



М. М. ГИРШМАН

**ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ:
ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ**



STUDIA PHILOLOGICA

ДОНЕЦКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

М. М. ГИРШМАН

ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ:
ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Москва

2002

ББК 83
Г 51

Гиришман М. М.

Г 51 Литературное произведение: Теория художественной целостности / Донецкий нац. ун-т. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 528 с. – (Studia philologica).

ISBN 5-94457-061-X

Проблемными центрами книги, объединяющей работы разных лет, являются вопросы о том, что представляет собою произведение художественной литературы, каковы его специфика и жизненное, человеческое значение, какими должны быть адекватные его природе научный анализ, интерпретация, понимание. Основой ответов на эти вопросы становится разрабатываемая автором теория художественной целостности.

В первой части книги рассматривается формирование понятия о произведении как художественной целостности при переходе от традиционалистской к индивидуально-авторской эпохе развития литературы. Вторая часть представляет собою развернутую конкретизацию проявлений художественной целостности в стиле, ритме и ритмической композиции стихотворных и прозаических произведений. В заключительных разделах книги конкретизируется онтологическая природа литературного произведения как бытия-общения, которое может быть адекватно осмыслено диалогическим сознанием на основе взаимосвязей теорий диалога и художественной целостности.

ББК 83

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

Outside Russia, apart from the Publishing House itself (fax: 095 246-20-20 c/o M153, E-mail: koshelev.ad@mtu-net.ru), the Danish bookseller G·E·C GAD (fax: 45 86 20 9102, E-mail: slavic@gad.dk) has exclusive rights for sales of this book.

Право на продажу этой книги за пределами России, кроме издательства «Языки славянской культуры», имеет только датская книготорговая фирма G·E·C GAD.

ISBN 5-94457-061-X



9 785944 570611 >

© Гиришман М. М., 2002

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	7
---------------	---

I. Произведение как художественная целостность

Становление понятия «художественная целостность» и его современное значение	19
К проблеме специфики художественной литературы	59
Слово в художественной целостности литературного произведения	64

II. Художественная целостность — стиль — ритм

Стиль литературного произведения	73
Строение стиха и проблемы изучения поэтических произведений.....	118
От ритмики стихотворного языка к ритмической композиции поэтического произведения.....	155
Ритмическая композиция стихотворений Пушкина, Тютчева, Лермонтова, Баратынского, написанных четырёхстопным ямбом	181
Ритмическая композиция и стилевое своеобразие стихотворных произведений	215
Красота поисков истины («Толпе тревожный день приветен, но страшна...» Баратынского).....	215
Рационализм — Ораторство — Мастерство («Антоний» Брюсова)	229
Мост памяти, прощения, любви («Переделкинское кладбище» Инны Лиснянской)	241
Проблема специфики ритма художественной прозы	248
Становление ритмического единства прозаического художественного произведения	276
Ритмическая композиция и стилевое своеобразие прозаических произведений.....	314
Сложный путь к простоте («После бала», «Смерть Ивана Ильича» Льва Толстого)	314

Трагическое совмещение противоположностей («Кроткая», «Сон смешного человека» Достоевского).....	329
Стилевой синтез — Дисгармония — Гармония («Студент», «Черный монах» Чехова).....	350
Ритмические всплески: возникновение — исчезновение («Красный цветок» Гаршина).....	382
Рождение человека — рождение художника (рассказы Горького из цикла «По Руси»).....	388
Ритм стиха и ритм прозы: два целых, единая целостность.....	408

III. Диалог и художественная целостность

Основы диалогического мышления и его культурно-творческая актуальность	447
М. М. Бахтин о литературном произведении как «едином, но сложном событии» и перспективы изучения художественной целостности	459
Диалог поэта и философа (Вл. Соловьев о художественном времени в поэзии Тютчева).....	465
Творчество Пушкина и современная теория поэтического произведения	473
Литературное произведение как бытие-общение: что мы анализируем и интерпретируем	484
Риторическая конструкция — деконструкция или эстетическая реальность?	497
Тютчев «О чем ты воешь, ветр ночной?..»: архитектура бытия-общения — ритмическая композиция стихотворного текста — невозможное, но несомненное совершенство поэзии	503
Путь к объективности. Вместо заключения	512
Указатель имен	520
Первые публикации	526

ВВЕДЕНИЕ

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

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

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

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

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

Я ответил на это письмо так:

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

Вы спрашиваете: существует ли угроза того, что научный анализ может “уничтожить” художественное произведение? Да, отвечу я, такая угроза существует. И в свою очередь спрошу Вас: а существует ли опасность вненаучного субъективистского произвола, “растаскивающего” Пушкина и Толстого во множество своих обособленно-личных уголков, так что ис-

искусство, объединяющее людей, опять-таки уничтожается, перестает существовать?

