
М.М. ГИРШМАН

Анализ
поэтических
произведений
А.С. ПУШКИНА
М.Ю. ЛЕРМОНТОВА
Ф.И. ТЮТЧЕВА



Москва «Высшая школа» 1981

20 коп.

Михаил Моисеевич Гиршман

**АНАЛИЗ ПОЭТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
А. С. ПУШКИНА, М. Ю. ЛЕРМОНТОВА, Ф. И. ТЮТЧЕВА**

Редактор *Л. А. Дрибинская*
Мл. редактор *А. Ф. Носенкова*
Художник *Э. А. Марков*
Художественный редактор *Н. Е. Ильенко*
Технический редактор *Н. Н. Кокорина*
Корректор *Е. К. Штурм*

ИБ № 2283

Изд. № РЛ — 95. Сдано в набор 17.04.81. Подп. в печать 24.11.81. А-09875.
Формат 84×108/32. Бум. тип. № 3. Гарнитура литературная. Печать высокая.
Объем 5,88 усл. печ. л., 6,09 усл. кр.-отт., 5,95 уч.-изд. л. Тираж 100 000 экз.
Зак. № 228. Цена 20 коп.

Издательство «Высшая школа». Москва, К-51, Неглинная ул., д. 29/14
Типография изд-ва «Уральский рабочий», Свердловск, просп. Ленина, 49

М.М. ГИРШМАН

**Анализ
поэтических
произведений
А.С. ПУШКИНА
М.Ю. ЛЕРМОНТОВА
Ф.И. ТЮТЧЕВА**

Допущено
Министерством просвещения СССР
в качестве учебного пособия для студентов
педагогических институтов по специальности
№ 2101 «Русский язык и литература»



Москва Высшая школа 1981

ББК 83.3Р
Г51

Рецензенты:

*кафедра русской литературы Московского государственного
заочного педагогического института;*
доцент Ю. Н. Чумаков; кафедра теории литературы МГУ

Гиршман М. М.

Г51 **Анализ поэтических произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева: Учеб. пособие для пед. ин-тов.—М.: Высш. школа, 1981.—111 с.**

20 к.

В учебном пособии, посвященном анализу поэтических произведений А. С. Пушкина («Я помню чудное мгновенье...»), М. Ю. Лермонтова («Парус»), Ф. И. Тютчева («День и ночь»), дана оригинальная трактовка специфической природы литературного произведения как органической целостности. На этой основе формируется представление об особенностях идейного содержания и внутренней структуры лирических произведений.

Анализ произведений русской классической поэзии, проводимый на широком историко-литературном фоне, раскрывает их идейно-эстетическую значимость и непреходящую ценность.

Г **60602—429** **146—81**
001(01)—81

4306020300

ББК 83.3Р
8Р

© Издательство «Высшая школа», 1981

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемая работа является пособием по спецкурсу «Анализ художественных произведений», который читается на филологических факультетах многих университетов и педагогических институтов.

Автор дает развернутое изложение основных методологических принципов целостного анализа литературных произведений, рассматривает узловые вопросы изучения лирических стихотворений, приводит примеры анализа поэтических произведений русской классики, текстуальное рассмотрение которых входит в программу соответствующих историко-литературных курсов. Отбор конкретного материала обусловлен прежде всего тем, что анализ поэтических произведений вызывает наибольшие трудности в вузовской практике.

Спецкурс анализа литературных произведений вообще и данное пособие в частности ориентируются на сведения, которые студенты получают при изучении общего курса «Введение в литературоведение», на материал о целостности художественного произведения, его строении и функциях, изложенных в учебниках и учебных пособиях по этому курсу¹.

Анализ литературных произведений должен опираться на ясное понимание *специфики* изучаемого предме-

¹ В пособии используется материал соответствующего спецкурса, читаемого автором книги на протяжении многих лет в Донецком государственном университете, работы автора по теории и практике целостного анализа, в которых читатель найдет более подробное изложение и аргументацию ряда положений данного учебного пособия. См.: *Гиршман М. М.* Целостность литературного произведения.— В кн.: Проблемы художественной формы социалистического реализма. М., 1971; *его же.* Ритм и целостность литературного произведения.— *Вопр. литературы*, 1974, № 11; *его же.* Литературное произведение как целостность.— *Краткая литературная энциклопедия*. М., 1978, т. 9; *его же.* О целостности литературного произведения.— *Изв. АН СССР. Серия литературы и языка*, 1979, № 5 и др.

та — этой проблеме посвящается первая глава пособия. Основопологающим для характеристики литературного произведения является аргументируемое понимание его как *динамической целостности*, преобразующей словесный текст в целостный художественный мир.

Единство мира человеческой жизнедеятельности проявляется через бесконечное и необозримое многообразие различных явлений этого мира. Тем важнее извлекать из глубин этого разнообразия коренящиеся в нем единство и целостность. Именно такой непосредственно воспринимаемой целостностью предстает человеческая жизнь в образном единстве художественного произведения. Всеобщий принцип искусства — воссоздание целостного мира человеческой жизнедеятельности, бесконечного и незавершенного, в целостном художественном мире, завершенном и конечном. В первой главе обосновывается системно-функциональный подход к литературному произведению как органическому целому, и на этой основе формулируются методологические принципы его целостного анализа в единстве содержания и формы.

Особую сложность для такого анализа представляют поэтические произведения. «Стих как тело человека, — писал В. Г. Белинский, — есть откровение, осуществление души — идеи... Он является первоначальной, непосредственной формой поэтической мысли»¹. Чтобы понять поэтическую идею — а именно в этом основная задача анализа, — необходимо осознать закономерности ее стихового воплощения: ведь стих является единственно возможной формой существования этой идеи. Поэтому вторая глава пособия посвящена наиболее важным особенностям *построения* стихотворного текста, что является необходимой предпосылкой для представленного в этом разделе анализа стихотворений А. С. Пушкина «Анчар», «Я вас любил; любовь еще быть может...» и стихотворений Ф. И. Тютчева «Последний катаклизм» и «День и ночь».

Важной синтезирующей характеристикой целостности поэтических произведений является *стиль* как закономерно согласованное единство всех элементов и непосредственно осязаемое проявление поэтической целостности в каждом из них. Именно стиль органически связывает смысловую глубину поэтического содержания

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1952, т. 7, с. 317.

с материальной поверхностью стихотворного текста. Поэтому внимание к стилю — необходимое условие идейно-эстетического анализа поэзии. Третья глава пособия и посвящается рассмотрению стиля поэтических произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова и Ф. И. Тютчева.

Анализ поэтического произведения не может замыкаться в пределах обособленно взятого текста, — необходимо учитывать многообразные связи изучаемого произведения — и внутрилитературные, и общественно-исторические. Чем глубже мы рассмотрим переход внешних связей во внутренние отношения поэтической целостности, тем конкретнее и определеннее раскроется смысл анализируемого произведения в его индивидуальной неповторимости. Этим определяется, в частности, привлечение различного рода сопоставительного материала. Кроме эпизодических фрагментов такого рода во второй главе, в третьей приводится пример сопоставительного анализа стихотворения А. С. Пушкина «К... (Я помню чудное мгновенье...)» и двух лирических стихотворений о «чудном мгновенье» А. А. Фета и А. А. Блока. Это сопоставление помогает раскрытию диалектики повторяемости и неповторимости в поэтическом целом.

Несколько в ином — ценностном — плане сопоставляются в третьей главе поэтические произведения А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова и Ф. И. Тютчева со стихотворением В. Я. Брюсова «Антоний». Здесь конкретизируется представление о стиле как о «высшей ступени, которой искусство может достичь»¹ (Гете), и рассматривается произведение, в котором не осуществляется присущая классическому стилю гармония организованности и органичности в поэтическом целом. На этом фоне становится особенно ясной жизненная актуальность гармонического разрешения в стиле поэтической классики фундаментальных противоречий объективности и субъективности, естественности и искусственности, необходимости и неповторимости. Одной из основных задач анализа и является приобщение к гармонии целостного прекрасного мира, запечатленного в каждом истинно поэтическом произведении.

¹ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1967, т. 3, с. 86.

ГЛАВА I

ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК ЦЕЛОСТНОСТЬ

Художественное произведение представляет собой сложное единство многообразных и разнородных элементов, взаимосвязанных и взаимодействующих друг с другом, так что ни один из них не может рассматриваться изолированно, вне этих взаимосвязей. Один и тот же материальный элемент может выполнять различные функции и иметь различные значения в разных системах отношений. Поэтому для характеристики литературного произведения наряду с историко-литературным необходим системно-функциональный подход.

Элементарное определение художественного целого как сложного единства составных частей должно быть конкретизировано с учетом разнокачественной природы подобных единств, прежде всего развиваемого общей теорией систем принципиального противопоставления организованного конструктивного целого тому, что К. Маркс называл «органической системой» или «органическим целым»¹. Чтобы ориентировать литературное произведение среди этих различных типов, необходимо выяснить особый характер присущих ему отношений между частью и целым.

Не случайно, выдвигая по отношению к поэтическому произведению основное требование: «...произведение искусства должно быть развито и завершено в качестве органической целостности», Гегель считал необходимым особо подчеркнуть: «...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

¹ См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 46, ч. 1, с. 229.

различных сторон и частей»¹. Именно поэтому все размышления о том, как выделять и рассматривать составные элементы и стороны литературного произведения, неминуемо приводят к вопросу об особой природе литературно-художественного целого, моментами становления и развития которого являются все эти «части».

Поиски специфических характеристик литературно-художественной целостности и метода ее научного исследования — характерная тенденция в развитии литературоведения нашего века. Однако это, казалось бы, очень плодотворное стремление привело в целом ряде научных направлений — особенно в западной филологии — к разрыву контактов между действительностью, историей и литературой, специфика которой отождествлялась с имманентной замкнутостью и эстетической «автономией». По замечанию Р. Веймана, «тезис об автономной структуре литературы... все больше принимается всем буржуазным литературоведением»². Такой взгляд на литературу основывается на вполне определенной концепции действительности, которая, говоря словами одного из буржуазных философов, «в высшей степени сложна и запутана, так что невозможно охватить действительность в ее единстве и совокупности»³.

Этому решительно противостоит марксистское понимание бытия как объективно-исторической конкретности, социально-исторического организма, который может быть соответственно отражен в разных формах общественного сознания. Такое понимание ярко выражено, например, в словах Ф. Энгельса о том, что «мир представляет собой единую систему, т. е. связанное целое»⁴; в известном определении В. И. Ленина: «Причина и следствие, ерго, лишь моменты всемирной взаимозависимости, связи (универсальной), взаимосцепления событий, лишь звенья в цепи развития материи»⁵.

Созидаемый в искусстве эстетический организм художественного произведения как раз и воссоздает эту

¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика. М., 1971, т. 3, с. 362, 364.

² Вейман Р. Новая критика и развитие буржуазного литературоведения. М., 1965, с. 113.

³ Цит. по кн.: Ильенков Э. Диалектика абстрактного и конкретного в «Капитале» Маркса. М., 1960, с. 86.

⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 20, с. 630.

⁵ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 143.

творчески постигаемую целостность бытия, всеобщую связь и единство человека и мира. В утверждении такого единства — один из решающих принципов мироотношения прогрессивных деятелей искусства, прежде всего художников социалистического реализма. Выявляя и исследуя любые противоречия действительности, кажущиеся и реально существующие формы разобщения плоти и духа, инстинкта и разума, слова и дела, переживания и действия и т. д., прогрессивная литература отказывается «соответствовать» им, утверждая скрытую в жизненных глубинах, но тем не менее вполне объективно существующую нерасторжимую целостность «человеческой действительности».

Потому столь животрепещуще современен вопрос об особой целостной природе, содержательном и структурном своеобразии художественного мира¹ литературного произведения. Конечно, этот художественный мир существовал в различных формах на всех этапах становления и развития литературы, но не случайно именно в поэтике XX века он оказывается в центре внимания и напряженных идеологических споров. В условиях чрезвычайно усложняющегося общественно-исторического развития все отчетливее осознаются особая острота и трудность выполнения кардинальной задачи искусства — «овладеть всем миром и найти для него выражение»² (Гете). Поэтому теоретическая проблема специфически-художественного выражения целостности мира в материи и структуре литературного произведения является одной из актуальных проблем сегодняшней науки, и в ней обнаруживается глубоко современное жизненное и идеологическое содержание.

Причем современность — отнюдь не набор новых примет и признаков, отличающих тот или иной исторически своеобразный тип художественной целостности. Развитие художественных форм меньше всего представляет собой замену конструкций, пришедших в негодность, современными образцами. Существующие художественные единства живут и участвуют в процессе

¹ См., например, подробное обоснование необходимости изучать «внутренний мир художественного произведения как целое» в статье Д. С. Лихачева «Внутренний мир художественного произведения». — *Вопр. литературы*, 1968, № 8.

² История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1967, т. 3, с. 106.

становления и формирования новых произведений с обязательным развитием самого принципа целостности. И этот *классический* принцип как раз и является глубоко современным, ибо в его основе одна из коренных проблем времени: проблема целостности мира и человека, целостности, которая, как макрокосм в микрокосме, должна открыться в произведении искусства. В этом смысле художественное произведение может быть осознано как воплотившаяся концепция мира и человека в их единстве.

Как же возникает специфическая целостность литературного произведения в творческом процессе его создания, а затем эстетического восприятия? Весьма распространен следующий ответ на этот вопрос: она появляется как своеобразный художественный итог в движении от части к целому, как результат сопряжения многообразных частиц, деталей, эпизодов. Кажется, что от такого же последовательного восприятия частностей приходит и читатель к уяснению общего смысла.

Но если специфические признаки всего произведения обусловлены особым характером взаимодействия его деталей, то тем острее встает вопрос: а чем же обусловлены эти детали? Ведь при всей своей значимости и ценности детали потому и являются деталями, что немыслимо их самостоятельное бытие, что они несут в себе связь с каким-то высшим единством — связь, определяющую и их появление, и их существование. Внутренняя связь многообразных деталей друг с другом основывается, по словам Гегеля, на том, что «одно основополагающее определение, которое раскрывается и изображается в них, должно возвестить о себе как о всеохватывающем единстве, связующем целостность всего особенного и вбирающем его в себя»¹.

В этом смысле единство художественного произведения есть столько же итог, сколько и исходная точка его формирования, предшествующая всем без исключения деталям. Потому для анализа литературных произведений столь важной оказывается та общая закономерность, на которую указывает один из современных философов применительно к изучению органических систем: «Способом постижения такого предмета должно быть рассмотрение дифференциации единого... И здесь

¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. 3, с. 366.

дело как раз не в отношении целого к части, ибо речь идет не о фиксации каких-то различных элементов координации, а о происхождении обоих элементов от чего-то единого»¹. Иначе говоря, целостность выступает как нечто безусловно *первичное* и по отношению ко всем компонентам, и по отношению к осуществившейся в итоге художественной цельности. В этой зависимости, кстати сказать, убеждают очень многие высказывания самых различных художников о творческом процессе. Вот необычайно впечатляющий пример, взятый из книги Г. Нейгауза «Об искусстве фортепианной игры»: «Есть одно апокрифическое письмо некоего знакомого Моцарта, где он рассказывает, что ответил Моцарт на вопрос, как он, собственно, сочиняет... Моцарт говорит, что иногда, сочиняя в уме симфонию, он разгорается все более и более, и, наконец, доходит до того состояния, когда ему чудится, что он слышит всю симфонию от начала до конца сразу, одновременно, в один миг! (Она лежит перед ним, как яблоко на ладони.) Он еще добавляет, что эти минуты — самые счастливые в его жизни, за которые он готов ежедневно благодарить создателя»².

Очень важно здесь то, что симфония — длящаяся во времени целостность — слышится вся, одновременно, в один миг, и последующий процесс ее развертывания основывается на развитии уже рожденной целостности, а не на конструировании ее из многообразия отдельных деталей.

Приведем еще один не менее выразительный отрывок из книги М. А. Чехова «Путь актера»: «Когда мне предстояло сыграть какую-нибудь более или менее эффектную шутку, меня властно охватывало это чувство предстоящего целого, и в полном доверии к нему, без малейших колебаний начинал я выполнять то, что занимало в это время мое внимание. Из целого сами собой возникали детали и объективно представляли передо мной... Это будущее целое, из которого рождались все частности и детали, не иссякало и не угасало, как бы долго ни протекал процесс выявления. Я не могу сравнить его ни с чем, кроме зерна растения, зерна,

¹ Мамардашвили М. К. Процессы анализа и синтеза. — *Вопр. философии*, 1958, № 2, с. 56—57.

² Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1961, с. 66.

в котором чудесным образом содержится все будущее растение»¹.

О возникновении такой «определяющей точки» как источника последующего саморазвития в литературном творчестве говорил 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»².

