспособным к истинному авторству. Между раздробленными и измельченным миром и творческим авторским началом — неестественный разрыв. Осознание ярко выявленной чеховским стилем «ненормальности» такого состояния требует от читателя деятельной энергии для его преодоления по крайней мере в рамках своей индивидуальной жизни.

В таком «заражающем» воздействии на читателя, в побуждении его к подлинному авторству по отношению к своей жизни — одна из основных функций чеховского стиля. Вместе с тем авторская, творческая стихия в чеховском демократизированном мире не противостоит антагонистически бытовой повседневности, а предстает как реальная перспектива естественного развития обычной человеческой жизни. Чеховский символ «человек в футляре» превосходит выражает противоречие футлярности и человечности как противоречие, во-первых, всеобщее, охватывающее всю человеческую жизнь, и, во-вторых, внутреннее, не только и не столько отделяющее одних людей от других, сколько проникающее во внутрь каждой человеческой жизни. Потому в логике развития чеховского повествования Буркин, говорящий: «Беликова похоронили, а... сколько их еще будет» — тем самым явно отделяющий себя от беликовых, предстает в гораздо большей степени охваченным «футлярностью», чем Иван Иваныч, обращающий смысл истории, рассказанной Буркиным, к себе. Аналогично обличения Ионыча в адрес обывателей не только противопоставляют его обывательскому миру, но и сближают с ним, ибо в них — при несомненной справедливости — выражается все та же разобщенность, фундаментальные для «футлярного» мира неумение и нежелание понять другого человека. Этому противостоит прямо противоположная направленность слова повествователя, выраженное строем повествования «в тоне и духе героя» стремление к пониманию и объединению людей. Произведения Чехо-

ва убеждают в реальной возможности и необходимости для каждого человека «по капле выдавливать из себя раба».

В «Студенте», может быть, в особенно ясном и «отделанном» виде выражена человеческая общность, которая противостоит разладу и позволяет каждому не просто включиться в непрерывную цепь «событий, вытекавших одно из другого», но увидеть «оба конца этой цепи» и прояснить, как океан в маленькой его капле, самые глубокие, объективные взаимосвязи и законы, направляющие общую жизнь мира и личности. Законы эти – правда и красота. В их каждый раз новом открытии и осуществлении – основа свободной, творческой жизни, «восхитительной, чудесной и полной высокого смысла».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Одно из самых глубоких противоречий, которое чувствует, по-моему, каждый преподаватель литературы, обращаясь к изучению художественного произведения, – это стремление к объективности и невозможность не быть субъективным при переходе от анализа текста к интерпретации его смысла. Литературоведческое познание предполагает не исключение, а включение в свои результаты содержания личности исследователя, преподавателя литературы. И тем острее встает вопрос о мере субъективности, о границах между необходимым самоосуществлением и подменой содержания художественных произведений особенностями их субъективного восприятия.

В поисках разрешения этого противоречия очень многое дает одно из суждений Л.Н. Толстого из письма Н.Н. Страхову: «...Вы говорите, что Достоевский описывал себя в своих героях, воображая, что все люди такие. И что ж! Результат тот, что даже в этих исключительных лицах не только мы, родственные ему люди, но иностранцы узнают себя, свою душу. *Чем глубже зачерпнуть, тем общее всем, знакомее и роднее* (курсив мой. – М.Г.)»¹. Противопоставление содержаний познающего субъекта и познаваемого объекта справедливо лишь как относительное, а не абсолютное. В их глубинах существуют всеоживляющая связь и общность этих содержаний – не нивелировка, единообразно «причесывающая» различные человеческие личности, а всеобщая основа, на которой только и может существовать и развиваться огромное «богатство особенного, индивидуального, отдельного»². И являясь необходимой и единственно возможной почвой существования этого богатства человеческих содержаний, – не только как бесконечного множества, но и как в глубине своей неделимого единства, – эта же общность может стать основой их исследования, основой объективности гуманитарного знания.

Вот почему, кстати сказать, объективность литературоведческого анализа неожиданно оказывается связанной, казалось, бы, с самым субъективным человеческим проявлением – любовью, о которой напоминает даже имя филологической

¹ Толстой Л.Н. О литературе. М., 1955. С. 264.

² Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 29. С. 90.