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

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

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

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

«Дорогой Михаил Моисеевич! Лет двадцать тому назад, отвечая на мой вопрос, Вы говорили, в общем-то, о том же, о чем теперь и я, достигнув Вашего тогдашнего возраста, говорю, отвечая на подобные вопросы. Но, помимо этой закономерности, время проявило и другую, вроде бы противоположную первую: вдруг (мне, по крайней мере) стало ясно, что ничего — в сущности — не изменилось за эти 20 с лишним лет:

вопросы, несмотря на ответы, остались. Вопросы эти не только воспроизводятся каждым новым поколением, приступающим к литературе, — они воспроизводятся и во мне самом.

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

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

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

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

Ответ мой на этот раз был таким:

«Дорогой Александр Александрович! Спасибо Вам за напоминание о нашей давней переписке. В самом деле, при всех очевидных изменениях — и внутренних и внешних, — при несомненном движении и жизни и мысли (другой вопрос, куда движение), снова и снова возвращаются вопросы и поиски ответов на них. Возвращаются и воспроизводятся настолько, что я готов почти буквально повторить первую фразу моего старого письма о том, что начало ответа... находится в Вашем же, уже сегодняшнем письме: “...может, стоит *примириться* с таким конфликтно-неразрешимым положением вещей и не искать всеобщего диалогического

примирения”. В этом подчеркнутом мною повторе очевидным становится какое-то сложное единство разных, но имеющих единый корень “примирений”, противопоставленных и взаимно обращенных друг к другу. А не подобны ли этому многократно обсуждавшиеся (в том числе и в наших с Вами разговорах) отношения научного и инаучного с подчеркиванием опять-таки единого научного корня (знание!) и принципиальной множественности различных форм: знание объекта — знание и понимание субъекта, знание общих законов и их единичных проявлений — знание и понимание индивидуальности, индивидуальных закономерностей и индивидуальной причинности и т. п. А если, как Вы пишете, существуют научные, художественные, религиозные формы знания, то как соотносятся они с ненаучными (не *ино*, а *не*) верованиями, “разрядами” эстетического бытия и созерцания? И главное: кто из них в большей степени может претендовать на “объединяющий принцип” и “целостное мировоззрение”?

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

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

именно и только ответственный поступок реально связывает обретение себя в себе, ответы на вопросы, кто я и где я, с обретением связи с другим. Связи как ответственности общения, которая предшествует и знанию, и вере, и эстетическому творчеству.

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

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

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

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

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

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

Диалогическое мировоззрение противостоит всяческому — и научным, и эстетическим, и религиозным — утопиям, но содержит в себе неутопическую надежду на то, что “часовой” человеческой ответственности не уйдет со своего поста “на границе”. И Ваш вопрос о том, где ее (науки) место, я бы переформулировал: где место каждого из нас, ею (наукой) за-

нимающихся, и насколько мы сможем исполнить свое, погранично-разделяюще-объединяющее человеческое дело».

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

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

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

Истоки теории произведения как художественной целостности можно особенно ясно увидеть при переходе от традиционалистской к индивидуально-авторской, или исторической, эпохе развития литературно-

художественного сознания³. В первой части книги особое внимание обращается на то, как вызревают новые взгляды на литературное произведение в русской эстетической и теоретико-литературной мысли первой половины XIX века: именно в этот период переосмысливаются принципы жанрового мышления и суверенитет произведения как целостной эстетической индивидуальности осознается все более отчетливо.

Движение мысли о литературном произведении как целостности выдвигает в качестве одного из главных героев второй части книги категорию *стиля* как организующего закона и в то же время непосредственно воспринимаемого единства всех элементов художественной формы, в создании и эстетическом совершенстве которой проявляет себя целостная творческая индивидуальность. Стиль в его эстетическом значении делает непосредственно ощутимым переход от многообразия элементов, из которых состоит художественный текст, к единому миру, который 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 позволяет говорить о творческом воспроизведении единства жизни в созданном автором художественном мире. Именно выражением этого единого (или едино-раздельного) и ни в какой «войне» неуничтожимого мира, в каждом моменте которого присутствует его творец, является стиль — способ бытия творческой индивидуальности, способ бытия человека-автора в его творении.