Одно из обобщений этой закономерности творческого процесса было сформулировано В. Г. Белинским: «...содержание не во внешней форме, не в сцеплении случайностей, а в замысле художника, в тех образах, в тех тенях и переливах красот, которые представлялись еще ему прежде, нежели он взялся за перо, словом — в творческой концепции... Художественное создание должно быть вполне готово в душе художника прежде, нежели он возьмется за перо... Он должен сперва видеть перед собою лица, их взаимные отношения, которые образует его драма или повесть... События разворачиваются из идеи, как растение из зерна. Потому-то и читатели видят в его лицах живые образцы, а не призраки»³. Отчетливо перекликается с этими словами В. Г. Белинского суждение Н. А. Добролюбова о том, что художник, «совершая свое создание, имеет его в душе своей целым и полным, с началом и концом его, с его сокровенными пружинами и тайными последствиями, непонятными часто для логического мышления, но открывавшимися вдохновенному взору художника»⁴.

Целесообразность — это неперенное свойство любой человеческой деятельности. Известно, что и «самый

¹ Чехов М. А. Путь актера. Л., 1928, с. 31.

² Цит. по кн.: Бехер И. Любовь моя, поэзия. М., 1963, с. 66—67. Приведя эти слова Гете, И. Бехер продолжает: «Эта фраза Гете наилучшим образом характеризует сущность моего творческого метода. Нахождение «определяющей точки» имеет для меня решающее значение. Сколько труда надо потратить, чтобы «вработаться», пока не покажется эта «определяющая точка», но тогда уже самое трудное позади, «выведение» происходит почти само собой и все остальное будто радостно кивает и спешит тебе навстречу» (с. 67).

³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954, т. 12, с. 219.

⁴ Русские писатели о литературном труде. Л., 1955, т. 2, с. 462.

плохой архитектор от наилучшей пчелы с самого начала отличается тем, что прежде чем строить ячейку из воска, он уже построил ее в своей голове. В конце процесса труда получается результат, который уже в начале этого процесса имелся в представлении работника, т. е. идеально. Работник... в том, что дано природой... осуществляет в то же время и свою сознательную цель, которая как закон определяет способ и характер его действий и которой он должен подчинять свою волю»¹. Возникновение же художественной целостности — это не только появление замысла и «сознательной цели», но и их первоначальная *объективация*. Формы такой объективации могут быть самыми различными, но всегда в этом вроде бы отдельном, начальном первоэлементе («точке») содержится организующий принцип целого («определяющая точка»). Поэтому-то столь единодушно в высказываниях художников говорится, 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 появился *внутренний* источник саморазвития художественного целого.

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

Но не означает ли это заданной предрешенности содержания художественного произведения? Ведь процесс его создания — напряженные поиски творца, и результаты этих поисков могут оказаться не совсем теми, которые предвиделись вначале. Это, однако, не означает, что писатель просто движется от частичного понимания ко все более полному и, наконец, обретает желанную целостность. Конечно, и процесс создания, и процесс восприятия художественного произведения — это обязательно *развитие*, но развитие не просто от части к целому, а свободное становление развертывающегося в каждой детали целого.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве в 2-х т. М., 1957, т. 1, с. 261.

Поэтому становление художественного произведения не раскрывается при помощи двухступенчатой зависимости: от части к целому. Как писал Ф. Энгельс, «часть и целое — это такие категории, которые становятся недостаточными в органической природе... Части лишь у трупа...»¹. В литературном произведении проявляется иная, трехступенчатая система отношений: 1) возникновение целостности как первоэлемента, как исходной точки и в то же время организующего принципа произведения, источника последующего его развития; 2) становление целостности в системе соотнесенных и взаимодействующих друг с другом составных элементов произведения; 3) завершение целостности в законченном и цельном единстве произведения². Поэтому становление и развертывание литературного произведения предстает как своеобразное саморазвитие создаваемого художественного мира. Такое саморазвитие представляет собой, конечно, не стихийный процесс, а особую форму (предполагающую высокую степень авторской активности) творческого освоения логики саморазвивающейся жизни в самодвижении художественного произведения, во внутренних закономерностях его становления и развития.

Стало быть, категория целостности относится не только к целому эстетическому организму, но и к каждой его значимой частице. Произведение не просто расчленяется на отдельные взаимосвязанные части, слои или уровни, но в нем каждый — и макро-, и микро- — элемент несет в себе особый отпечаток того целостного художественного мира, частицей которого он является. Как писал Т. Манн, «произведение искусства всегда вынашивается как единое целое, и хотя философия эстетики утверждает, что произведение литературное и музыкальное, в отличие от произведения изобразительного искусства, связано определенной временной последовательностью, тем не менее оно тоже стремится к тому, чтобы в каждый данный момент предстать целиком перед читателями или слушателями»³.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 20, с. 528.

² См. об этом подробнее в моей статье «Целостность литературного произведения».

³ Манн Т. Собр. соч. М., 1960, т. 9, с. 354—355. Соответственно и восприятие художественного произведения не просто движется от частей к целому, а, по точной характеристике С. Вай-

(разрядка моя.— М. Г.). Речь идет о сложной и многоплановой системе мотивировок и внутренних связей; конкретная значимость каждого составного элемента определяется именно тем, какие связи и мотивировки он вбирает в себя в процессе развертывания целого. Соответственно структура литературного произведения не может быть поэтому представлена как конструируемая из заранее готовых деталей, так как специфические элементы произведения не существуют до него, а создаются в процессе творчества как моменты становления художественного целого.

Таким образом, в целостности литературного произведения всегда существует и так или иначе разрешается противоречие между организованностью и органичностью, а его словесно-художественная организация качественно преобразуется во внутренней структуре эстетического организма. В этом смысле можно утверждать, что литературное произведение — это именно органическое целое, так как, во-первых, ему присуще особое саморазвитие, а во-вторых, каждый составляющий его значимый элемент не просто теряет ряд свойств вне целого (как деталь конструкции), но вообще не может существовать в таком же качестве за его пределами.

Могут возразить, что в любом высказывании слово приобретает своеобразные оттенки значения, обертоны смысла в связи с конкретными контекстом и ситуацией, но этим отнюдь не отменяется устойчивость основного значения слова, которое остается, в этом смысле, единым в различных речевых реализациях. С точки зрения художественного целого именно основное, центральное значение слова *индивидуально*, а языковая устойчивость как бы перемещается на роль смыслового обертона, который дает возможность проявиться главному, индивидуальному тону. Или, как прекрасно сказал Г. О. Винокур, «язык со своими значениями в поэтическом употреблении как бы весь опрокинут в тему и идею художественного замысла»¹.

мана, «не только завершается, но и начинается с восприятия целостного». (См.: Вайман С. Реализм как эстетический антипод религии. Воронеж, 1966, с. 53. В этой работе интересно трактуется диалектика частей, целого и целостного.)

¹ Винокур Г. О. Избр. работы по русскому языку. М., 1959, с. 247.

Итак, в каждом значимом элементе литературного произведения проявляется присущее художественному целому внутреннее, взаимопроникающее единство содержания и формы. Если в содержании литературного произведения отображенная действительность и ее активное авторское понимание и оценка неразрывно связаны друг с другом, то этот «сплав» с самого начала, с первоэлемента развивающейся целостности, существует лишь в конкретной словесно-художественной материи. Специфическая природа литературного произведения не позволяет просто сопоставлять готовый смысл и столь же готовые способы построения, уже продуманные идеи и подходящие средства их образного выражения. Ведь сама структура произведения, само строение художественного высказывания — это смысл, становящийся материализованным.

Вспомним в этом контексте еще один отрывок из «Эстетики» Гегеля: «Поэзия началась, когда человек стал выражать себя; сказанное для нее существует только затем, чтобы быть высказанным... Примером... послужит нам дистих, сохраненный Геродотом, где сообщается о смерти греков, павших у Фермопил¹. Содержание оставлено во всей своей простоте: скупое известие — с тремястами тысяч персов сражались четыре тысячи спартанцев. Но интерес тут в том, чтобы создать надпись, сказать об этом деянии современникам и потомкам, сказать только ради самого высказывания; и вот так выражение становится поэтическим, т. е. оно хочет проявить себя как *ποίησις* (созидание. — М. Г.), оставляющее содержание в его простоте, но преднамеренно оставляющее само высказывание. Слово, содержащее эти представления, столь высокого достоинства, что оно стремится отличить себя от всякой прочей речи и превращается в дистих»².

Перед нами пример действительно простейшего художественного высказывания. Мысль не столько передается высказыванием, сколько присваивается им, чтобы навсегда быть в нем заключенной. И это «овладение представлением» оказывается одновременно дей-

¹ «Путник, пойди возвести нашим гражданам в Лакедемон, что, их заветы блюдя, здесь мы костями полегли». — См.: Античная лирика. М., 1968, с. 78.

² Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. 3, с. 357.

ствием, построением особого по структуре выражения. Так художественное высказывание не просто сообщает о внешнем по отношению к нему содержании, но вбирает его в себя, делает его своим собственным внутренним содержанием и оказывается таким образом особой эстетической реальностью. Вместо сообщения о содержании происходит его художественное освоение, поэтому перед нами не готовый и обозначенный смысл, но строящийся, формирующийся в особом выражении, которое уже с этого момента раз и навсегда неотделимо от содержания.

Особенно явственна эта неотделимость художественного содержания от стиховой формы его воплощения в поэтических произведениях, к которым мы в следующих главах специально обратимся. Недаром именно о них сказал С. Маршак:

Стихи живые сами говорят,
И не о чем-то говорят, а что-то.

Конечно, в принципе то же самое можно сказать и о художественной прозе, но в поэзии *внутреннее* единство содержания и формы несомненно. Одна из основных задач анализа — научить отделять различного рода информацию о предметах и явлениях действительности (о чем рассказывается в произведении) от подлинно художественного содержания (что говорит нам произведение).

«Содержание есть не что иное, как переход формы в содержание»¹ 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»² именно потому, что речевой материал превращается в художественную форму постольку, поскольку в него «переходит» содержание и он всецело

¹ Гегель Г. В. Ф. Соч. М.—Л., 1930, т. 1, с. 224.

² Там же.

проникается непосредственно жизненными значениями — иначе: поскольку слово становится жизнью.

Возражая в связи с этим против метафизических представлений о готовом содержании и готовой форме, нельзя вместе с тем не заметить трудной, но безусловной необходимости диалектического разграничения категорий содержания и формы в процессе анализа литературных произведений. Вот почему столь важной для такого анализа оказывается категория *содержательной формы*¹. Ее конкретизация позволяет увидеть в предметности художественного произведения под поверхностной статикой глубинную динамику *перехода* внешних связей литературного произведения — связей с отражаемой действительностью, с писательским и читательским сознанием — во внутренние отношения саморазвивающейся литературно-художественной целостности.

Именно в этом коренное расхождение во взглядах на природу литературного произведения между представителями марксистской поэтики и многочисленными сторонниками «закрытого прочтения текста» и имманентной интерпретации, которых объединяет «настойчивое требование автономии, самостоятельности произведения искусства». Самостоятельность мыслится ими только как автономия, и утверждение специфики производится путем чисто негативных операций исключения всего того, что напоминает о «неспецифической» жизненной реальности. В результате получается, что «элементы», которые часто называют «носителями смысла» произведения, на самом деле ничего не содержат, являясь чистыми символами.

Даже известный западный теоретик Э. Штайгер, сказавший немало верного и интересного о целостности поэтического произведения, о его стилистическом единстве, «выявляющемся при искусном толковании, которое связывает каждый элемент со всем остальным: стихом, мотивом, композицией, идеей, основным ритмом»², — даже он в определении специфики литературного произведения идет в основном тем же негативным

¹ Методологическая важность этой категории подчеркивается в работах Л. И. Тимофеева.

² *Staiger E. Versuch über den Begriff des Schönen.* — Trivium, 1945, S. 185. (Пер. с нем. яз. мой. — М. Г.)

путем: «Жизнь не связана с искусством столь тесно, как полагал Гете, стремившийся убедить в этом также и других... Все прежние методы исследования игнорируют способ бытия и специфические достоинства мира поэзии. Только тот, кто интерпретирует, не оглядываясь по сторонам, и в особенности не стремясь заглянуть в то, что находится позади поэзии, отдает ей полную справедливость и в то же время сохраняет полную суверенность... литературной науки»¹.

Но если не оглядываться ни по сторонам, ни назад, даже если на минуту согласиться с тем, что «для историка литературы имеет значение только слово поэта, слово ради него самого, но не нечто лежащее за ним, над ним или под ним»², то все равно остается открытым самый главный вопрос: что находится не «за», не «над», не «под», а в самом художественном слове. Логика негативных операций неумолимо приводит к выводу (который, правда, сам Э. Штайгер прямо не формулирует, а в конкретных разборах даже опровергает), что в поставленном в центр внимания специфическом слове не содержится ничего, кроме «чистого символа», свободного от каких бы то ни было внешних связей и отношений.

На первый взгляд кажется, что при таком ниспровержении отражаемой реальности возвышается язык, художественное слово, возведенное в роль единственного специфического героя литературоведческого анализа. Но это совсем не так. Разрыв жизненных контактов литературного произведения принципиально двусторонен: насколько из имманентного художественного «мира» изгоняется все, напоминающее о мире реальном, настолько литературное слово обособляется, отделяется от языка, от его жизненного исторического развития. «Поэт должен,— пишет один из теоретиков «закрытого прочтения текста»,— произвольно выбирая форму контекста и заключая в нее слова, не допускать выполнения ими своей обычной (т. е. непоэтической) функции. Он должен применить любое доступное ему средство, чтобы слова не раскрыли своего прямого значения,

¹ Staiger E. Der Kunst der Interpretation. Zürich, 1955, S. 9—10.

² Staiger E. Die Zeitale Einbildungskraft der Dichters, 3. Zürich, 1963, S. 13.

иначе он не создаст эстетического произведения». Точно так же (в числе прочих) ниспровергает языковую реальность в пользу «чистого» эстетического слова и В. Кайзер, замечая по поводу строки из стихотворения Н. Ленау «Хмурые тучи, дыхание осени»: «Об этих двух фразах мы могли бы подумать, как о записи отрывка обыденного разговора, например, между двумя людьми, беседующими о погоде и времени года. Значения, которые заключены в этих фразах, относятся в данном случае к положению вещей, существующему независимо от говорящих, принадлежащему реальности... Но если мы читаем данные фразы в их действительном месте, то есть как первую строку стихотворения Ленау, мы должны воспринять их совсем по-другому, иначе мы полностью упустим их «смысл». Ибо значения более не относятся к реальному положению вещей. Вместо него «ирреальный мир стихотворения»¹.

Мы привели это уже критиковавшееся в нашем литературоведении суждение Кайзера потому, что такое же, по существу, явление анализировал гораздо раньше Г. О. Винокур, но насколько глубже и основательнее его толкование: «Когда поэт говорит: «На родину тянется туча, чтоб только поплакать над ней», то для него дождь, разумеется, не перестает быть тем, чем он является для каждого человека, но в то же время это не дождь, а слезы, которые он видит своим художественным зрением». Говоря об эстетическом преображении даже грамматических средств языка, Г. О. Винокур замечает, что «в плане рассмотрения языка как искусства это будут не просто «стилистические фигуры», а воплощения второй образной действительности, которую искусство открывает в действительности реальной. И здесь снова грамматическая форма означает сразу и то, что она обозначает обычно, и то, что за этим обычным значением раскрывается как художественное содержание данной формы»².

Обычное значение не устраняется из поэтического мира, а непременно включается в него как необходимая форма существования индивидуального образного смысла. И этот художественный смысл так же не сводим к прямым языковым значениям, как и невозможен без

¹ *Kayser W.* Das Sprachliche Kunstwerk, S. 13—14.

² *Винокур Г. О.* Избр. работы по русскому языку, с. 247, 250.

них, при их чисто негативном исключении. В связи с этим очень важно подчеркнуть, что эстетическая реальность литературно-художественного произведения воплощается в особом словесном выражении, где язык и все его речевые реализации — материал литературы — преобразуются в форму существования образно-художественного содержания. Конечно, именно оно выступает в качестве первичного и определяющего момента, побуждающего язык к развитию; но как «физические свойства красок и мрамора не лежат вне области живописи и скульптуры»¹, так и язык не просто используется в качестве передаточного средства: его творческая природа внутренне соответствует литературной сути, предрасположена к образному преобразению и непрерывному становлению.

Только с учетом этой взаимопереходности и диалектико-материалистического понимания — «Форма существенна. Сущность формирована. Так или иначе в зависимости и от сущности...»² — может осуществляться конкретизация категорий «содержание» и «форма» в характеристике структуры литературного произведения, составляющих его значимых элементов и структурных слоев, каждый из которых представляет собой диалектическое единство определенного аспекта изображаемой жизни и изображающего слова. Обобщающим выражением содержательного единства целого является *художественная идея*, а по отношению к ней как «свое другое» выступает *формообразующий принцип*, организующий целостность и завершенность произведения. Такое внутреннее единство общей идеи-концепции и образующей целостности литературного произведения творческой деятельности составляет основное содержание категории «автор». Автора, как писал М. М. Бахтин, «мы видим только в его творении, но никак не вне его»³.

В связи с этим к определению органической целостности литературного произведения необходимо добавить

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве в 2-х т., т. 1, с. 77.

² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 129.

³ Бахтин М. М. К методологии литературоведения. — Контекст — 1974. М., 1975, с. 203. О различных формах выражения авторского сознания подробно говорится в работах Б. О. Кормана «Изучение текста художественного произведения» (М., 1972) и «Практикум по изучению художественного произведения» (Ижевск, 1977).