науки. Ведь именно любовь поднимает человека над ограниченностью обособленно-личного существования, непосредственно и непринужденно приобретает его к глубинным истокам человеческого бытия, дает возможность почувствовать, как писал А.А. Ухтомский, «что люди могут быть и некогда будут реально одно... мы все одно, как ни застилаемся друг от друга условными скорлупами, которые с годами становятся застарелыми и прочными»³. Вспомним так поразившее героя повести А. Битова «Сад» рассуждение из «старой книги» о том, «откуда же любовь: не от любимой же, такой случайной и крохотной, и не из него же, тоже чрезвычайно небольшого, а если не от нее и не от него, то откуда же?.. То огромное, что есть любовь, не оставляет ни точки в твоем крохотном пространстве и даже разрывает тебя и гораздо превышает тебя. Ты становишься таким большим, каким никогда бы не мог без этого стать, а в том, чем ты был без любви, ты становишься еще мельче. Так как же из тебя могло возникнуть большое?»⁴ Конечно, любовь не замена объективного гуманитарного знания, но лишь необходимая предпосылка для его существования. Она позволяет – вспомним еще раз письма А.А. Ухтомского – и осознать иллюзорность попыток «взглянуть на мир совсем помимо себя», и в то же время «быть готовым в каждый данный момент предпочесть новооткрывающиеся законы мира и самобытные черты и интересы другого «лица» всяким своим интересам и теориям касательно них», – и это вовсе не самоотречение, а, наоборот, подлинно человеческое самоутверждение: «... только переключивши себя и свою деятельность на других, человек впервые находит самого себя как лицо»⁵.

Таким образом, в литературоведческом анализе, как и в гуманитарных науках вообще, для получения объективного знания субъекту познания необходимо утвердиться на позиции, общей ему и объекту его познания, и только такая глубинная общность при ее обнаружении и развитии дает возможность превратить субъективное содержание познающей личности в форму объективного знания о человеке и человеческом мире, о процессах, формах и результатах человеческой деятельности и человеческого существования. Соответственно критерием объективности является здесь не столько точность однозначного определения, сколько «глубина проникновения»⁶ (М.М. Бахтин) в родственный познающему субъекту и вместе с тем иной по отношению к нему мир, глубина постижения – не по отдельности, а вместе, в точках их пересечения – всеобщего смысла и индивидуального своеобразия различных явлений человеческой жизни, человеческой культуры.

Конечно, при изучении и преподавании литературы нельзя полностью отвлечься от субъективного восприятия и забыть, что у каждого в известной мере – свой Пушкин. Но еще важнее помнить, что это часто звучащее сочетание: «мой Пушкин» – разумно лишь до тех пор, пока ярко выраженное логическое ударение и смысловой центр в нем находятся на втором слове и пока Пушкин не заслоняется бесчисленным многообразием особенностей его восприятия раз-

³ Пути в неизвестное: Писатели рассказывают о науке. Сб. 10. М., 1973. С. 388, 394.

⁴ Битов А. Дни человека: Повести. М., 1976. С. 71.

⁵ Пути в неизвестное... С. 384.

⁶ Контекст-1974. М., 1975. С. 204.

ными людьми в различные исторические эпохи – особенностями, значительную часть которых Пушкин никак не мог предполагать и предвидеть. Однако здесь неминуемо возникает следующий вопрос: а какое-то более или менее определенное восприятие литературных произведений их творец вообще предполагает? И в теоретических и в практических разделах этой книги я стремился показать, что автор не просто предполагает, но и, что особенно важно, «строит», формирует принципиальные особенности читательского восприятия как неотъемлемую часть художественного мира литературного произведения. А если тот или иной реальный читатель не нашел, не почувствовал, не занял этой «приготовленной» для него в художественном мире позиции, то мир этот либо оказывается для него абсолютно чужим и совершенно непонятым, либо оказывается абсолютно «своим», лишь тавтологическим повторением содержания его собственной личности. Потеряв возможность в таком случае приблизиться, скажем, к пушкинскому миру, такой читатель, наоборот, превращает Пушкина в себя, что полностью исключает какое бы то ни было обогащение, развитие читательской личности.

Литературоведческая ситуация и опирается на эту общую закономерность восприятия художественных произведений, и в то же время принципиально отличается особым качеством осознанности этой системы отношений между реальным и «идеальным» читателем. Безусловно, литературовед, исследующий то или иное художественное произведение, должен занять эту сформированную автором читательскую позицию, должен найти эту общую почву, соединяющую изучаемый им художественный мир и его самого как сегодняшнюю реальную личность и реального читателя. Но в отличие от множества других читателей, не имеющих специальных литературоведческих интересов, он не может на этом остановиться, так как должен сделать эту позицию предметом специального анализа, должен осознать и выявить ее как основу преодоления односторонней субъективности или «наполнения» ее объективным содержанием изучаемого произведения. Итак, с одной стороны, лишь утвердившись на внутренней по отношению к художественному миру позиции, а с другой – лишь отделившись от нее и сделав ее предметом познания, исследователь получает возможность истолковать литературное произведение, не превращая его ни в безличный объект, ни в отражение собственной личности.