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

Ритм непосредственно соотносится с композиционной организацией художественного текста, как с упорядоченностью любого движения и с движением в любой упорядоченности. В то же время ритм объединяет

слово и внесловесную реальность. Поэтому в *ритмической композиции* можно усмотреть своего рода пограничную область, где стилевое преобразование текста может выступить наиболее выразительно. Этим обусловлено активное привлечение ритмической композиции для проверки теории в работе: при анализе и интерпретации литературных произведений как художественной целостности.

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

Следующим шагом развертывания теории является представленная в третьей части книги конкретизация онтологической природы литературного произведения как *бытия-общения*, которое может быть адекватно осмыслено *диалогическим сознанием*. Здесь, во-первых, предпринята попытка на фоне существующей многозначности и моды на диалог выявить исток и первоначальную смысловую определенность онтологической трактовки диалога как одной из основ человеческого бытия и сознания. Во-вторых, предметом специального рассмотрения становится эстетический и теоретико-литературный потенциал диалогических идей, взаимодействие теорий диалога и художественной целостности. В-третьих, аналитический материал этой части книги содержит попытку ответа на вопрос о том, как бытие-общение может диалогически осознаться, осуществляться и прочитываться в поэтике литературного произведения.

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

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

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См.: *Кораблев А. А.* Донецкая филологическая школа. Вып. 1. Донецк, 1998; Вып. 2. Донецк, 1999; Вып. 3. Донецк, 2000.
2. *Тюпа В. И.* Формула работы // Вопросы литературы. 1982. № 12. С. 72.
3. См.: *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания.* М., 1994.

I

**ПРОИЗВЕДЕНИЕ
КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ**

СТАНОВЛЕНИЕ ПОНЯТИЯ «ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ» И ЕГО СОВРЕМЕННОЕ ЗНАЧЕНИЕ

1

Если существует художественная литература, то существуют и литературные произведения — это представляется бесспорным. Но столь же бесспорно, что произведение осмысливается и даже называется в различные эпохи по-разному. «Поэтика» Аристотеля, как пишет Т. А. Миллер, автор вводного очерка к изданию этого труда в переводе М. Л. Гаспарова, — это «разговор о том, каким должно быть совершенное литературное произведение»¹. Но самого-то этого понятия и специального слова, его обозначающего, в «Поэтике» нет, а поэтическому произведению современного перевода («о том, как должны составляться сказания, чтобы поэтическое произведение было хорошим»)² в оригинале соответствует «поэзия» (ποίησις). Это, кстати сказать, сразу же проясняет плодотворность сопоставления двух путей осмысления литературных явлений: то ли, как нам привычно думать, литература состоит из множества литературных произведений, то ли художественная литература расчленяется на множество произведений, проявляя в каждом из них свою сущность. Во всяком случае, проблема единства литературного произведения возникает и развивается вместе с возникновением и развитием искусства слова во взаимосвязи движения поэтического творчества и научно-теоретической рефлексии, литературных явлений и литературоведческих понятий³.

«О поэтическом искусстве как таковом и о видах его»⁴ — таков основной предмет сочинения Аристотеля. И если родовым признаком искусства поэзии является «подражание», то свою видовую качественную конкретизацию оно получает в трагедии, комедии, эпосе («эпосе»), т. е. в поэтических жанрах, характеристика которых объединяет предмет, способ и средства подражания. Именно жанр определяет единство поэтического целого, и это становится одной из характерных черт многовековой эпохи литературно-художественного развития⁵, которую вслед за Э. Р. Курциусом в современном отечественном литературоведении определяют как «рефлексивный традиционализм» (С. С. Аверинцев), «мораль-

но-риторическая система» (А. В. Михайлов), «универсальная художественная система» (И. Ф. Волков) и др.

Закономерность: только жанровая определенность делает литературное произведение художественно значимым единством — особенно напряженно и отчетливо проявляется в классицизме, где вообще нормативность и традиционализм доводятся до предела в предчувствии последующих переломов и переходов к посттрадиционалистской эпохе. «Поэт-классицист не присутствует в своих произведениях как личность, — писал Г. А. Гуковский. — Его стихотворения соотносятся не с его индивидуальностью, а с идеей жанра, идеей истины в рационалистическом ее толковании и в ее разделенности в пределах жанровых схем. В стихотворении раскрывается не душа поэта, а над ним парящая надиндивидуальная истина понятия. Отсюда и отсутствие объединения стихотворений одного поэта в образе их автора, отсюда отсутствие лирического единства книги поэта. Оды, элегии, идиллии, духовные оды, сатиры — в каждом из этих жанров другая душа, и каждый из них подчинен другому закону слога, тона (теория трех штилей)»⁶. К этому только следует добавить, что жанр здесь не просто схематичная норма и свод правил, а прежде всего определенный тип единства слова и внесловесной социально-культурной жизнедеятельности, определенный тип воплощения и создания в слове единства человеческой жизни в ее разумной устроенности и расчлененности.