еще одну характеристику: это всегда *личностная* целостность, в каждом моменте своем обнаруживающая присутствие в творении субъекта, создающего завершённый художественный мир. Однако субъектная организация литературного произведения не сводима к писательской субъективности. Никто не воспримет, например, фразу «славная бекеша у Ивана Ивановича!» из повести Н. В. Гоголя только как простое сообщение о реальном факте и реальном человеке, нельзя воспринять ее и как обращение одного реального человека — Гоголя — к другому человеку — сегодняшнему или завтрашнему конкретному читателю его произведения. Вместе с образом героя в произведении создается индивидуализированный образ того, кто об этом герое рассказывает, и столь же качественно своеобразный образ того, к кому этот рассказ обращен. Художественный мир литературного произведения потому и является *миром*, что включает в себя, внутренне объединяя, и субъекта высказывания, и объекта высказывания, и, в определенном смысле, адресата высказывания — «читателя» — как одного из неявных, но неизменных компонентов литературного произведения как целого. «Читатель» (в этом смысле слова) — особого рода творческое создание, одна из форм проявления и осуществления авторской активности, одна из структурно определенных позиций в целостном единстве произведения.

Именно эта позиция и служит одним из важнейших оснований объединения бесконечного множества эмпирических читателей. Если художественное произведение не является раз и навсегда созданным и всегда равным самому себе, а представляет собой, говоря словами А. Потебни, «нечто постоянно создающееся»¹, то «создается» оно всякий раз не по личному произволу каждого отдельного читателя, а по «программе», вложенной в структуру произведения, по находящимся в нем «каналам» осуществления и развития творческой активности. Причем объединение это (как всегда бывает не при механическом нивелировании, а в подлинно человеческих взаимосвязях) ведет не к единообразию восприятий, а к расцвету индивидуально-творческого своеобразия каждой личности на основе приобщения ее к общечеловеческому опыту, сосредоточенному в создании

¹ Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976, с. 183.

великого художника, в его авторской активности. Именно такое «подчинение» авторским требованиям позволяет читателю осознавать свои творческие силы, в каком-то смысле превращаясь в художника-творца, но в то же время в наивысшей степени оставаясь благодаря этому самой собой.

Правда, существует опасность разрыва контактов между этими противоположностями единого, когда из целостности литературно-художественного произведения или полностью изгоняется фактор взаимодействия с активным читательским сознанием, или, наоборот, именно только ему приписывается абсолютно главенствующая роль в конкретизации литературного произведения как эстетического организма. Последняя точка зрения отчетливо представлена в работах Р. Ингардена, по мнению которого «произведение художественной литературы не является, строго говоря, конкретным объектом эстетического восприятия. Оно, взятое само по себе, представляет собой лишь как бы костяк, который в ряде отношений дополняется или восполняется читателем, а в некоторых случаях подвергается также изменениям или искажениям». Причем источником этих «дополнений и трансформаций» является «исключительно воспринимательно-конструктивная деятельность читателя»¹. Но если эстетически значимое высказывание действительно должно быть непременно услышано читателем-слушателем и содержит внутри себя соответствующую установку, то это еще не означает, что его конкретизация всецело во власти его субъективного опыта или еще хуже — произвола. Скорее наоборот: субъективный читательский опыт попадает под власть аккумулятивной в структуре произведения художественной энергии, которой определяются характер и направление конкретизации как устойчивой основы, в отношении к которой, несомненно, существующие читательские различия окажутся все же вариациями единого целого. И единство это столько же предшествует вариациям и вызывает их, сколько каждый раз снова и снова порождается ими.

Потому-то и неправомерно обособление одной из «частей» художественного целого, с которым связана частая абсолютизация читательской субъективности,

¹ Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962, с. 72.

как, например, в известных рассуждениях А. Горнфельда о толковании художественного произведения: «Произведение художника необходимо нам именно потому, что оно есть ответ на наши вопросы: *наши*, ибо художник не ставил их себе и не мог их предвидеть... смысл художественного произведения зависит от тех вечно новых вопросов, которые ему предъявляют вечно новые, бесконечно разнообразные его читатели или зрители. Каждое приближение к нему есть его воссоздание, каждый новый читатель «Гамлета» есть как бы новый его автор, каждое новое поколение есть новая страница в истории художественного произведения»¹. Да, художник не мог предвидеть всех наших вопросов и всех особенностей художественного восприятия, но какие-то принципиальные особенности он не просто предвидел, а закрепил в целостности произведения, в той *художественной* постановке вопросов, которая позволяет в конкретном, даже в злободневном выявить и удержать зерно общечеловеческих проблем, общечеловеческие пути творческого поиска, а не готовые ответы.

Восприятие и толкование художественного произведения возможно лишь тогда, когда найдены точки пересечения вопросов, поставленных в художественном целом, и *наших*, когда «каждый новый читатель «Гамлета» есть как бы новый его автор» лишь в той мере, в которой он — новый читатель — нашел не только и не столько себя в Шекспире, сколько Шекспира в себе. Во всяком случае лишь *на границах* этих двух содержаний, в точках их встречи, пересечения и глубинного родства происходит подлинная жизнь художественного произведения — там же и источник его адекватного восприятия и понимания.

Конечно, создатель литературного произведения обращается, как правило, к множеству самых разных реальных читателей, близких и далеких по времени, в пространстве, по духу. Но присущая художественной деятельности творческая установка на приобщение самых разных читателей к той позиции, которая необходима для понимания высказывания и для связанного с таким пониманием сотворчества, превращает это множество опять-таки в особое *единство многообразия*.

¹ Горнфельд А. Г. О толковании художественного произведения. Спб., 1912, с. 9—10.

Установка эта может иметь самые разнообразные формы: от требования максимального согласия до специально организуемых многообразных несогласий, но всегда авторская творческая сила — это и воля к общению, и сознательное втягивание читателя в ту духовную глубину, на которой могут и должны сойтись разные личности.

Глубина проникновения в общую духовную почву — это и «планируемая», формируемая автором точка встречи с настоящими и будущими читателями — их сотворенная позиция, а вместе с тем перспектива выявления уровня творческого развития личности. Автор может, пожалуй, даже заранее предполагать и тех реальных читателей, которые вначале не смогут или не захотят общаться с ним, но первые слова, первые страницы, первая глава (а здесь тоже очень важна проблема начала!) втягивают в общение, учат «языку», погружая людей в глубины общей духовной почвы.

С этой точки зрения актуальность постижения художественной целостности связана с *практической редли-зацией* проницаемости личности — ее способности включать в себя другие, не чуждые ей личностные миры. Освоение литературного произведения дает возможность пережить границу между собой и другими как внутреннюю. Объединяющая энергия авторской деятельности — одновременно и *моя* и *не моя* творческая стихия: я к ней внутренне причастен, но принадлежит она другому и даже не просто другому, глубинный источник ее находится там, где противоположности «я» и «не я» трансформируются причастностью к охватывающему их целому (в пределе — к единству человеческого рода). Чтобы текст стал подлинно художественным, он должен непрерывно вовлекать в себя субъективный читательский опыт и культуру. Но он не просто попадает под абсолютную читательскую власть, а имеет возможности для внутренней перестройки и регулирования субъективного опыта. В практической бессмертии литературного произведения меняется не только внетекст, но и текст: наше восприятие изменяется не произвольно, но в зависимости от его внутреннего структурного регулирования. Произведение искусства никогда не говорит нам последнего слова, хотя мы произносим о нем довольно много «последних слов» и на строго научной, и на всякой другой основе.

Итак, в характеристике целостной природы литературного произведения мы неизменно обнаруживаем двуединство его разомкнутости в «гущу жизни», в мир объекта и субъекта, и его специфической самостоятельности, самооценности и саморазвития¹. Когда мы обращаемся к анализу жизнеподобной органической целостности, в которой «природа и идея не могут быть отделены друг от друга без того, чтобы искусство не было разрушено так же, как жизнь»², необходимо в каждом ее специфическом элементе увидеть такое «конкретное тождество», «тождество противоположностей» (Маркс).

Вспомним художественное высказывание о греках, павших при Фермопилах, которое приводил в пример Гегель. Если бы речь шла об обычном речевом акте, имеющем сугубо практическую цель, например просьбе послать на помощь войска, то мы бы без труда выделили два плана: реально происходящее событие и речевое сообщение о нем. Все радикально меняется в художественном высказывании, которое не просто сообщает о событии, но вбирает его в себя, хочет сохранить его в слове, выявив не только сиюминутный практический, но всеобщий, общезначимый смысл.

Все мы понимаем, что рассказ о событии не есть само событие, слово о поступке не есть сам поступок. Но становясь взаимодействующими сторонами художественно-речевого 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, вовлекая в себя ранее внешнюю по отношению к нему реальность, 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

¹ См. о диалектике «разомкнутости» и «замкнутости» художественного произведения в кн.: Поляков М. Цена пророчества и бунта. М., 1975.

² Гегель В. Статьи и мысли об искусстве. М.—Л., 1936, с. 343.

в его событийной полноте, включая сюда 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»¹.

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, личностно-характерологических значениях становятся не сообщением об изображаемых событиях, но формой их существования, жизнью, запечатленной в слове. Все эти слои — специфическое выражение и воплощение целостного смысла. Материальным фундаментом возникновения и существования этого целостного смысла является динамическая взаимосвязь каждого слоя художественного произведения со всеми другими, причем — и это особенно важно — взаимосвязь, проникающая *вовнутрь* каждого слоя; поэтому можно говорить о необходимости *целостного* анализа каждого элемента и слоя литературного произведения.

О целостном анализе все чаще идет речь в литературоведческих работах последнего времени. Вместе с тем порой высказываются сомнения в правомерности этого оксюморонного сочетания: ведь понятие «анализ» необходимо предполагает расчленение, обращение к отдельным элементам, частям и т. д. В связи с этим важно подчеркнуть, что целостный анализ не противостоит необходимости аналитического членения и не означает, что единственно возможным объектом его является сразу все произведение. Точно так же определение «целостный» не связано и с каким-то особым путем или способом анализа (по ходу разворачивания действия, «вслед за автором», по ходу читательского восприятия и т. п.).

¹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 403—404.

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, общей идеи и организующих принципов произведения. Каждый значимый элемент истинно художественного произведения именно потому необходим и незаменим, что в нем непременно воплощается смысловое единство целого, причем воплощается каждый раз по-особому, индивидуально.

Подчеркнем 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 вовнутрь каждого элемента, определяют его индивидуальный смысл, так что за пределами данного целого элемент этот в таком же качестве просто не существует. Такая природа органического единства литературного произведения и каждого его значимого элемента как раз и требует, чтобы любая исследовательская операция, направленная на этот специфический объект, представляла собой *единство анализа и синтеза* — диалектическое единство этих противоположностей, и стремится выразить противоречивое терминологическое сочетание — *целостный анализ*.

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

ский организм. Этот принцип обязывает 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 художественного мира.

Вместе с тем можно утверждать, что трехступенчатая система отношений: возникновение целостности — развертывание ее — завершение целостности, о которой уже говорилось, должна так или иначе отразиться в любом способе аналитического изучения художественных произведений. Необходимо каким-то образом «войти» в художественную целостность и, рассматривая какие-то отдельные ее элементы или стороны, уловить «в снятом виде» их внутренние взаимосвязи с другими элементами и тем самым сформировать начальное представление об общей идее и организующих принципах строения целого. На следующем этапе рассматривается богатство проявлений этой общей идеи в различных элементах развертывания целого; при этом анализ должен пройти «между Сциллой и Харибдой» — преодолеть угрозу механического подведения различных элементов под общий смысловой знаменатель (единство без многообразия) и еще более распространенную угрозу обособленного рассмотрения различных элементов целого (многообразие без единства). Если эти «угрозы» успешно преодолены, на третьем этапе открывается возможность завершено рассмотреть общий смысл художественного целого именно как единство многообразия. Такое завершение должно будет вместе с тем открыть глубину и внутреннюю неисчерпаемость истинно художественных созданий в их индивидуальной неповторимости.

Особенно сложно раскрыть воссоздание целостности мира в целостности произведения, когда мы обращаемся к лирике. Ведь она выражает состояние мира в единстве предельно конкретного человеческого переживания, воплощенного в стихе, в поэтическом слове. Здесь особенно трудно совместить «макрокосмический» и «микрокосмический» планы анализа, особенно велики опасности либо замкнуться в перечислении отдельных особенностей стиха, либо, наоборот, оторвать поэтический смысл и лирическое переживание от конкретных форм их бытия в слове. Именно поэтому мы в дальней-

шем специально обратимся к проблемам анализа стихотворных лирических произведений и приведем отдельные примеры такого анализа.

ГЛАВА 2

**СТРУКТУРА СТИХА И ПРОБЛЕМЫ АНАЛИЗА
ПОЭТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. С. ПУШКИНА
И Ф. И. ТЮТЧЕВА**

Если спросить читателя, какова наиболее бросающаяся особенность стихотворной речи, пожалуй, он прежде всего назовет ритм. Все мы непосредственно ощущаем, как своеобразно делится речевой поток в стихе на сравнительно равномерные отрезки, которые выделяются интонационно и чаще всего пунктуационно. По свидетельству Г. А. Шенгели, «рассечение речи на разделенные постоянной паузой смысловые отрезки приблизительно равной величины является общим свойством стихов для всех времен и народов»¹.

Речевое своеобразие стиха очевидно. И при взгляде со стороны, с позиции трезвой прозы, необычность эта даже кажется странной. «Помилуйте, разве это не сумасшествие,— удивляется М. Е. Салтыков-Щедрин,— по целым дням ломать голову, чтобы живую, естественную, человеческую речь втискивать во что бы то ни стало в размеренные, рифмованные строчки. Это все равно, что кто-нибудь вздумал бы вдруг ходить не иначе, как по разостланной веревочке, да непременно еще на каждом шагу приседая»². В поэтической интерпретации это не только не странный, но наиболее естественный и просто единственно возможный способ высказывания:

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

¹ Шенгели Г. Техника стиха. М., 1960, с. 33.

² Арсёньев К. Материалы для биографии М. Е. Салтыкова-Щедрина.— Салтыков-Щедрин. М. Е. Соч. Спб., 1890, т. 9, с. XX.

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

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

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

Сергей Иванович, забывший о Наташе,
вдруг удивленно посмотрел на дочь,
которая внимательно глядела
ему в глаза.

В этих стиховых рядах гораздо рельефнее, чем в прозаической фразе, противопоставлены друг другу ударные и безударные слоги, углублены обычные синтаксические разделы, определенной выразены паузы (а между 3-м и 4-м рядами появляется пауза, не предусмотренная интонационно-синтаксическим членением разговорной фразы), слова в сопоставляемых ритмических линиях обретают особую весомость. В результате установки на стиховое членение речи получается уже во многом иная фраза — и фонетически, и грамматически, и даже семантически — по сравнению с разговорно-прозаической, в которой отсутствуют «единство и теснота стихового ряда» — специфические факторы ритма в стихе¹.

В основе ритма стиха — как основного организующего принципа стихового построения — установка на

¹ См.: Тынянов Ю. Н. Проблемы стихотворного языка. М., 1965, с. 47.

принципиальную равномерность выделяемых речевых отрезков — стихотворных строк. Реальная величина и значимость каждой следующей строки как ритмической единицы определяется, во-первых, ее приравнением предшествующей строке и, во-вторых, ее фактическими отличиями от нее, так как ритмическое развитие невозможно при тождестве строения стихов. Их принципиальное приравнение реально осуществляется как непрерывное *сопоставление*, своеобразное сравнение, где важны и элементы сходства, и элементы различия.

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

Таким образом, из первоэлемента стихового ритма — установки на принципиальную равномерность выделяемых речевых отрезков — разрастается сложная и *многосоставная* ритмическая система стиха, и для понимания его смысловой выразительности очень важно учитывать эту многосоставность и, в частности, не ограничивать сферу ритма только одной областью акцентных отношений¹.

Конечно, именно *акцентно-силлабический ритм* является остоном многоплановой ритмической системы

¹ Напомню, что в русской стиховедческой традиции не раз говорилось «о различных ритмах» стиха: ритм словесно-ударный, ритм интонационно-фразовый и ритм гармонический выделял Б. Томашевский в статье «Проблема стихотворного ритма» («О стихе». Л., 1929); о ритме ударности, ритме созвучности и ритме образности вместе с ритмом строфичности писал С. Балухатый в статье «К вопросу об определении ритма в поэзии» (Изв. Самарского гос. ун-та, 1922, вып. 3); о «комплексе ритмов» и полиритмии говорит С. М. Бонди в спецкурсе «Теория и история русского стиха».

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

В сферу действия грамматического ритма вовлекаются: а) грамматические формы и значения слов и синтаксические отношения между ними в стихотворных строках; б) соотношение фразовых и синтагматических границ с междустрочными и внутрistroчными ритмическими разделами; в) величина («амплитуда». — Б. М. Эйхенбаум) фраз и синтагм в стихе и порядок слов в них ¹.

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

Играют волны — ветер свищет,
И мачта гнется и скрипит...
Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой —

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

¹ См. об этом: *Эйхенбаум Б. М.* Мелодика русского лирического стиха. — В кн.: *О поэзии*. Л., 1969.