Теория порождается практикой, обобщает ее опыт и возвращается к ней, направляя, развивая и обогащая практическую деятельность. Потому так важны организационные связи литературоведческого анализа с чтением и читательским восприятием. Но насколько уместны с этой точки зрения различного рода проявления профессиональной детализации в анализе? Особенно часто вопросы такого рода вызывает неестественное для обычного читательского восприятия расчленение текста на различного рода элементы и уровни структуры. В самом деле, читатель, если и прореагирует на какой-нибудь явный ритмический перебой или звуковой повтор, то уж, конечно, не будет специально обращать внимание на звуковой состав стихов, или на ритмико-синтаксические особенности колонов и фраз, или на отношения ритмических вариаций четырехстопного и пятистопного ямба и т. п.

Но ведь в подобных рассуждениях речь идет не о естественном читательском восприятии, а о мере и степени его осознанности. Да, читатель не думает отдельно и специально про звуки или про ударения, но это не значит, что он не испытывает их воздействия. Да, поэт не «рассчитывает» отдельно и специаль-

но звуковых или акцентно-ритмических связей и отношений, но из этого еще не следует, что отношения эти не актуальны в композиционной организации целого. Все, что есть в языке, вплоть до самых мельчайших его элементов, может оказаться принципиально значимым в композиционном единстве литературного произведения. Но именно и только в композиционном единстве.

Поэт творчески преобразует весь язык в речевую плоть содержания, читатель непосредственно воспринимает это преобразование в целостном акте восприятия. И только литературовед – особого рода самоанализирующий читатель – подвергает все эти воздействия специальному изучению. Он идет от естественного, непосредственного восприятия в его первоначальной цельности через «неестественный» анализ особенностей художественного «языка», расчленяемых и объединяемых элементов и уровней композиции художественного текста к попытке рационального выражения того духовного содержания, которое воплощено в этом тексте, точнее – в процессе его преобразования в художественный мир.

Литературовед как сознательно относящийся к своей субъективности читатель понимает, что «объективна и кажимость, ибо в ней есть *одна из сторон объективного мира*... <...> Различие субъективного от объективного есть, **НО И ОНО ИМЕЕТ СВОИ ГРАНИЦЫ**»⁷. И он сознательно стремится к ориентации этой субъективности на объективное знание и межличностное взаимопонимание, ориентации по законам научной деятельности. «Научное... изучение ритмики стиха, – писал С.М. Бонди, – требует, чтобы под каждое высказывание субъективного впечатления была подведена объективная база, чтобы всякий раз найдена была в самом объекте, в самом тексте стихотворения та специфическая закономерность, которая и вызывает данное ритмическое впечатление»⁸.

Очень важен ценностный центр в этой ориентации: «Я понять тебя хочу, *смысла я в тебе ищу*» (прекрасен и вариант: «Темный твой язык учу»; особая глубина смысла заключена в сопряжении и объединении этих двух вариантов). Если цель – понимание, то фундаментальными оказываются презумпция непонимания и презумпция эстетической неприкосновенности произведения. Чтобы понять произведение как художественное целое, необходимо научиться его читать, постигнуть «язык», на котором оно создано, а не считать его заранее известным. В такой «школе чтения» осознается неотрывность смысла от его воплощения именно и только в такой словесно-художественной форме, необходимой и незаменимой в целом и в частностях.

Поэтому литературоведческий анализ невозможен без углубления в межличностную общность «языка» – объединяющую основу духовной человеческой жизни, которая, будучи освоена данной личностью, органически связывает ее с другими «мирами», открывает возможность содержательного общения. Только на этой основе и может осуществиться переход собственно к пониманию «своего другого» – другого «слова», другого «мира» как особенного ствола, вырастающего на этих общих духовных корнях человеческой жизни.

Литературоведение убеждает в недопустимости «перескакивания» через тот этап в процессе познания, который требует воспитания в себе именно «презумпции непонимания», т. е. ответственного стремления овладеть авторским «язы-

⁷ Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 29. С. 89 – 90.

⁸ Бонди С.М. О ритме // Контекст-1976. М., 1977. С. 121.