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

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

Поэтому, скажем, выражение в одах Ломоносова общенациональных чувств и рецептов социального поведения не исключало и даже в опре-

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

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

В этой ситуации особенно актуальным для изучения становится процесс перехода от одной эпохи к другой. Наблюдая, как теоретически осваивается этот переход, можно увидеть категорию произведения в ее становлении, в исторически обусловленном движении содержания и объема понятия о художественном целом. В данном разделе главным образом идет речь о том, как вызревал новый взгляд на литературное произведение в русской эстетической и теоретико-литературной мысли пер-

вой половины XIX века. Именно в этот период переосмысливаются принципы жанрового мышления, и суверенитет произведения как целостной эстетической индивидуальности осознается все более отчетливо. Потому именно здесь могут проявиться содержательные основания, определяющие сущность литературного произведения как художественной целостности. Некоторые важные моменты дальнейшего развития этого понятия и перспективы его современной разработки рассматриваются в заключительной части раздела.

2

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

Где же и в чем источник этого целого? Вот один из типичных ответов на этот вопрос в афоризмах И. Я. Кронеберга, который опирался на опыт немецкого и русского романтизма: «Всякое произведение искусства происходит от одной идеи, подобно величественному дереву, произрастающему от одного семени... Рассмотрение 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» (с. 291–292). «Творение искусства исходит от духа», — продолжает И. Я. Кронеберг и так противопоставляет его «органичному творению» в природе: «В творениях природы начало, постепенное развитие, и конец, и полное бытие оных есть неприметный для нас момент кульминации их жизни; в творениях искусства нет ни начала, ни переменного развития, ни конца, а только полное бытие во всем его блеске» (с. 295).

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

Противоборство первоначального духовного единства и реального многообразия поэзия заключает в «сомкнутый», «эстетический мир», которым и определяется существование, смысл и ценность произведения искусства. «Основание изящного, — утверждает В. Ф. Одоевский, — находится в самом лишь произведении» (с. 179), но, с другой стороны, его (произведения) значимость и ценностная определенность связаны исключительно с этим «основанием» — «индивидуальностью духа» художника или тем «средоточием, из коего все явления представились бы ему в гармонической, живой целостности» (с. 182, 188). Потому основным содержанием понятия «произведение» становится здесь целостность «полного бытия» и снова и снова производящая эту целостность творческая духовная индивидуальность, «деятельность дарования», как писал П. А. Вяземский в одном из первых манифестов романтизма (с. 152), энергия и смысл этой деятельности.

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

На этой основе Галич впервые в русской эстетике развивает и детализирует одно из основных положений теории немецкого романтизма — идею «изящного организма». Романтический организм основывается на все более интенсивном утверждении вселенского и всечеловеческого масштаба как единственно адекватного для истинного искусства. Его

глубинную основу определяет, как пишет Н. А. Полевой, «общий объем природы и человека... в современной полноте» (с. 347), для «строгого суждения» о нем необходимо «все человечество созерцать как единого человека» (с. 351). Именно такой ход мысли, сосредоточивающий человечество в едином организме одного человека, принципиально важен и характерен для этого этапа художественного развития. В нем отражаются реальные противоречия становящегося единства всемирной истории и все большей суверенности и самоценности каждого индивидуального существования. Происходит превращение ранее сложившихся сословно-корпоративных общественных целых в «части» формирующейся личности и формирование новой личностной целостности, по-иному соотносящейся с человеческим родом. Движение искусства и порождается стремлением, пользуясь очень выразительным словом Галича, «воссоздать» «единство неисчерпаемой жизни» в организме «изящного целого» (с. 231)¹⁰.