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

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

В процессе анализа поэтических произведений необходимо не просто учитывать многосоставность ритмической системы стиха и, конечно же, не просто перечислять разнообразные ритмические свойства и особенности, но раскрывать их *объединяющее взаимодействие*. Прежде чем перейти к анализу более сложных проявлений такой взаимосвязи в поэтических произведениях А. С. Пушкина и Ф. И. Тютчева, приведем в качестве примера стихотворение Л. Мартынова, четкость ритмической организации которого позволяет показать наглядно это объединяющее взаимодействие:

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

Совершенно очевидна в нем всесторонняя выделенность последней строки, а в ней — первого слова. Оно подчеркнуто сверхсхемным ударением в ямбической строке, которая отличается двухударностью, а также иным по сравнению с предшествующими строками расположением словоразделов. Выделено слово «жить» и благодаря переносу, синтаксической обособ-

ленности, своеобразию форм и значения инфинитива с его отвлеченностью и отнесенностью не к конкретному действующему лицу, а к субъекту вообще. Наконец, это слово выделено и в звуковом ритме, в чем можно легко убедиться, посмотрев хотя бы на ряд ударных гласных в стихах: о-о-а|а-а-а|а-а-а-а|ы-а-а (в последнем ряду гласная «ы» как бы выделяет, подчеркивает слово «жить» на общем фоне проходящего через весь стих повтора гласного «а»).

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

Удобство приведенного примера в его, так сказать, графической наглядности: кольцевое завершение предельно подчеркнуто, а центральные слова «змея» и «жить» (вне контекста отнюдь не антонимы) диаметрально (или диагонально) противопоставлены друг другу не только в переносном, но и в буквальном смыс-

ле слова, если иметь в виду их выделенность в противоположных «углах» строфической композиции. Данный пример позволяет увидеть, что стиховое построение — это воплотившийся смысл, который, конечно, не всегда выявляется с такой графико-геометрической отчетливостью и конструктивной ясностью. (Забегая вперед, скажем, что в классических произведениях Пушкина, Лермонтова, Тютчева подобная конструктивная четкость встречается редко: их отличает гораздо более органичная, скрытая в глубинах текста жизнеподобная организованность.)

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

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

Но человека человек
Послал к анчару властным взглядом...

Эта первая кульминация в «Анчаре» выделена резко контрастным сочетанием минимально и максимально ударных ямбических вариаций. Двухударность и увеличенный безударный промежуток вызывают естественное усиление словесных ударений в первой строке, оба слова интонационно выделяются, а инверсия еще более закрепляет очень значимый внутренний раздел в середине первой строки. В этом разделе — своеобразный интонационный намек, предсказание того трагического контраста, конфликта между людьми, который развернется в следующем описании. В стихе рождается интонационно-тематическое противоречие: разные люди называются общим родовым именем — «человек»; это слово повторяется и сопоставляется дважды в тесном

ритмическом единстве, но вместе с тем эти одинаковые слова интонационно отчленены друг от друга.

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

И умер бедный раб у ног
Непобедимого владыки.

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

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

Попробуем показать эту ритмико-интонационную динамику в целом лирическом стихотворении А. С. Пушкина:

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

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

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

Продолжение в известном смысле неожиданно:

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

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

Во второй строке опорное ударение перемещается с 4-го на 2-й слог, вместе с тем оно является чрезвычайно гармоническим заключением двустопия в силу внутренних ритмических повторов. И опять эмоциональные характеристики выделяются системой пиррихией и звуковыми соответствиями, охватывающими все слова строки (*То робостью — то ревностью — толим*).

После этого контрастирующего сочетания двух строк ритмико-синтаксический параллелизм третьего и первого стихов становится своеобразным интонационным усилителем: преобладающая ритмико-интонационная форма с опорным ударением на 4, 6 и 10-м слогах после несколько иной вариации с сильным 2-м слогом воспринимается не просто как повтор, но и как новая, высшая ступень интонационного развития.

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

Последняя строка — полноударная форма пятистопного ямба, но ее характеристика была бы неполной, если бы мы не учли воздействия предшествующих стихов, которые определяют ее фразировку. Во-первых, синтагма «Как дай вам бог» соотносится с «Я вас любил» и получает ту же интонацию с сильным ударением на 4-м слоге, а остальная часть строки по аналогии с членением предшествующих стихов (*печалить вас ничем; то ревностью томим; так искренно, так нежно*) неизбежно приобретает интонационный раздел перед последним словом; этому содействует и инверсия внутри строки. Так закрепляется в тексте эта необычайно выразительная пауза перед последним словом стиха.

Отказавшись от любви, освободившись от ее эгоистической природы, поэт поднимается к гармоническому утверждению подлинно индивидуальной и вместе с тем всеобщей сути любви. При единстве лирической темы стихотворения (*моя любовь*) его строфы различаются акцентами в развитии этой темы: в первой строфе приговаривается к небытию «*моя любовь*», а во второй утверждается «*моя любовь*». Высокий духовный порыв пронизывает каждую частицу этого прекрасного поэтического организма. С первого слова мы захвачены этим порывом, он проникает в нас и развивается вместе с развитием интонации, гениально «вложенной» в текст. В этом интонационном развитии формируется целостное поэтическое переживание, которое обретает в стихе новый, возвышающий смысл.

Так мы выходим к еще более глубокому структурному слою стихотворных произведений. Если по отношению к ритмико-синтаксической фактуре интонационно-тематическое развитие является содержанием, то оно же выступает и формой воплощения человеческих переживаний. Именно поэтому стих преимущественно является формой лирики, в которой целостность человеческой жизни предстает в виде глубоко личного пережи-

вания. Все внешнее живет в лирическом произведении, лишь став внутренним, лишь отразившись в новом единстве индивидуального человеческого чувства. Стиховая структура и позволяет воплотить и адресовать людям эту внутреннюю жизнь человеческой души. Именно с точки зрения своеобразия лирического мира воссоздающего, охраняющего и утверждающего субъективную целостность человеческой личности, можно объяснить ту ритмическую необычность стихотворной речи, с которой мы начинали наши рассуждения.

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

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

В обычном речевом общении смысловые различия проявляются прежде всего в интонации, которая, как писал В. Волошинов, «устанавливает тесную связь слова с внесловесным контекстом: живая интонация как бы выводит слово за его словесные пределы... Интонация лежит на границе жизни и словесной части высказывания, она как бы перекачивает энергию жизненной ситуации в слово, она придает всему лингвистически устойчивому живое историческое движение и однократность»¹.

¹ Волошинов В. Слово в жизни и слово в поэзии. — Звезда, 1926, № 6, с. 252, 256.

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

Интересны суждения о значимости стихотворного ритма английского теоретика-марксиста К. Кодуэлла: «Поэзия ритмична... Поэзия в своем использовании языка постоянно искажает и отрицает структуру реальности, чтобы возвысить структуру Я. Посредством ритма, созвучия или аллитерации она сочетает вместе слова, которые не имеют разумной связи, то есть не связанные через посредство мира внешней реальности. Она разбивает слова на строки произвольного размера, пересекая их логические конструкции... Таким образом, мир внешней реальности отступает на задний план, а мир инстинкта, аффективная эмоциональная связь, скрытая за словами, вырастает до видимой и становится миром реальности. Субъект появляется из объекта: социальное Я из социального мира»¹.

Таким образом, подчеркнутая «необыкновенность» и заданное единство речевого членения в стиховом ритме опосредованно соотносятся с единством высказывающегося «я», его субъективной определенностью и трансформацией объективных отношений. Как писал Гегель, «Я» нуждается в том, чтобы собраться в себе самом, возвратиться из беспрестанного течения во времени, которое оно воспринимает только как определенные временные единства, через отмеченное их начало, закономерную последовательность и завершение. По этой причине и поэзия соединяет отдельные временные соотношения в стихи, которые получают определенное правило с точки зрения типа и числа стоп, а также их начала, продолжения и завершения»².

¹ Кодуэлл К. Поэтическое воображение. Современная книга по эстетике. М., 1957, с. 210—212.

² Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. 3, с. 399.

В системе единообразных и регулярно повторяющихся членений формируется и качественно своеобразное стиховое время, обособленное и выделенное из общего временного потока. По словам Ю. Н. Тынянова, «в прозе (благодаря симультанности речи) время ощутимо: это, конечно, не реальные временные соотношения между событиями, а условные; тем не менее замедленный рассказ Гоголя о том, как цырюльник Иван Яковлевич ест хлеб с луком, вызывает комический эффект, так как ему уделено слишком много времени (литературного). В стихе время совсем неощутимо. Сюжетная мелочь и крупные сюжетные единицы приравнены друг к другу общей стиховой конструкцией. Перспектива стиха преломляет сюжетную перспективу»¹.

«Субъективное» время в стихе не только объективируется, но и обретает внутреннюю завершенность и самостоятельность, так что обособленный «миг» оказывается вне времени и, по существу, приравнивается вечности. Следовательно, и здесь непосредственно проявляется трансформация реальности через «я».

«Автор в лирическом произведении, если можно так выразиться, оказывается один на один с поэтической речью,— пишет Л. И. Тимофеев,— он не располагает никакими другими средствами художественного изображения, у него нет сюжета, нет взаимосвязи действующих лиц, благодаря которой характер раскрывается особенно многообразно, нет даже изображения эволюции характера лирического героя, он выступает перед нами не в последовательном развитии, не в жизненном процессе, а в мгновенном и едином своем проявлении — конкретном переживании»².

Таким образом, ритмическое единство стихотворного произведения, его целостность и завершенность связаны прежде всего с отчетливо выраженным, ритмически закрепленным и подчеркнутым *единством субъективного взгляда, тона и голоса*, пронизывающего собой поэтическое высказывание и утверждающего себя в нем; как говорил Чернышевский, «стихотворная форма удобнее для чистого лиризма»³.

¹ Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка, с. 119—120.

² Тимофеев Л. И. Стих — слово — образ.— Вopr. литературы, 1962, № 6, с. 86.

³ Русские писатели о литературе, т. 2, с. 18.

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

Вспоминая еще раз прекрасные слова С. Маршака: «Стихи живые сами говорят, / И не о чем-то говорят, а что-то», — можно утверждать, что поэтический смысл (что говорят нам стихи) формируется в непрерывном взаимодействии того, *о чем* говорится в поэтическом высказывании, и того, *как* оно построено, как оно разворачивается перед читателем и слушателем. Постараемся более подробно показать это взаимодействие еще на одном примере из поэтической классики. Обратимся к стихотворению 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 задать вопрос, обычный в школьных разборах: о чем рассказывается в этом произведении, — то, очевидно, ответ может быть примерно следующий: в нем говорится о «конце света», в следующих друг за другом стихах торжественно провозглашается то, что произойдет в миг всеобщего и грандиозного потрясения. Приметы «последнего катаклизма» называются и перечисляются, присоединяясь друг к другу, и с этой

точки зрения едва ли можно определенно истолковать, какова конкретная смысловая связь между разделенными двоеточием первой и второй половиной строфы и как относятся друг к другу разрушение состава земных частей и изображение божьего лика.

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

Противопоставление очевидно в акцентном ритме: первые две строки — типичные формы пятистопного ямба, полноударная и с пропуском ударения на последнем четном слоге (U — U — U — U — U — U | U — U — U — U U U —) а два последних стиха отличаются нетипичностью акцентного строения; причем наиболее существенные отличия — в акцентном строении последней строки с пропуском ударения на шестом слоге (U — U — U U U — U —), Точно так же наиболее контрастной по отношению к предшествующим оказывается последняя строка и в звуковом ритме: в ее ударном вокализме образуется ряд повторяющихся гласных «и» в противовес преобладанию «а» и «о» в других стихах, а консонантизм характеризуется резко доминирующей звонкостью (почти $\frac{3}{4}$ звонких согласных), и опять-таки ничего подобного нет в предыдущих стихах. Выделяется последняя строка и в грамматическом ритме: прежде всего строго «прямым» порядком слов — определение, подлежащее, сказуемое — на фоне различного рода инверсий во всех трех предшествующих строках.

Однако в грамматическом ритме гораздо более важен, чем это частное отличие, общий грамматический параллелизм всех стихов и особенно занимающих семантически-центральное место во всех фразах глаголов-сказуемых. Это глаголы будущего времени совершенного вида, но связь указаний на момент будущего: *когда пробьет* — с переносом в план прошлого: *опять покроют* — мобилизует в этих аналогичных грамматических формах «значение повторяемости каких-нибудь действий, представляемых в их осуществлении, в их пределе или результате. Это употребление выступает в таких синтагмах, которые по своим значениям или взаимно предполагают друг друга, или же одна из них

предполагает другую»¹. «Такого рода будущее,— писал И. В. Киреевский,— относятся ко времени, о котором идет речь, но выражают только порядок, в котором одно действие относится к другому... Это может относиться ко всем временам»². Отнесенность «ко всем временам» так же важна для понимания стихотворения, как и выраженная в этой системе грамматических форм-значений позиция «ожидания будущего подобного случая»³.

На этом общем фоне грамматического параллелизма особенно ясна смысловыразительная роль сопоставления двух других глаголов-сказуемых: *разрушится и изобразится*,— связанных в параллель не только в грамматическом, но и в акцентном и звуковом ритме (см. аналогичное расположение этих слов в послецезурных частях второй и четвертой строк и расширение рифмы на всю послецезурную часть). Как в грамматически идентичных фразах: «Отец любит дочь» и «Отец ругает дочь» — становятся особо ощутимыми семантические отличия сказуемых, так и здесь на фоне звукового и грамматического приравнивания обостряется смысловой контраст называемых и представляемых этими глаголами действий. В частности, в таком построении предельно подчеркивается противостоящий прямому значению глагола «разрушится» *созидательный* смысл сказуемого «изобразится».

Если наиболее выделенной и контрастно подчеркнутой на общем ритмическом фоне является последняя строка стихотворения, то в ней, в свою очередь, интонационным центром оказывается слово «изобразится»: именно на него приходится редкий в пятистопном ямбе пиррихий на третьей стопе, именно это слово оказывается в центре звуковых сопоставлений и связей, организуемых звуковым ритмом: *Все зримое опять по-кроют воды — изобразится—Состав частей разрушится земных: пробьет последний час природы.*

В результате ритмической выделенности и звуковых сопоставлений происходит не только переакцентуация

¹ Виноградов В. В. Русский язык. М.—Л., 1947, с. 577.

² Там же, с. 578.

³ См.: «Изображая действие, обычное в прошедшем, в форме будущего, человек становится на точку ожидания будущего подобного случая». — Потебня А. А. Из записок по русской грамматике. М., 1888, т. 4, с. 106.

с разрушительного на созидательный смысл, но — что гораздо важнее — проясняется семантическая сложность самого слова «изобразится», его этимологическая связь как с созидательными «образ», «образити» (придавать чему-нибудь образ, выделять), так и со старославянским «разити» (ударять) и «раз» (удар) ¹. (См. особо фиксированный повтор: *разрушится—изобразится*).

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

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

Анализ «Последнего катаклизма» убеждает в необходимости различать, с одной стороны, *типовую*, а с

¹ См.: Краткий этимологический словарь русского языка. М., 1961, с. 129.

другой — *индивидуально-контекстную* содержательность стиховых форм в поэтическом произведении. На первый взгляд кажется то, что стихотворение Тютчева написано пятистопным ямбом, не имеет никакого отношения к смыслу (пятистопным ямбом написаны самые различные по темам и содержанию поэтические произведения), но если более тщательно рассмотреть эти стихи, то обнаружится связь ритмики «Последнего катаклизма» не просто с пятистопным ямбом, но с довольно четко выделившимся *типом ритмического движения* цезурного пятистопника, имеющим определенные жанровые тяготения. «Широкое распространение этот размер получил... прежде всего в трагедии,— применительно к первым десятилетиям XIX века писал Б. Томашевский.— Пятистопный ямб стал трагическим стихом»¹. Эта соотнесенность с трагическим стихом безусловно значима в общей установке на высокую торжественность, трагическую величественность интонации, воскрешающей «миг» всеобщего грандиозного потрясения.

В этом смысле и можно говорить о так или иначе проявляющейся в каждом поэтическом произведении *типовой содержательности стиховых форм*². Она определяется историческим развитием стиха, смысловыми «накоплениями», опирающимися на те или иные поэтические традиции и разнообразные формы их взаимодействия и переплетения. Стоит подчеркнуть, что в пределах одного и того же метра могут сочетаться разные типы ритмического движения. Скажем, указание на то, что «Антоний» В. Брюсова написан четырехстопным ямбом, несравненно менее значимо и содержательно, чем проясняющаяся в анализе этого произведения связь с *одическим* четырехстопником.

Каждый тип ритмического движения — это динамическое единство различных ритмических вариаций, среди которых выделяются «обычные», наиболее часто встречающиеся, и относительно редкие, необычные ритмические формы. Такое разграничение вовсе не «вымысел» стиховедов. В стиховедческих данных осознаются

¹ Томашевский Б. Стилистика и стихосложение. — Л., 1959, с. 365.