ком» и смыслом, который осуществлен в художественном произведении. Здесь требуется сознательное преодоление поверхностных слоев своей личности и ее, так сказать, ближайшего и привычного кругозора и столь же сознательное устремление к тому глубинному содержанию, которое объединяет человека с другими людьми, с другими культурами. Правда, порой талантливые читатели и талантливые исследователи перескакивают через такую «школу чтения», интуитивно достигая требуемой глубинной общности за счет родства духовных структур субъекта и объекта познания. Но когда этого родства не оказывается, это приводит к столь же явному расхождению, а отсутствие ответственного отношения к необходимости осознать особый язык и смысловое своеобразие изучаемых явлений облегчает возможность попросту отлучить непонимаемое от духовной культуры и угрожает столь опасными в гуманитарной сфере замкнутостью и даже сектантством. Трудный путь «движения по объекту», наполнения субъективности объективным содержанием изучаемых явлений, «сосредоточения всего своего на другом» (А. Ухтомский)⁹ подменяется в этих случаях гораздо более простым (хотя порой и весьма эффективным) утверждением себя и содержания своей личности как всеобщего и единственного закона «устройства» любого изучаемого объекта.

Неплодотворность такого самоутверждения особенно очевидна при обращении к произведениям иной – по отношению к данному читателю – культуры, иного этапа исторического развития. Только сознательная воля к постижению их особого и как будто бы «чужого» языка позволяет осознать, что он не абсолютно чужой для читателя, позволяет обрести и здесь объективно существующие в единстве человеческого бытия и закрепляемые прежде всего искусством «точки пересечения», всеоживляющие связи разных личностей, разных культур и разных исторических эпох, позволяет почувствовать – не в отдельности, а вместе – их неповторимое своеобразие и родство друг с другом в мире, который в последней глубине своей един и неделим. Целостный литературоведческий анализ и должен быть, с этой точки зрения, реализацией того принципа, который великолепно выразил Гете: «Чтобы дойти до бесконечного, нужно лишь двигаться в конечном по всем направлениям, и чтобы насладиться целым, нужно усмотреть целое в мельчайшем»¹⁰.

Конечно, и этот, и другие принципы, о которых шла речь в книге, гораздо легче формулировать, чем действительно осуществлять. Почти 70 лет назад А.П. Скафтымов прекрасно написал: «Цель теоретической науки об искусстве – постижение эстетической целостности художественных произведений, и если в данный момент пути такого постижения несовершенны, то это говорит лишь о том, что мы далеки от идеала и долг путь, по которому мы приблизимся к решению предстоящей проблемы. Но это не освобождает науку от самой проблемы. Не наши, так нужно искать»¹¹. За эти годы немало удалось найти. Но еще больше, конечно, того, что надо искать. Объединяясь и углубляясь в этих поисках, субъективный опыт каждого из нас, быть может, станет частицей объективного знания и человеческого взаимопонимания.

⁹ Пути в незнаемое... С. 423.

¹⁰ Цит. по: Методологические вопросы науки о литературе. Л., 1964. С. 213.

¹¹ Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Введение	7
I. Теория художественной целостности	13
1. Произведение как целостность: становление понятия	13
2. Диалектика содержания и формы. Стиль литературного произведения	55
II. Практика целостного анализа	93
1. Становление эпического мира («Повести покойного Ивана Петровича Белкина...» А.С. Пушкина)	93
2. Красота мыслящего человека («Толпе тревожный день приветен, но страшна...» Е.А. Баратынского)	105
3. Трагическое совмещение несовместимых противоположностей («Кроткая» Ф.М. Достоевского)	119
4. Гармония и дисгармония в слове и в мире («Студент» А.П. Чехова)	136
Заключение	155

Учебное издание

ГИРШМАН Михаил Моисеевич

ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ. Теория и практика анализа

Заведующий редакцией *Г.Н. Усков*. Редактор *Л.А. Дрибинская*. Младший редактор *О.Г. Мирнова*. Художник *А.В. Алексеев*. Художественный редактор *М.Г. Мицкевич*. Технический редактор *С.В. Талагаева*. Корректор *Л.А. Исаева*. Оператор *Н.Ю. Иванова*.

ИБ № 8889

Изд. № ЛЖ-84. Сдано в набор 06.06.90. Подп. в печать 11.11.90.
Формат 60x88¹/₁₆. Бум. офс. № 2. Гарнитура Таймс. Печать офсетная.
Объем 9,80 усл. печ. л. 10,05 усл. кр.-отт. 10,44 уч.-изд. л. Тираж 20 000 экз.
Зак. №1006. Цена 70 коп.

Издательство "Высшая школа", 101403, Москва, ГСП-4, Неглинная ул., д. 29/14.

Набрано на персональном компьютере издательства.

Отпечатано в Московской типографии № 8 Госкомпечати СССР.
101898, Москва, Центр, Хохловский пер., 7.