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

Еще более определенно такая жизненная полнота, объединяющая «изящный предмет», «чувство, какое он в нас производит» и «силу, какую он сотворен», утверждается в диалоге С. Шевырева. Предмет диалога — «единый закон для изящного», и раскрывается он как единая «душа», которая обнаруживается и внутри «изящного предмета», и внутри творца, и внутри воспринимающего зрителя. И не просто обнаруживается, но формирует единое целое, в котором взаимопревращаются друг в друга творец и воспринимающий его творение: «Когда же ты поймешь закон красоты, когда разгадаешь сию тайну художника, тогда, отдавши себе отчет в его произведении, ты как будто снова пересоздашь его, ты будешь сам творить» (с. 511). С другой стороны, общение с прекрасным предметом и прояснение его глубинного закона — «души» — истолковывается Шевыревым и как общение с самим собой — потому «в познании самого себя надлежит искать закона для изящного», а этот «единый закон, действуя различными путями, приводит нас к единому всеобъем-

лющему чувству — к согласию с самим собою и со всем миром, нас окружающим» (с. 514—515).

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

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

«Всеобъемлющее единство» процессов и результатов «современной художественной деятельности» наиболее отчетливо представлено, по мнению Надеждина, в романе, «где эпическая изобразительность проникается лирическим одушевлением, где жизнь представляется во всей полноте живой драмы» (с. 452). А частным требованием, необходимым для существования и действительности этого «всеобъемлющего единства», как раз и является его естественно-природное и народно-историческое своеобразие. Однако, провозглашая это своеобразие, Надеждин все же

интересуется им гораздо меньше, чем всеобщностью, да и «первообраз красоты» мыслится им абсолютным и неизменным (с. 478). Поэтому многие его теоретические характеристики до конкретности произведения просто не доходят — для этого нужен гораздо более активный контакт теоретического размышления с живым процессом литературной жизни, с историческим развитием художественной практики.

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

3

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

Универсум именно *построен* как произведение, так что в этом понятии основным является акцент на деятельность, на творческую «способность индивидуации»: «божественное творчество объективно выявляется через искусство, ибо последнее коренится в том же воплощении бесконечной идеальности в реальном, на котором основано и первое. Превосходное немецкое выражение «способность воображения» (Einbildungskraft) означает собственно способность *воссоединения*, на которой на самом деле основано всякое творчество» (с. 85). Произведение искусства и строит «воссоединение» идеального и реального, бесконечного и конечного, сознательного и бессознательного, познаваемого и созидаемого — только бла-

годаря такому воссоединению оно и может предстать как «особенная вещь»: «...в истинном универсуме для особенных вещей может быть место лишь постольку, поскольку они вбирают в себя неделимый универсум и, таким образом, сами суть универсумы» (с. 88).

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

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

Во-вторых, эта диалектика творчества развертывается в диалектику бытия, объединяющего процесс и результат «продуцирования» гения. Шеллинг конструирует здесь противоположности поэзии и искусства: поэзия облакает бесконечность бытия в конечное жизненное явление — символ универсума, а искусство делает конечное и определенное («прекрасное») художественное создание воплощением бесконечного и всеобщего («возвышенного») содержания. Двуетный и двунаправленный процесс творчества преобразует нераздельность и неслиянность поэзии и искусства во внутреннее единство содержания и формы поэтических произведений — созданий «органического духа» (с. 461). С другой стороны, фундаментальное противоречие особенного и абсолютного проявляется в каждой из этих противоположностей как противоречие наивного и сентиментального в поэзии и манеры и стиля в искусстве.

Михаил Моисеевич Гиришман

ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ
Теория художественной целостности

Издатель А. Кошелев

Корректор М. Борева

Подписано в печать 8.08.2002. Формат 70×100 ¹/₁₆.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная, гарнитура Баскервилл.
Усл. печ. л. 42,57. Заказ № 149

Издательство «Языки славянской культуры».
129345, Москва, Оборонная, 6–105; № 02745 от 04.10.2000.
Тел.: 207-86-93. Факс: (095) 246-20-20 (для аб. М153).

E-mail: Lrc-kozlov@mtu-net.ru

Каталог в ИНТЕРНЕТ

<http://www.lrc-mik.narod.ru>

Отпечатано с готовых диапозитивов в ГУП «Облиздат»
248640, г. Калуга, пл. Старый Торг, 5

*

Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».
Тел.: (095) 247-17-57, Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 18 ч.).
Адрес: Зубовский б-р, 17, стр. 3, к. 6.
(Метро «Парк Культуры», в здании изд-ва «Прогресс».)

Foreign customers may order this publication
by E-mail: koshelev.ad@mtu-net.ru
or by fax: (095) 246-20-20 (for ab. M153).