² См. пример анализа содержательности одного из типов ритмического движения трехстопного хорея в статье М. Л. Гаспарова «Метр и смысл». — Изв. АН СССР. Серия литературы и языка, 1976, № 4.

и отражаются ритмические навыки поэтов и читателей того или иного этапа поэтического развития. И если каждый современный читатель воспринимает гекзаметр как безусловно более редкий метр, нежели четырехстопный ямб, то и внутри четырехстопного ямба он интуитивно отмечает (по-разному реагируя) типичные, широко распространенные, ритмические формы и необычные, редко встречающиеся, такие, например, как, третья строка в четверостишии из «Баллады о цирке» А. Межирова:

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

Такое разграничение носит, конечно, исторический характер. Стиховедческий анализ позволяет установить различия в ритмических навыках разных поэтических эпох. Например, с точки зрения ритмических навыков XX века ямбическая вариация во 2, 3 и 4-й строках следующей строфы А. Блока представляется достаточно обычной и распространенной:

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

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

Возвратимся еще раз к «Последнему катаклизму» Тютчева и вспомним, что в цезурном пятистопном ямбе у всех поэтов конца XVIII и первой половины XIX века самым сильным (после 10-го) был 6-й слог и соответственно одной из самых редких вариаций — строка с пропуском ударения на 6-м слоге¹. Именно

¹ См.: *Томашевский Б.* Пятистопный ямб Пушкина.— В его кн.: *О стихе.* Л., 1929.

поэтому относительная редкость ритмических форм здесь нарастает во втором двустии, а наиболее выделенной, подчеркнутой на общем ритмическом фоне как самая «нетипичная» является последняя строка.

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

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

Динамическое взаимодействие типовой и контекстной содержательности стиховых форм обращает нас к более общему вопросу о взаимосвязи в процессе анализа поэтических произведений общих закономерностей развития стихотворного языка и индивидуальной неповторимости конкретных художественных произведений.

Безусловно, изучение любого поэтического произведения, его целостный анализ предполагают углубление в межличностную духовную общность языка — необходимой основы конкретного высказывания и содержательного общения. Вместе с тем следует подчеркнуть, что переход от общности языка к конкретной целостности произведения — *качественный* скачок. И не вполне адекватным является представление о том, что индивидуальное своеобразие конкретного произведения может быть уловлено, если мы учтем как можно больше его свойств — сходств и отличий — на фоне общих характеристик поэтического языка определенного исторического периода, эпохи, направления и т. п. Общезыковые элементы предстают в этом представлении как

своего рода «кирпичики», из которых возводятся индивидуальные поэтические сооружения; их индивидуальность — в разнообразных комбинациях этих «кирпичиков».

Сложность, однако, в том, что подлинно художественное высказывание — это не просто реализация языка, но и, как уже говорилось, его качественное преобразование в особый художественный мир, в тот новый эстетический организм, который (как и всякий организм) не может быть построен из заранее готовых «кирпичиков», ибо составляющие его значимые элементы — это моменты его становления и внутренней дифференциации. Каждому писателю, — писал М. М. Бахтин, — «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»¹.

В свете сказанного следует учесть возможность перехода исторического единства элементов языка в органическое единство этих элементов в целостности конкретного поэтического произведения². В языке один и тот же предмет обозначается словами «уста» и «губы», но, становясь значимыми элементами конкретного художественного целого, эти слова могут нести в себе уже два различных предмета, внутренне не отделимых от этих слов. Вне произведения, конечно, нет органической связи между звучанием слова «буря», его значением и тем предметом, который оно обозначает, но в последующем разборе мы попытаемся показать, что звучание и значение этого слова как значимого элемента

¹ Бахтин М. М. Проблема автора. — *Вопр. философии*, 1977, № 7, с. 155.

² См.: Гаспаров М. Л. Метр и смысл, с. 358.

стихотворения Лермонтова «Парус» органически связаны друг с другом. Эта связь именно органическая, так как она существует только в пределах данного целого и потому элементы этого целого не могут существовать в таком же качестве за его пределами. Можно утверждать, что буквально такого слова «буря», как в «Парусе», больше нигде нет — конечно, не в том смысле, что Лермонтов впервые придумал это слово. Лермонтов не придумывал ни этого слова, ни четырехстопного ямба, но история того и другого явилась почвой, на которой произросла новая индивидуальная целостность. С одной стороны, нельзя отрывать новую целостность от питающей ее исторической почвы, с другой — нельзя эту целостность отождествлять с почвой, нельзя не видеть того *качественного* скачка, который не позволяет свести своеобразие этой целостности к вариациям сходства и отличий в осуществлении общих законов, но требует видеть в ней *новый закон*.

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

В этой системе переходов, а также в системе отношений между субъектом переживания и субъектом высказывания в лирическом целом закрепляется *авторская позиция*, обретает поэтическую жизнь в стихе та «общая идея», которой, по словам В. Г. Белинского, литературное произведение «обязано и художественностью своей формы, и своим внутренним и внешним единством»¹.

Рассмотрим в заключение эту систему переходов и, в частности, динамическую взаимосвязь тематического

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953, т. 3, с. 473.

и интонационного развертывания еще в одном стихотворении Ф. И. Тютчева¹:

На мир таинственный духов,
Над этой бездной безымянной,
Покров наброшён златотканый
Высокой волею богов.
День — сей блистательный покров —
День, земнородных оживленье,
Души болящей исцеленье,
Друг человеков и богов!

Но меркнет день — настала ночь;
Пришла — и с мира рокового
Ткань благодатную покова,
Сорвав, отбрасывает прочь...
И бездна нам обнажена
С своими страхами и мглами,
И нет преград меж ей и нами —
Вот отчего нам ночь страшна!

Прежде всего стихотворение «День и ночь» — одно из совершенных художественных воплощений темы «космоса»², темы необычайно острой и притягательной для Тютчева. Но космос для Тютчева не только тема — ощущение космоса, сопричастность ему входят в самую сердцевину тютчевского мировоззрения: Совершается глубочайшее органическое взаимопроникновение человеческой личности, ее сознания, и космоса, его масштабов; в результате мировоззрение приобретает «космический» характер, а космос становится как бы воплощенным вовне мировоззрением.

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

Лице свое скрывает день;
Поля покрыла влажна ночь;
Взошла на горы черна тень;
Лучи от нас склонились прочь;
Открылась бездна, звезд полна;

¹ См. также: *Гиршман М. М., Кормачев В. Н.* «День и ночь» Ф. И. Тютчева. — Изв. АН СССР. Серия литературы и языка, 1973, № 6.

² Слово «космос» мы употребляем здесь в значении «мир», «вселенная», но не в античном смысле — как противопоставление «хаосу».

Звездам числа нет, бездне — дна.
Песчинка как в морских волнах,
Как мала искра в вечном льде,
Как в сильном вихре тонкий прах,
В свирепом как перо огне,—
Так я, в сей бездне углублен,
Теряюсь, мыслями утомлен!

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

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

Вот последняя строфа стихотворения:

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

Итак, космос дан у Ломоносова во вполне «естественном» аспекте (и этому не мешает присутствие «творца»), как грандиозный объект наблюдения, но отнюдь не как таинственный и всепроникающий субъект действия. Именно таким — смутно одушевленным, бесконечно огромным, таинственно грозным — предстает космос в «Дне и ночи» Тютчева. Этот космос более завершен,

целостен и трагичен по сравнению с космосом Ломоносова. Завершен — ибо он представлен весь, целиком, так сказать, в своем последнем «всеохватывающем» «чертеже». Его бесконечность не «безграничность», не распространение вширь, но скорее «интенсивная», внутренняя бесконечность. Он целостен, ибо существует во взаимопроникающем и динамическом единстве своих элементов — дня, ночи, «бездны» и т. д. Наконец, он трагичен, так как Тютчев, представляя его «чертеж», его сущностные силы, не знает, как внести в него свое, человеческое «содержание». Конкретизируем эти общие положения.

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

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

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

В первой строфе как раз воссоздано состояние, улавливающее различие сущностного ядра и внешней

оболочки, но не представляющее до конца характер их отношений и связей, воссоздан именно момент просвечивания и мерцания. Это смутное чувство противопоставленности, не получающее сколько-нибудь отчетливого лексико-семантического выражения, вместе с тем ощутимо подсказывается читателю ритмико-интонационной, и прежде всего звуковой, организацией стихов. На первый взгляд, здесь царит полное единообразие: перед нами четыре одинаковые формы четырехстопного ямба (U — U — U U U —). Но благодаря охватной рифмовке, поддержанной еще и параллелизмом концевых слово-разделов, подчеркивается противоположный порядок следования стихов в рифмующих парах; эта «перевернутость» усилена стыковым повтором конца первой строки и начала третьей (*духов — покров*). И, наконец, наиболее отчетливо второе двустопище противостоит первому почти монолитным рядом ударных гласных (о-о-а-о-о-о), качество и порядок следования которых явно отличен от первых двух строк. Конечно, эти отличия не снимают, а еще более усиливают ожидание «ясного» словесного противопоставления, для чего, в первую очередь, требуется полная расшифровка перифразы «покров ... златотканый». Эта расшифровка совершается во второй части восьмистрочной строфы с потрясающей художественной силой и эмоциональностью.

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

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

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

Система сверхсхемных акцентов в сочетании с син-

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

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

Таким образом, первая часть стихотворения — картина тютчевского «мировоззренческого», «философского» космоса, воссоздающая «день» как воплощение всего светлого и «благодатного» (одно из любимых тютчевских слов) в жизни «земнородных». Противопоставле-

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

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

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

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

Столь же внезапно, но утверждено, как и ключевая строка первой части «День — сей блистательный покров», — звучит первая строка второй части стихотворения: «Но меркнет день — настала ночь», — буквально разрубающая его надвое. Содержащий в самом себе противопоставление огромной силы стих становится вместе с тем срединным рубежом «большого» противопоставления всего текста в целом. Это — первая ударная строка, четырехударностью и симметрией словоразделов в полустихах резко выделенная из общей трехударной основы стихотворения и заставляющая произносить каждое слово с максимальной четкостью и ответственностью. Союз «но», начинающий строку, а значит, и всю вторую часть, полностью выявляет свои

«противительные» возможности, принимая на себя интонационную инерцию предыдущей строфы, ее грозное преобразование.

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

Очень велика роль глаголов в этом всепроникающем противопоставлении. Глагол «меркнет» — настоящего времени, несовершенного вида с семантикой «нерешительного», зыбко длящегося действия — как бы попытается развернуть перед нами картину вечера, картину перехода одного состояния в другое, к которой столь равнодушен Тютчев. Совсем другой эффект был бы при «день померк» — исчезло бы поэтическое стремление как-то удержать, продлить уходящий день (вспомним «помедли, помедли, вечерний день» из «Последней любви»). Глагол «меркнет» как бы категорически обрывается глаголом «настала» (прошедшего времени, совершенного вида). Выходя за пределы разобранный нами строки, строение которой в «концентрированном» виде как бы представляет строение всего стихотворения, следует сказать, что глаголы играют главенствующую роль в характеристике «ночи» вообще: собственно, она только через них и характеризуется. Разительно скопление глаголов и отглагольных форм во второй части стихотворения по сравнению с первой: причастию «наброшен» и относящемуся ко «дню» глаголу «меркнет»

противопоставлены глаголы «настала», «пришла», «отбрасывает», деепричастие «сорвав», причастие «обнажена». «Ночь» оказывается гораздо более активной и действенной силой по сравнению с «днем», легко подавляя созидательную работу «дня» и связанных с ним «земнородных». Это в высшей степени типично для Тютчева — достаточно вспомнить его «Сон на море», где плоды «дня», человеческих рук, — «сады-лабиринфы, чертоги, столпы» — оказываются «болезненно-ярким» сном рядом с подлинной силой — «пенной ревущих валов».

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

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

Велико и художественное значение категорий времени и вида этого глагола. После двух глаголов прошедшего времени совершенного вида «настала» и «пришла», характеризующих внезапность и бесповоротность

наступления ночи, глагол «отбрасывает» настоящего времени несовершенного вида направлен на создание эффекта полной осязаемости и внушительности совершаемого перед нами действия. Этот заключительный «жест» «ночи» как бы подготавливает нас к тому, что последующая картина будет столь же внушительной и до дрожи осязаемой, как и предшествующее, «открывающее» ее действие:

И бездна нам обнажена
С своими страхами и мглами...

Огромность и при всем подспудном ожидании опять же внезапность зрелища «бездны» подчеркнуты столкновением решительного окончания интонационного периода «прочь» и — после многоточия — начального присоединительного союза «и» — столкновения, усиливающего значимость и выразительность интонационного раздела. Эмоциональный сдвиг в этих стихах соединен с еще более важной тенденцией смыслового развития.

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

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

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

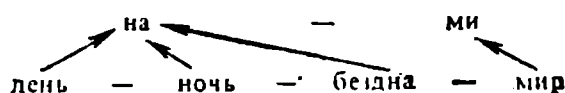
И бездна нам обнажена
С своими страхами и мглами,
И нет преград меж ей и нами...

Наращивание и конденсация — вот, пожалуй, основные особенности представленного здесь интонационного развития, особенности, предметно воплотившиеся прежде всего в четырехкратных повторах сочетания «на»,

принадлежащего одному из семантических центров стихотворения (слову «бездна»), в одной строке, сочетания «ми» — в следующей, наконец, слияние этих повторяющихся звеньев на вершине интонационного развития в последнем, кульминационном слове одной из ключевых строк стихотворения: «И нет преград меж ей и нами».

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

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



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

«День и ночь» противопоставлены только как разнонаправленные сущностные силы, но они не противопоставлены во времени. «День» исчезает с наступлением «ночи», «ночь» исчезает с наступлением «дня», хотя они могут намекать друг о друге и «подлинность», «истинность» их в целом неравноправна. Человек же и «бездна» при всей своей противопоставленности могут существовать и существуют одновременно — противопоставление доведено до конечной остроты. На антитезу «день — ночь» накладывается главенствующая антитеза «мы — бездна», причем не только «ночь», но и «день» сдвигается в сторону «бездны», обнаруживая свою функциональную зависимость от нее: «день» прикрывает

«бездну», «ночь» обнажает ее. В результате между «днем» и «ночью» возможны довольно *мирные* отношения — как в позднем тютчевском стихотворении на ту же тему:

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

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

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

.....
Пора разлуки миновала,
И мы не смеем, в добрый час,
Задеть и сдернуть покрывало,
Столь ненавистное для нас!
(«Как нас ни угнетай,
разлука...»)

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

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

Следуя Тютчеву, «призрак» мы уничтожить не можем, не «смеем», хотя отлично знаем, что это именно

«призрак»; к тому же за этим «призраком» открывается та самая страшная для Тютчева пустота — «бездна», которая, в конце концов, поглотит и самого человека. Может быть, трагедия поэта в том и состоит, что он бесстрашно видит и знает *все*, но не знает, как обработать это знание в действие. Ведь его главный рецепт «Дай вкусить уничтоженья,/С миром дремлющим смешай!» или более оптимистический вариант «И жизни божеско-всемирной/Хотя на миг причастен будь!» направлены на то, чтобы погрузить человека в нирвану, устранив его самосознание, способность к разумному действию и тем самым все собственно человеческое.

Если для Баратынского характерен акцент на специфически действенном акте человеческого размышления — открытии истины («Ощупай возмущенный мрак...»; «Коснися облака нетрепетной рукою...»), то в художественной логике стихотворения Тютчева сущность гораздо более открывается человеку, нежели — человеком; поэт не дает никаких рекомендаций к действию, но заключает стихотворение суровой и дидактически направленной констатацией: «Вот отчего нам ночь страшна!» «Бездна» вскрыта, «обнажена», сущностное ядро обнаружено, но что со всем этим делать, Тютчев не знает.

Настороженное, «подозрительное» отношение к действию, вернее, к его возможным последствиям, вообще очень свойственно Тютчеву. Ведь, по убеждению поэта, человек не только не может внести в природу гармонию (таковой он попросту не обладает), но он находится в разладе и с той «гармонией в стихийных спорах», которая присуща природе независимо от человека и, собственно, вопреки ему. Желая избежать трагического несоответствия между человеческими устремлениями и получаемыми результатами, Тютчев изгоняет человеческое действие вообще. Оно заменяется пристальным всматриванием в природу. Когда же человеку откроется при этом сущностный «чертеж» природы, — остается приспособиться к нему, не нарушать его, и тогда природа сама пойдет навстречу человеку:

Так связан, съединен от века
Союзом кровного родства
Разумный гений человека
С творящей силой естества...
Скажи заветное он слово —
И миром новым естество

Всегда откликнуться готово
На голос родственный его.
(«Колумб»)

Показательно, что в четвертом стихе строфы Тютчев заменил определение «живою» на «творящую», подчеркнув тем самым функциональную разницу между «разумным гением человека» и «силой естества».

Отрицательное отношение Тютчева к человеческому действию глубоко обусловлено самим характером эпохи с ее, пользуясь словами К. Маркса, «полным противоречий движением», где «все как бы чревато своей противоположностью...»¹. Сами тютчевские решения, «уничтожавшие» роковую противоположность изгнанием человеческого действия, попадали в путы той же противоположности: природа, внешний мир не желали считаться с человеком вообще и хоть как-то откликнуться на «глас вопиющего в пустыне, души отчаянный протест». «Отчаянный протест» явно слышится и в последней строчке разобранного стихотворения: «Вот отчего нам ночь страшна!». Но ведь этого страха не должно быть, он должен быть преодолен! Ощущение космической бездны у Тютчева сливается с ощущением разверзающихся социально-исторических бездн.

Впечатления В. И. Ленина о поэзии Тютчева как о «предвкушении величайших событий, назревающих в то время на Западе»², мысль о том, что «вечные» темы поэта-философа связаны с конкретной социально-исторической ситуацией, глубоко проясняют происхождение и своеобразие тютчевского «мировоззренческого космоса», обогащают наше понимание самой художественной позиции поэта. А эта позиция далека от прямолинейной простоты: оборотной стороной утверждения «Вот отчего нам ночь страшна!» оказывается не что иное, как строки из знаменитого «Цицерона»: «Блажен, кто посетил сей мир/В его минуты роковые!». Однако и в эти «роковые минуты» человек у Тютчева остается зрителем «высоких зрелищ», но не полноправным участником их.

Созерцательная позиция поэта всегда чревата внутренней неустойчивостью, диссонансом, катастрофичностью. Постоянные переходы от «блаженства» к «страху»,

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 23, с. 22.

² См.: Бонч-Бруевич В. Д. Владимир Ильич Ленин о художественной литературе, критике и журналистике. Воспоминания.— Литературный Ленинград, 1935, № 4, 20 января.

свойственные Тютчеву, своеобразно характеризуют и саму эпоху через призму ее восприятия импульсивной, зачастую мучительно «раздвоенной», но жадно стремящейся к цельности личностью поэта. В художественном единстве «Дня и ночи» отчетливо выявляется тютчевская стоически-созерцательная позиция, в которой автор, трагически сознающий невозможность полного, свободного участия в ходе мирового бытия, в то же время с обостренной чуткостью отражает это бытие в самом себе.

ГЛАВА 3

СТИЛЬ ПОЭТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. С. ПУШКИНА, М. Ю. ЛЕРМОНТОВА, Ф. И. ТЮТЧЕВА

В современных определениях стиля по-разному сочетаются три основных признака: а) единство многообразия; б) выражение индивидуальности; в) общие принципы и закономерная организация элементов художественной формы. При неизменности первого второй и третий признаки во многих трактовках альтернативно противопоставляются друг другу — и в этом отражается один из самых острых и принципиальных вопросов современного изучения стиля — вопрос о диалектике закономерно общего и индивидуального в содержании этой категории.

Наиболее определенно эту альтернативу выразил А. Н. Соколов: «Признание стиля явлением индивидуальным легко может стать отрицанием его социальной природы... стиль разделяет судьбу и других важнейших категорий искусства... которые не могут быть только индивидуальными, лишенными общей основы... Стиль можно понимать или как художественную закономерность, обусловленную системой объективных стилеобразующих факторов, или как выражение индивидуальности художника»¹.

Эта формулировка ясно показывает, что общетеоретическим фундаментом рассматриваемой альтернативы является понимание индивидуального как единичного, «лишенного общей основы». Между тем индивидуальность не сводима к единичности и вообще, и особенно при обращении к различным формам творческой дея-

¹ Соколов А. Н. Теория стиля. М., 1968, с. 152, 209.

тельности человека, который, по словам К. Маркса, «в своем индивидуальнейшем бытии является вместе с тем общественным существом»¹. Поэтому подлинное раскрытие основного содержания категории «индивидуальное» возможно «при утверждении индивида как единства единичного, особенного и всеобщего, а не только как чистой, голой индивидуальности в смысле единичного или особенного»².

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» абстрактно-общего и абстрактно-единичного с последующей борьбой за первенство — какая из этих «половинок» важнее.

Ограждение такой борьбы представлено, например, в материалах международного симпозиума «Литературный стиль»³; оно проявилось даже в столкновениях противостоящих друг другу определений категории: с одной стороны, «стиль — один из видов «письма», код, который... я бы скорее назвал литературным языком» (Р. Барт, с. 7, 10). «стиль — это внутреннее свойство одного из видов дискурса... это общая категория, абстрагирующаяся от частных стилистических явлений, присущих отдельному произведению» (Ц. Тодоров, с. 32—33), а с другой, «стиль — способ выражения индивидуальной сущности (личности) писателя» (Д. Майлз, с. 25), «стиль — неотъемлемое свойство и выражение личности» (Л. Милик, с. 79)⁴.

Было бы упрощением свести различие в определении стиля к противоположности лингвистических и литературоведческих трактовок его. При несомненной связи с лингвистикой вид «письма» Р. Барта и вид «дискурса» Ц. Тодорова призваны характеризовать, по мнению этих исследователей, именно язык *литературы* в его каче-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956, с. 587.

² Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. М., 1976, с. 380.

³ Literary style: a symposium. Edited and (in part) translated by S. Chatman. London-New York, 1971 (Далее страницы сборника указываются в тексте в скобках.)

⁴ Перевод цитируемого текста на русский язык мой. — М. Г.

ственном своеобразии. Эта трактовка исходит из того, что индивидуальное и всеобщее, природное и социальное как безличная абстрактная общность и столь же абстрактная единичность — «слепые силы», противостоящие друг другу «объекты», связь между которыми не может быть усмотрена в них самих, в их собственной природе, а требует формирования особой, замкнутой сферы «письма», «словесности», «литературного языка». Между стилем как выражением обособленной природной индивидуальности (точнее — индивидуности) и «стилем письма», о котором преимущественно идет речь в докладе Р. Барта, так же нет необходимой логической связи, как нет ее вообще между исторически определенным содержанием человеческого бытия как объективной реальностью, с одной стороны, и «формальной реальностью» письма — с другой.

При таком разрыве контактов между этими двумя реальностями отношения общего и индивидуального вполне логично замыкаются в сфере «языка» и предстают как последовательность трансформаций или «преобразований» различных «моделей», которые составляют часть коллективной памяти литературы, потому «стиль в сущности это процесс цитирования, основа формулы, память (почти в кибернетическом смысле слова), культурное, а не выразительное наследство» (с. 9). Соответственно целью стилистического исследования является поиск «моделей» и образцов, которые являются «хранилищами культуры»: «Они представляют собой не сущностные элементы, а повторения, не выражения, а цитаты, не архетипы, а стереотипы» (с. 10). Трансформируются в связи с этим традиционно связываемые со стилем выразительность и историзм: «Стиль — это понятие не универсальное, а историческое... Стиль, как ска-терть, покрывает семантические выражения содержания. Путем метонимии он натурализует то, о чем повествуется» (с. 6). Проблематичной оказывается прежде всего связь между этими различными историческими содержаниями, так что соответствие того или иного «типа письма» «обществу» и исторической эпохе предстает как отношение изолированных рядов, не объединенных в единстве процесса исторического развития мира человеческой жизнедеятельности. Тем самым «письмо», или словесность, в понимании Барта, лишается внутренней исторической координаты, а литературное произведение

соответственно рассматривается как «трансисторическое».

Особая актуальность категории стиля, применительно к анализу литературных произведений, как раз и связана с тем, что в ней отражается стремление преодолеть этот разрыв и выявить жизненно необходимую диалектическую связь объективного и субъективного, индивидуального и всеобщего. Особенно значима в связи с этим традиция классического стиля¹, и не случайно одному из его создателей принадлежит теоретическое определение стиля как диалектического единства общего и индивидуального, объективного и субъективного. Триада Гете: простое подражание — манера — стиль — выявила одну из самых плодотворных традиций в разработке интересующей нас категории.

Конечно, и в XIX, и особенно в XX веке подверглись многочисленным и очень серьезным испытаниям и убеждение М. Монтеня в том, что «каждый человек полностью располагает всем тем, что свойственно всему роду людскому»², и убеждение В. Гумбольта и многих других мыслителей и художников в том, что «человек не обладает самою по себе резко отграниченную индивидуальностью. Я и ТЫ — не только суть понятия, взаимно требующие друг друга, но если бы можно было вернуться к пункту их разделения, они оказались бы понятиями истинно тождественными, и в этом смысле существуют разные круги индивидуальности — начиная с слабого, хрупкого и нуждающегося в помощи индивида и кончая древнейшим племенем человечества, — ибо иначе всякое понимание было бы во веки веков невозможным»³. Конечно, идея глубинного тождества «я» и «ты» была впоследствии многократно подвергнута сомнению в пользу тезиса об их «нераздельности», но и «неслиянности» (достаточно вспомнить в связи с этим и сопоставить концепции человека Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского). Однако при всех очень важных различиях это, с точки зрения современных представлений, варианты единой концепции, утверждающей глубинные связи разных людей, разных наций, разных культур, разных исторических эпох. Ей принципиально про-

¹ О классическом стиле см.: Теория литературных стилей. Типология стилевого развития нового времени. М., 1976.

² Монтень М. Опыты. М.—Л., 1960, кн. 3, с. 27.

³ См.: Гайм Р. Вильгельм-фон-Гумбольдт. Спб., 1898, с. 411.

тивостоят другая концепция, получившая множество и теоретических, и практических выражений в XX веке, концепция, утверждающая обособленность, разобщенность, изолированную замкнутость личностных, культурных, национальных, исторических миров. Современные споры о диалектике общего и индивидуального в стиле литературных произведений, несомненно, связаны с этим магистральным общефилософским противостоянием.

Это легко увидеть, возвратившись к материалам дискуссии на симпозиуме «Литературный стиль» и, в частности, к положению Р. Барта о трансгисторической сущности литературного произведения, которую он подробно сформулировал в своей работе о Расине, написанной ранее: «Ответ дает каждый из нас, привнося в него (в произведение.— М. Г.) свою собственную историю, свой язык и свою свободу; но наша история, наш язык и наша свобода бесконечно меняются, бесконечен и ответ мира писателю... Именно этим, несомненно, объясняется наличие трансгисторической сущности литературы; эта сущность представляет собой функциональную систему, один элемент которой (произведение) неподвижен, а другой (мир, эпоха, потребляющие это произведение) варьируется»¹. В этом рассуждении очень ясна связь тезиса о «неподвижности произведения» как «пустого смысла» с разобщенностью не только трактовок, но и самих истолкователей — разных людей, разных культур, разных исторических эпох.

Принципиальной методологической противоположностью такого подхода является развиваемое марксистской теорией понятие о произведении как *динамической целостности*, не неподвижной, а исторически изменяющейся, не только утверждающей, но заключающей в себе связи людей, времен, исторических эпох друг с другом. Эта динамическая целостность произведения опирается, как уже говорилось, на целостность мира человеческой жизнедеятельности, острейшие внутренние противоречия которого не должны заслонить его определяющее глубинное единство, обеспечивающее «всеоживляющую связь» и взаимопонимание разных людей и разных эпох, разных культур и разных народов.

Теоретическая значимость понятия «стиль» в ана-

¹ Barthes R. Sur Racine. Paris, 1963, p. 11.

лизе литературных произведений как раз и заключается прежде всего в том, что оно выявляет то жизненное и художественное содержание, которое способствует преодолению неплодотворной антиномии общезначимого и индивидуального и предполагает внутренне противоречивую связь всеобщих сил человечества, аккумулярованных в памяти и языке искусства, и личностного гворчески ответственного слова с одновременным «преодолением» и «сохранением» (Ф. Энгельс) устойчивых художественных структур, всеобщая значимость и содержательность которых каждый раз заново возрождается в индивидуально-неповторимом воплощении.

Чтобы уточнить и конкретизировать содержание понятия «стиль художественного произведения», вспомним еще раз о том, что литературное произведение «стремится к тому, чтобы в каждый момент предстать целиком перед читателями или слушателями». Если в каждом таком моменте своеобразно разворачивается и проявляется художественная целостность, то стиль — это и есть непосредственно ощутимое присутствие и выражение этой целостности в каждом составном элементе произведения и в законченном произведении в целом. С этой точки зрения стиль выступает как «свое другое» по отношению к понятию «автор» и может быть дополнительно определен как непосредственное выражение авторского присутствия в каждом элементе, как материально воплощенный и гворчески постигаемый «след» авторской активности, образующей и организующей художественную целостность.

Можно наметить в связи со сказанным некоторые перспективные пути использования данной категории в анализе поэтических произведений в связи с той трехступенчатой системой отношений в художественном целом, о которой уже говорилось.

Важна, во-первых, конкретизация различных форм возникновения 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 пушкинские стихи:

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

и сходные с ними фетовские строки:

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

могут быть противопоставлены, например, своеобразной автохарактеристике стиля Тютчева:

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

Возникновение целостности связано с конкретизацией той «первичной модели», роль которой в художественном творчестве впервые четко определил Д. Дидро: «Существует некая первичная модель, которой нет в природе и которая живет неясная и смутная лишь в представлении художника. Между самым совершенным творением природы и этой первичной неясной моделью — огромное пространство, дающее художнику свободу творчества. Отсюда возникают различные манеры, свойственные различным школам и отдельным выдающимся мастерам одной и той же школы»¹. 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 обнаруживает большую непредсказуемость стилового развертывания и меньшую определенность выражения формообразующего принципа целого в отдельном элементе.

Подобное отличие разных типов возникновения целостности отражается, например, в высказываниях 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»² — и О. Мандельштама: «Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который пред-

¹ Дидро Д. Собр. соч. М., 1946, т. 6, с. 454.

² Русские писатели о литературе. Л., 1939, т. 1, с. 455.

варяет написанное стихотворение. Ни одного слова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта»¹ — о путях создания поэтических произведений.

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 стилевой традиции Тютчева, на первом плане «слепок формы» — определенность и даже заданность структуры целого.

Речь идет, конечно, о художественной заданности, основанной, как уже говорилось, на слиянии общей идеи и организующего принципа строения целого. Это именно *стилевая* установка, которая противоречит заданности чисто рационалистической, достилевой, как, например, в поэзии Шевырева, где, по точному определению Л. Гинзбург, «идеи общего порядка... опережают стилистическую практику, которая развивается органически, изнутри наличного языкового материала»². У Тютчева же идеи общего порядка — это смыслообразующие принципы лирического стихотворения и в то же время его формообразующие принципы, они проникают (как это было показано, например, в анализе «Последнего катаклизма») во все элементы стихового построения. Причем проникновение это основано не на насилии, не на игнорировании органичности развития стилистической практики, а на соответствии, слиянии с ней и ее преображении в новое качество — в закон строения поэтического мира.

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

¹ Мандельштам О. Разговор о Данте. М., 1967, с. 65.

² Гинзбург Л. О лирике. М.—Л., 1964, с. 67.

стихотворения «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 характерность которых основывается прежде всего на слиянии выражаемого смысла и способа выражения в каждом отдельном моменте целого, более самодостаточном и самозначимом, чем у Тютчева. Характерен в этом смысле, например, финал пушкинского стихотворения «Воспоминание»:

И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклиная,
И горько жалуюсь, 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 в внутристрочных параллелях: «Я трепещу и проклиная», — чтобы затем начать качественно иное, противоположное движение. Отвращение к себе, грет и проклятия не столько продолжаются, сколько получа-

ют первичное разрешение в горьких жалобах и слезах, образующих почти такую же интонационно-семантическую параллель, как «трепещу и проклиная», но только менее напряженную из-за большего объема и иной семантической наполненности. (Качественное своеобразие момента развергивания целого становится особенно ясным в стилевом контексте пушкинской лирики, где слезы связаны с чувством облегчения, прояснения:

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

Своеобразна последняя строка «Воспоминания», подчеркнутая простота и обычность которой на фоне предшествующей напряженности предельно проявляют 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»¹. 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 развёртывании произведения, и в его внутреннем строении; разные формы такой иерархии отразились, например, в известных определениях «доминанты» Ю. Тыняновым и Б. Эйхенбаумом. С ними соотносятся практические рекомендации С. Эйзенштейна, согласно которым органическое целое произведения «строится на разумном выявлении в нужный момент на первый план именно тех средств выражения, через которые в данное мгновение наиболее полно выражается тот элемент, который в данных условиях наиболее непосредственно ведет к наиболее полному раскрытию содержания, смысла, темы, идеи произведения»². Одним из частных выра-

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М., 1952, т. 34, с. 345.

² Эйзенштейн С. Собр. соч. в 6-ти т. М., 1966, т. 3, с. 580.

жений этой проблемы является очень актуальный в последнее время интерес к «ключевым словам» или «словам-символам», которые и выступают своего рода кульминациями стилового выражения целостности в отдельных элементах становящегося художественного единства. А частые повторы фонем и слогов ключевого слова, разветвляющие его звуковой состав по всему произведению, особенно проясняют это единство движения целого в разных формах координации и субординации его составных частей.

Наконец, в-третьих, при общей принципиальной завершенности художественного целого возникают сложные и малоизученные отношения между его внутренней завершенностью и внешней законченностью произведения.

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

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

Но было бы негочным увидеть здесь своего рода абсолютный смысловой центр (Пушкин вообще избегает

такого рода концентрации) — идея свободы неотрывна от непредсказуемого богатства стилевых переходов, вершиной которых становится скачок от иронического повествования к только что приведенному лирическому 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 стилового 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 завершённые, 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 из-за «биографических мотивов», не из-за того, что «слишком интимны были воспоминания о «тенях милых» и «предательском привете» друзей»¹. И мера обобщенности переживания, и полнота его развертывания и разрешения в напечатанных Пушкиным четырех строфах подтверждают мысль о том, что без рукописного продолжения «Воспоминание» если и менее законченно, то более внутренне завершено, о чем свидетельствует, в частности, и анализ финальной строфы этого лирического фрагмента.

Вообще в этом жанре поэтических произведений противоречия между внутренней завершенностью (или незавершенностью) и внешней незаконченностью (или законченностью) проявляются особенно остро. Ю. Тынянов справедливо подчеркивал стилевую уникальность тютчевских фрагментов, проявляющуюся в них как бы случайных зачинах типа «И чувства нет в твоих очах...»².

¹ См.: Степанов Н. Л. Лирика Пушкина. М., 1959, с. 366.

² См.: Тынянов Ю. Н. Арханглы и повагоры. Л., 1929, с. 375.

Но концовки этих фрагментов совершенно иные; их, напротив, отличает предельная законченность:

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

Совсем иначе в пушкинских стихотворениях, где центром фрагментарности оказываются не зачины, гораздо более отграниченные, а концовки, вплоть до «Но если...» или «То чудится тебе...». Пушкинский фрагмент устремлен к продолжению, в нем завершено воплощается «длящаяся» мысль. Для тютчевской «диалектики души» это невозможно, поэтому она порождает особую категоричность и напряженность предельно законченной мысли-вывода, идущего от «я». «...Начало и конец произведения...— писал М. Бахтин,— суть начало и конец деятельности: я начинаю, и я кончаю»¹. При единстве этого принципа важны разнокачественные формы его реализации, в частности в пушкинских фрагментах, по-видимому, «Я начинаю» существенно преобладает над «Я кончаю»,— это одно из стиливых выражений включенности творческого субъекта в бытийный процесс, в общетворческую стихию жизни в противовес тютчевской дисгармонии «разумного гения человека» и «творящей силы естества».

Эти примеры позволяют конкретизировать качественный скачок от художественного языка к художественному высказыванию, учет которого очень важен в теории и практике целостного анализа. «Когда мы строим свою речь,— писал М. Бахтин,— нам всегда преподносится целое нашего высказывания: и в форме определенной жанровой схемы, и в форме индивидуального речевого замысла»². 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 новой

¹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики, с. 64.

² Бахтин М. М. Проблема речевых жанров.— Литературная учеба, 1978. № 1, с. 215

целостности. Это слияние, сплав и характеризуется категорией стиля произведения — стиля, который, осуществившись уже в первоэлементе, проявляется во всем ходе разворачивания как осязаемое выражение вновь создающейся целостности в каждой частице и во всем целом литературном произведении.

Таким образом, подлинно художественное произведение является своего рода первым словом, вбирающим в себя все предшествующие «слова» и качественно трансформирующим их. Потому-то и невозможно, как говорил М. Пришвин, «мастерить» произведения искусства и печь их, как печет повар блины, — сотнями на одной сковородке. Кажется, вот тебе все тут: рассказ, как вкусный блин, сошел со сковороды, вот она, горячая сковородка, пеки блин другой. Но тут, в деле искусства слова, оказывается, что на каждый блин требуется новая сковорода¹. Это, конечно, не значит, что каждое литературное произведение пишется на совершенно новом языке, — оно представляет собой творчество в родном языке, именно не просто «вариации и комбинации», а творческий скачок в языке, о чем превосходно писал Ф. Буслаев: «...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»².

Поэтому применительно к анализу поэтических произведений требуют существенных поправок многочисленные определения стиля как «выбора», представленные, в частности, в материалах Миланского симпозиума: «...Стиль есть результат выбора среди вариантов» (Р. Оманн, с. 243); «стиль должен рассматриваться как результат сознательного или бессознательного выбора» (С. Ульманн, с. 133), «...стиль — это прежде всего отбор» (Ж. Старобинский, с. 287). С известной точки зрения, своеобразие литературного произведения можно описать как подобный отбор и выполнение определенных правил и ограничений на фоне художественного языка. Но вместе с тем этот отобраный и как будто ограниченный арсенал «средств» преобразуется в художественном

¹ Пришвин М. Незабудки. М., 1965, с. 74—75.

² Буслаев Ф. И. О влиянии христианства на славянский язык. М. 1848, с. 8.

целом так, что образует внутренне цельную полноту языка, соответствующую полноте художественного мира.

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

Рассмотрим, например, некоторые проявления этой художественной необходимости в стихотворении М. Ю. Лермонтова «Парус»¹.

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 лермонтовском стихотворении,— это резко подчеркнутая система повторов-контрастов, одновременных отождествлений и противопоставлений частей в целом. Строфы стихотворения одинаково делятся на две двустрочные «половинки»: в первой — пейзажное описание, во второй — лирический «отзыв» на него. «Половинки» эти одинаково противопоставляются друг другу: особенно ясно задает это противопоставление первая строфа с полным совпадением расположения ударений и словоразделов в противостоящих друг другу двустопиях.

Таковыми же являются отношения и между однопными «половинками». По крайней мере, каждое следующее пейзажное описание и тематически, и ритмико-интонационно противопоставляется предыдущему. Что же

¹ См. также: Сенчина Л. Т., Гиришман М. М. Лирический сюжет стихотворения М. Ю. Лермонтова «Парус». — В сб.: Сюжетосложение в русской литературе. Даугавпилс, 1980.

касается лирических «отзывов» на эти пейзажи, то отношения одновременных отождествления и противопоставленности проникают во внутрь каждого из этих двустий и проявляются в них особенно зримо.

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

ритмико-синтаксическое подобие этих вопросов предельное. Совпадает, кажется, максимум структурных характеристик: и расположение ударений, и словоразделы, и синтаксис, и лексический зачин. Но столь же предельным является и лексико-семантический контраст антонимов (*ищет — кинул, в стране далекой — в краю родном*). Результат взаимодействия повторов-контрастов — принципиальная смысловая однозначность этих противоположностей, между которыми находится и от которых равно отталкивается субъект лирического высказывания. Особенно ясна эта промежуточность по отношению к крайним точкам времени: прошлого (*Что кинул он...*) и будущего (*Что ищет он...*) — и пространства (*в стране далекой — в краю родном*) с введением важной ценностной характеристики — «родном», которая добавляет к инверсивно подчеркнутому слову-символу «одинокий» характерный для Лермонтова смысловой оттенок разрыва с родным краем, изгнания («Я был чужой в краю родном»). Подчеркнутый вопросами и инверсией интонационный 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, ритмико-синтаксическим параллелизмом (может быть, только чуть менее полным) двух строк и еще более явным единством их одновременного отождествления и противопоставления.

Увы! Он счастья не ищет,
И не от счастья бежит!

Усиленный пиррихием 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 гему движения. Если рассматривать различные формы объективных

связей между этими двумя выделенными смысловыми центрами, то представить себе можно лишь две возможности: либо движение к счастью, либо движение от счастья. Но обе эти возможности равно отвергаются прямым значением стихов. И дело не только в том, что движение в данном случае неопределимо. Оно вообще неопределимо через какую-то объективную, вне его находящуюся и конкретно достигаемую цель.

И другие координаты художественного мира «Паруса» обнаруживают такую же содержательную неопределенность, промежуточность по отношению ко всем объективно определенным характеристикам¹. Действительно, «Белеет парус одинокий /В тумане моря голубом» — взгляд издали, а «Играют волны — ветер свишет, /И мачта гнется и скрипит» — действие происходит здесь и сейчас. О пространственном «промежутке» между родным краем и далекой страной мы только что говорили. В первом двустийшии грядеи 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 же промежуточность и неопределенность обнаруживаются и при введении временных координат. Ведь после сиюминутного «Играют волны — ветер свишет» 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 желанному будущему, но следующая строка со скептическим «как будто», не случайно оказавшимся ближайшим звуковым

¹ Временную и пространственную неопределенность такого рода в лирике Лермонтова подробно описал С. Ломинадзе в статье «Я счет своих лет потерял...» (Некоторые проблемы поэтики Лермонтова)» (Вопр. литературы, 1975, № 3). Не случайно «Парус» послужил для него своего рода «классическим материалом».

родственником центрального слова-символа «Паруса» — слова «буря», — отвергает принципиальную осуществимость этого будущего в объективном настоящем «есть». О призыве к буре, заключенном в этом стихотворении, нередко говорится упрощенно, без учета, например, того факта, что «буря» как определенное состояние объективного мира в стихотворении описана («Играют волны...»), противопоставлена «покою» («Под ним струя светлей лазури...») и вместе с тем отождествлена с ним и отвергнута как не способная заменить собой целое. В этом смысле стихотворение Лермонтова принципиально полемично по отношению к отрывку из поэмы А. А. Бестужева-Марлинского «Андрей, князь Переславский», где, как известно, есть строка, совпадающая с зачином «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 финала несомненной является здесь включенность субъекта в объективно развертывающийся процесс, но именно такая включенность категорически отвергается в лермонтовском стихотворении: ценностным и смысловым центром слова-символа «буря» становится противостоящее объективному ходу жизни субъективное состояние *борьбы*, «бессменной тревоги духа», напряженной промежуточности между неискоренимым стремлением достичь недостижимое 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 отождествляемых «половинок» 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 бытия, созерцаемых человеком, как, например, у Тютчева, а на субъективном преодолении объективно непреодолимых противоречий. В этом смысле *центр* стихотворения Лермонтова — это не перечисленные антиномии, а стремящаяся возвыситься над каждой из них и над общей образуемой ими безысходностью стихия абсолютной *мятежности*, которая объективируется и обретает словесно-художественную плоть в строе лермонтовского стиха.

Но говоря об этой объективации, необходимо обратить внимание на одну, пока не упоминавшуюся принципиальную особенность художественной организации лермонтовского стихотворения. До сих пор мы выделяли и подчеркивали в «Парусе» различного рода *двоичные* противопоставления и отождествления, повторы и контрасты. Но эти многочисленные антиномии охвачены четкой *трехчастной* организацией: три четверостишия по многим структурным признакам образуют своего рода «триаду» — вторая строфа явно противопоставляется первой, а третья возвращается к ней.

Так обстоит дело с распределением ритмических форм четырехстопного ямба в строфах: после движения от двух трехударных к двум четырехударным строкам в первом четверостишии следует прямо противоположное движение от полноударного ко все менее и менее ударным стихам во второй строфе, а затем повтор «закругленного» (Г. Шенгели) разрешения ритмической инерции двумя полноударными строками в последней. Это акцентно-ритмическое «кольцо» усиливается еще совпадением двух словоразделов в первой и последней строках стихотворения и интонационно-синтаксическим повтором двухстрочного восходяще-нисходящего периода в первом и последнем двустишии стихотворения и только в них.

Но особенно отчетливо трехчастность композиции проявляется в звуковой организации стихотворения. Анализ показывает, что наиболее значимым является противопоставление четверостиший по соотношению в них

«передних» и «непередних» гласных, звонких и глухих согласных. И опять-таки вторая строфа и по тому и по другому показателю резко противостоит первой (в первой 9 гласных переднего ряда — «и», «е» — и 25 — непереднего, во второй по 17 тех и других, в первой 28 звонких и 20 глухих согласных, а во второй 21 звонкий и 23 глухих), а третья строфа, в свою очередь, противостоит второй и почти точно повторяет характеристики первой (9 гласных переднего ряда и 25 непереднего, 32 звонких и 20 глухих согласных).

Конечно, 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, превращается в элемент художественной формы и становится мотивированным и необходимым. «...Если художественный язык есть действительно внутренняя форма, то в нем вообще все стремится стать мотивированным (разрядка моя.— М. Г.) со стороны своего значения...»¹

И чем более художественно произведение, тем глубже проникает в нем содержание в материал, целиком преобразая его в художественную форму, каждая частица которой необходима и незаменима: «Всякое произведение искусства только потому художественно, что создано по закону необходимости, что в нем нет ничего произвольного, что в нем ни одно слово, ни один звук, ни одна черта не может замениться другим звуком, другим словом, другой чертой»².

В частности, отмеченные выше звуковые связи и противопоставления могут быть рассмотрены как усложненная разновидность лейтмотивных повторов или анаграмм, организуемых противопоставлением звуковых комплексов центральных слов-символов стихотворения: «бури» (берем тот вариант, в котором это слово впервые появляется в стихе) — «покой». Второе слово отличается, во-первых, преобладанием глухих согласных, во-

¹ Винокур Г. О. Избр. работы по русскому языку, с. 248.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1948, т. 2, с. 438.

вторых, однотипностью «испередних» гласных: в первом слове, наоборот, исключительно звонкие согласные и «передний» гласный «и».

Если принять такую трактовку, то обращает на себя внимание характерное противоречие во внутривидовых отношениях: вторая строфа — пейзажное описание бури — в звуковом отношении отличается наибольшей интенсивностью глухих согласных, соотнесенных с противоположным словом-символом, а в двух других строфах наблюдается обратная связь. Так что и здесь, в пределах одного уровня, можно отметить внутреннюю противоречивость звуко-смысловых связей при четкой внешней организованности трехчастной звуковой композиции.

Наконец, третья строфа может быть рассмотрена и как своего рода тематический повтор по отношению к первой: они сближаются общей цветовой характеристикой, их роднит семантическая близость, можно сказать, синонимичность лермонтовских слов-символов «туман» и «покой». (Ср.: «Пора, пора насмешкам света / прогнать спокойствия туман...» «Но знай: покой души не вечен / И счастье на земле — туман»).

Итак, строгая и стройная трехчастность, проведенная на разных уровнях, несущая в себе отзвук гармонического строя и гармонического разрешения противоречий, 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». Подчеркнем еще раз, что это не противоречие 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 интонационно-смысловом движении 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 постоянным противопоставлением каких-то двух крайних точек и стройной закругленностью кольцевой композиции. Это — образ бесконечного и безостановочного кружения, движения в «заколдованном круге».

Стилевая характеристика проявляется не в самом по себе выборе слова-символа «буря» из ряда синонимов и не в отборе определенных звуковых комплексов и ритмических форм из множества других, а в том преобразующем слиянии лексико-семантических свойств, звукового состава, акцентно-ритмических, грамматических и всех других характеристик, которое делает слово «буря», как значимый элемент данного стихотворения, уникальным, не имеющим синонимов, не существующим в таком же качестве за пределами данного целого. «Предмет» этого слова не может иметь в данном художественном мире никакого иного наименования — стиль литературного произведения характеризуется именно такой, единственно возможной динамической взаимосвязью предмета слова и слова. В этом смысле все — в том числе и стилистические — характеристики речевого материала являются по отношению к целостности литературного произведения принципиально достилевыми. Скажем, то, что «глаза» и «очи» — это синонимы, различные по своей стилистической тональности, но обозначающие один и тот же предмет, — не определяет стилевой природы их значения и, казалось бы, их однотипного противопоставления в двух принципиально различных целостностях:

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

(М. Ю. Лермонтов.

«Нет, не тебя так пылко
я люблю...»)

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

(Л. Мартынов. «Удача»).

Хотя в произведении звучат, казалось бы, одни и те же слова, в чем-то, самом существенном, это не одни и те же слова именно потому, что каждое из них имеет свой, особый предмет. Специфика этих предметов и отношения между ними диктуются устоями того целостного мира, частицами которого они являются. Наиболее наглядным проявлением этой специфики является то, что в мире лермонтовского стихотворения «глаза» в «очи» превратиться ни при каких условиях не могут. Только вмеща в себя и проявляя вовне антагонистическое двоемирие, воплотившееся в стихотворении Лермонтова, «глаза» и «очи» обретают стилевую характерность.

Иначе говоря, переход от достилевого к стилевому уровню — это переход от элементов, из которых создается произведение, к саморазвивающемуся художественному миру, который выявляется в каждом составном элементе. И если в отдельном слове он выражается принципиальным смысловым избытком, в этом слове воплощенным, но ему не принадлежащим, то во всем произведении стиль превращает словесный текст в ту полноту жизни, которая только и позволяет говорить об особом художественном мире.

Этот выраженный в стиле качественный скачок от словесного текста к художественному миру требует, с одной стороны, не отождествлять словесный текст и литературное произведение, а с другой — не отрывать их друг от друга. Произведение, рассмотренное как динамическая целостность, есть процесс преобразования текста в мир, а стиль произведения — это непосредственно воспринимаемый «проявитель» этого процесса в каждом составном элементе и во всем «готовом» целом.

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

Стиль, будучи выражением целостности и авторского присутствия в каждом моменте произведения, не просто связывает его элементы и структурные слои друг с другом, но знаменует переход в качественно новое единство — *органического целого*. В целостности литературного произведения, как уже говорилось, всегда существует,

и так или иначе разрешается, противоречие организованности и органичности; стиль как ценностная характеристика «высшей ступени, которой искусство может достичь»¹ (Гете), знаменует, в частности, *гармоническое разрешение этого противоречия*.

Диалектика организованности и органичности порождает то особое качество единства многообразия, которое специфично именно для органической целостности, и здесь обнаруживается причастность этого гармонически разрешаемого стилем внутреннего противоречия художественного мира к фундаментальным противоречиям всеобщего и индивидуально-особенного, объективного и субъективного в человеческом бытии и искусстве. Таящаяся в целостности мира человеческой жизнедеятельности угроза обособления безжизненных «половинок»; механистического, безлично-объектного единства без многообразия и хаотического аморфного многообразия без единства отзывается в художественной целостности превращением организованности в жесткую, одноплановую и однозначную, чисто рационалистическую конструктивность, а органичности — в неконтролируемую стихийность и иррациональный произвол. Отголоски такой разорванности можно увидеть в известном противопоставлении преднамеренности и непреднамеренности в искусстве Я. Мукаржовского. Им устанавливается очень существенное противоречие художественного целого, но при этом преднамеренность отождествляется с односторонне рационалистическим единством, а непреднамеренность — с иррациональным многообразием. Мукаржовский считает, что «целиком и полностью преднамеренное произведение... было бы всеобщим достоянием, лишенным способности воздействовать на воспринимающего в том, что свойственно ему одному», благодаря же непреднамеренности «произведение оказывается способным установить интимную связь с глубоко личными переживаниями, представлениями и чувствами любого воспринимающего, не только воздействуя на его сознательную духовную жизнь, но и приводя в движение силы, управляющие его подсознанием»².

¹ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. 3, с. 86.

² Мукаржовский Я. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве. — В кн.: Структурализм: «за» и «против». М., 1975, с. 174—175.

Между тем одна из тех фундаментальных бытийных связей, на которую опирается и которую в то же время максимально выявляет искусство,— это связь человека и природы в мире в целом и в каждой отдельной личности. Стил, гармонически разрешающий противоречие организованности и органичности в единстве художественного целого, потому и покоится на «глубочайших твердых познаниях» (Гете), что питающей основой его является средоточие того, что свойственно максимально всем людям и в то же время свойственно «лишь ему одному» — данному конкретному человеку. Разрыв этих связей, разорванность мира человеческой жизнедеятельности вызывает на другом полюсе нарастающую внешнюю организованность, конструктивную четкость. В этом царстве жесткой конструктивности есть уместность, мастерство, но не стил, основанный на всегда присутствующем в художественной целостности и так или иначе разрешаемом противоречии организованности и органичности в «эстетическом предмете». 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»¹ (разрядка моя.— М. Г.). Вот именно такая «живая» (или жизнеподобная) организованность и становится залогом подлинной органичности.

Чтобы прояснить разные ценностные ступени, которых может достигать искусство, сопоставим классическую гармонию организованности и органичности, представленную в поэтических произведениях А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова и Ф. И. Тютчева, с более противоречивым отношением этих компонентов в стихотворении В. Я. Брюсова «Антоний», входящем в лирический цикл «Правда вечная кумиров» сборника «Stephanos» («Венок»):

Ты на закатном небосклоне
Былых, торжественных времен,
Как исполин стоншь, Антоний,
Как яркий, незабвенный сон.

Боролись за народ трибуны
И императоры — за власть,

¹ Лосев А. Ф. История античной эстетики (ранняя классика). М., 1963, с. 299.

Но ты, прекрасный, вечно юный,
Один алтарь поставил — страсти!

Победный лавр, и скиптр вселенной,
И ратей пролитую кровь
Ты бросил на весы, надменный,—
И перевесила любовь!

Когда вершились судьбы мира
Среди вспененных боем струй,—
Венец и пурпур триумвира
Ты променял на поцелуй.

Когда одна черта делила
В веках величье и позор,—
Ты повернул свое кормило,
Чтоб раз взглянуть в желанный взор.

Как нимб, Любовь, твое сиянье
Над всеми, кто погиб, любя!
Блажен, кто ведал посмеянье,
И стыд, и гибель — за тебя!

О, дай мне жребий тот же вынуть,
И в час, когда не кончен бой,
Как беглецу, корабль свой кинуть
Вслед за египетской кормой!

И название стихотворения, и открывающая его величественная перифраза первой строфы («...на закатном небосклоне *былых, торжественных* времен») адресуют читателя к античной истории. Причем именно адресуют, требуя для осмысленного восприятия минимальной исторической эрудиции: знания об одном из триумвиров Римской империи — племяннике Юлия Цезаря Марке Антонии, о его любви к египетской царице Клеопатре и, наконец, об известном эпизоде битвы за мировое владычество при Акциуме — Антоний оставил бой и бросил на произвол судьбы свое войско, чтобы последовать за возлюбленной, когда ее флот обратился в бегство.

Это «подразумеваемое» содержание, составляющее фабульный остов стихотворения, не получает, однако, сколько-нибудь отчетливого сюжетного развертывания. Да и вообще сюжета, в эпическом смысле этого слова, последовательно описываемых событий и изображаемых действий мы здесь не находим. К «Антонию» вполне относится характеристика «исторических баллад» В. Брюсова, данная в свое время Ю. Тыняновым: «При яркой фабуле — баллады Брюсова даны вне сюжета, они статичны, как картина, как скульптурная группа. Из сюжетного развития выхвачен один «миг», все сюжетное дви-

жение дано в неподвижности «мига». Поэтому почти все баллады у Брюсова имеют вид монолога...»¹

Действительно, установка на ораторский монолог-обращение задана уже самым первым словом стихотворения — местоимением «ты», и не случайно затем это слово, играющее роль своеобразного риторического центра, повторяется почти во всех следующих четверостишиях — ораторских возгласах, синонимичных и по общему смыслу, и по основным принципам построения. Нагнетание таких строф-синонимов и становится здесь основной формой поэтического развития. Восклицательные периоды с эмфатическими ударениями в начале и конце строф следуют один за другим, и, не прибавляя почти ничего нового к сюжету, наносят очередной экспрессивный удар в общем прославлении страсти.

Соответственно отступает на второй план и какая бы то ни было изобразительная и выразительная конкретизация в лексико-семантическом развертывании текста: не так важно в данном случае, чем трибуны отличаются от императоров, а те, в свою очередь, от триумвиров, «победный лавр» — от «скиптра вселенной», а венец — от пурпура, важен, в первую очередь, абстрактно-общий смысл, столь же общий исторический ореол и особенно синонимичная лексическая окраска этих торжественных речений. После «лавра», «скиптра» и сходнозвучной «вселенной» даже «весы» и «перевесила» включаются в тот же высокий слог непрерывных восклицаний, где витийственный пафос важнее смысловой детализации, вернее, улавливаемый при первичном восприятии поэтический смысл как раз и сосредоточен в пафосе ораторского гимна в честь объявленного в заглавии персонажа, персонифицирующего всесильную и всепобеждающую страсть.

Именно страсть и выступает главным лирическим героем, предметом лирического прославления и воспевания. «Страсть», «любовь» и символически представляющие их «поцелуй» и «желанный взор» в первых четырех строфах неизменно оказываются наиболее эффективно выделенными и эмфатически подчеркнутыми в финалах риторических периодов, где они синонимично и симметрично противостоят всем другим благам мира, равно отвергаемым. В пятой строфе повторяющееся обращение

¹ Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы, с. 535.

ораторского монолога «ты» адресуется уже не к персонажу античной истории, а непосредственно к живой в нем и в его поступке лирической сущности, которая в результате предшествующих риторических усилий обретает достоинство живого существа и соответственно называется собственным именем («Как нимб, Любовь, твое сиянье /Над всеми, кто погиб, любя!»).

Такое переосмысление «исторической баллады» в ораторский монолог заставляет увидеть здесь один из характерных моментов исторической эволюции родо-жанрового типа высокой лирики, в частности развитие одической (в широком смысле этого слова) традиции, с которой ощутимо связаны и общая установка на поэтическое вигийство, и частные интонационно-синтаксические и метроритмические особенности стихотворения. Точнее, перед нами — синтез балладно-повествовательной и доминирующей одической жанровых традиций, совмещающих высокий ораторский лиризм с тягой к персонификации и событийной объективации поэтического чувства.

Так внутри отдельного стихотворения обнаруживается устойчивая родо-жанровая основа, не просто концентрирующая в себе «память», живущую в любом эстетическом организме, но и приоткрывающая конкретную значимость данного произведения. Ведь при всей видимой тематической отдаленности любви Антония и Клеопатры от бурь, соответствующих дате стихотворения (апрель 1905 г.), с ними гораздо теснее связаны пафос «идеальной страсти», контрастирующей, по справедливому замечанию Д. Максимова, с «малой любовью страшного мира»¹, и закрепляющая этот пафос жанро-образующая основа высокой одической лирики. (Вспомним в связи с этим обращенные к В. Брюсову слова Б. Пастернака о том, «что сонному гражданскому стиху /Вы первый настежь в город дверь открыли»).

При неизменной «громкости» страсти и всего того, что ради нее отвергается, мы не найдем никаких отражений качественного своеобразия именно данного чувства, его неповторимого субъекта и объекта. Даже в тех немногих случаях, когда призванные для воплощения мысли-страсти исторические персонажи наделяются какими-то качествами, эти черты носят принципиально об-

¹ См.: Максимов Д. Поэзия Валерия Брюсова. Л., 1940, с. 111.

щий, абстрактно-величественный характер: «прекрасный, вечно юный», «исполин» Антоний, «желанный взор» Клеопатры и т. п. Перед нами — «общая истина», «чувство мира», отвлеченное от его конкретных носителей; по линии этой общности исторический «Антоний» вполне вписывается в любовную лирику «Венка» и других сборников зрелого Брюсова, где единственным субъектом все более и более становится страсть вообще:

И кто б ни подал кубок жгучий,—
В нем дар таинственных высот.
(«Любовь»)

Но что же позволяет представленному в «Антонии» типическому переживанию с характерным для него рационализмом, напряженностью и завершенной отчетливостью облечься в плоть, объективироваться в отечканенном и застывшем «миге», в скульптурной изобразительности которого отливается доминирующая у Брюсова мысль-страсть? Что делает эту мысль-страсть «мыслью, устроенной в теле»?

«Все на земле преходяще, кроме созданий искусства», — провозгласил В. Брюсов еще в предисловии к первому изданию «Шедевров». Волшебная сила искусства получает у него вполне «посюстороннее» истолкование в культе поэтического мастерства. «Есть тонкие, властительные связи меж контуром и запахом цветка», знает В. Брюсов, и тем более обоснованно для него внимание именно к «контуру», который позволяет закрепить любую «мечту», осуществить любимую «мысль-страсть» в «отточенной и завершенной фразе». Так рядом с рационализмом и ораторством ставится *мастерство*. И на этих трех «китах» формируется поэтическая система В. Брюсова, отчетливо представленная, в частности, и в рассматриваемом стихотворении¹. В нем грандиозная и величественная мысль-страсть, увековеченная мастерством, выявляется в цельном и стройном словесном построении, основными композиционно-организующими принципами которого являются нагнетание и антитеза. Это столь же ораторские, сколь и рационалистические формы поэтического выражения, поэтому они и оказываются уместными при разворачивании родо-жанровой

¹ См. об этом подробнее в моей статье «В. Брюсов. „Антоний“». — В сб.: Поэтический строй русской лирики. М., 1973.

основы высокой лирики и воссоздании «общей истины» и «чувства мира».

Чтобы несколько глубже раскрыть содержательность отмеченных конструктивных особенностей, вспомним о том, что рационализм В. Брюсова вовсе не означает господства в его лирике какой-то единой рационалистической концепции бытия. Попытки найти «единую истину», как и «единого Бога», приводят его к скептическому:

Поверишь ты, что стал над Иорданом...
Но будет все — лишь тенью, лишь обманом!
(«Сон пророческий»)

Отсюда возникает естественное стремление чисто количественно охватить это «все», не столько разрешая, сколько совмещая противоречия, ничему не предаваясь душой окончательно: «...Будем молиться и дню и ночи, и Митре и Адонису, Христу и Дьяволу. Я — это средоточие, где все различия гаснут, все пределы примиряются»¹. Или о том же в стихах:

Мой дух не изнемог во мгле противоречий,
Не обессилел ум в сцепленьях роковых.
Я все мечты люблю, мне дороги все речи,
И всем богам я посвящаю стих.
(«Я»)

Совмещение противоречий, застывающих в скульптурной изобразительности лирического «мига», как раз и реализуется в брюсовской ангитезе — одном из основных принципов композиционной организации его поэтических произведений. Переведенный же во временную плоскость этот образ лирического «я» — «Пантеона» — оказывается цепью непрерывных изменений, чередой перевоплощений, сплошной сменой принимаемых и отвергаемых обликов. Потому-то отдельные «миги» хотят не только объективироваться, но даже и персонифицироваться, воплотиться в соответствующих им героев, и здесь открывается возможность несколько углубить наше представление о своеобразии лирического субъекта в рассматриваемом стихотворении.

Говоря о стихах «историко-морфологического» цикла, В. Брюсов неоднократно подчеркивал их всеобщую лиричность. «Отличие их от сонетов Эредиа важное, — писал он, например, М. Горькому. — У того все изобраа-

¹ Брюсов В. Дневник 1881—1910 гг. М., 1927, с. 61.

жено со стороны, а у меня везде — и в Скифах, и в Ассаргадоне, и в Данте — везде мое Я»¹. Действительно, в самом характере лирического «я» заложена склонность к постоянным перевоплощениям в славных и сильных «любимцев веков», которые более всего отвечали эстетическому идеалу В. Брюсова, а также удостоверяли общезначимость в них мысли-страсти. При этом отнюдь не обнаруживается какая-то единственная, интимная, индивидуальная связь именно с данным историческим персонажем. Наоборот, «везде мое Я»: и в Скифах, и в Данте, — поэт-мастер персонифицирует, отчеканивает и сохраняет лирический «миг», придает ему общезначимость, адресует к вечности, но при этом лишает его теплоты индивидуальных проявлений человеческой жизни. Общие признаки персонифицируемых переживаний — обобщенность и количественный максимализм:

Я исчерпал до дна тебя, земная слава!..

В ту ночь изведаль ты все счастье дерзновенья...

При всех различиях «дерзновения» «Халдейского пастуха» и «славы» «Ассаргадона» их роднит с «Антонием» гигантское и беспредельное «все». Потому при всей энергии лирического переживания оно порой кажется приподнятым на какие-то искусственные котурны, в нем ощущается нарочитая взвинченность, безмерность. В огне страстного энтузиазма неожиданно проглядывает взгляд «холодного свидетеля», уже готовящегося к очередному перевоплощению. Соответственно рационализм, ораторство и мастерство, как мы это видели в «Антонии», выступают основными формообразующими принципами, отвечающими такому типу авторского лирического сознания.

Для уяснения его специфики равно важна и вездесущность брюсовского лирического «я» (подчеркнутая в только что приведенном отрывке из письма к Горькому), и то, что в каждом новом стихотворении, в каждом очередном перевоплощении перед нами как бы другое «я». На последнем В. Брюсов настаивал тоже с большой энергией: «Критики любят характеризовать личность лирика по его стихам. Если поэт говорит «Я», критики относят сказанное к самому поэту. Непримириемые противоречия, в какие, с этой точки зрения, впадают поэты, мало смущают критиков... Но в каждом ли-

¹ Литературное наследие. М., 1937, т. 27—28, с. 640.

рическом стихотворении у истинного поэта новое «Я». Лирик в своих созданиях говорит разными голосами, как бы от имени разных лиц... Индивидуальность поэта можно уловить в приемах его творчества, в его любимых образах, в его метафорах, в его размерах и рифмах, но ее нельзя прямо выводить из тех чувств и тех мыслей, которые он выражает в своих стихах»¹.

Конечно, «прямо выводить» индивидуальность из выраженных поэтом мыслей и чувств недопустимо, но в высказывании Брюсова вместе с ненавистным субъективизмом отмечается и единый лирический субъект. Кроме крайностей полемического рассуждения здесь отражается одно из существенных противоречий поэзии Брюсова и ряда художников нового века: порывы к многоликости оказываются лишенными единого личностного центра, а с ним и внутренней целостности поэтического мира.

Ведь целостный поэтический мир разворачивается во множестве различных, конечно, противоречивых, но и непременно органически связанных друг с другом стиховых проявлений. Брюсовская же «жизнь стихом» оказывается принципиально раздвоенной: с одной стороны, перед нами «стообразный» свидетель всех реальных переживаний и дел, закрепляющий их, переводящий их в возвышенный мир мысли-страсти и перевоплощающийся сегодня в Данте, завтра в Ассаргадона, а послезавтра в Антония, а с другой — «в последней глубине» — мастер, заковывающий все это в сочетании слов. И гегорящиеся при этом внутренняя целостность и единство поэтической личности как бы выдвигают вместо себя своеобразную формальную замену — цельность и чеканную организованность стихового построения.

Противоречие между внешней цельностью и той человеческой личностной целостностью, без которой невозможно было лирически освоить жизненную диалектику сложнейшей исторической эпохи, как раз и проявляется в преобладании организованности над органичностью у В. Брюсова в противовес гармонии этих начал в классическом стиле произведений Пушкина, Лермонтова и Тютчева.

Таким образом, стиль оказывается непосредственно причастным к той цели искусства, о которой хорошо

¹ Брюсов В. Избр. соч., т. 2, с. 543.

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»¹. Но последнее суждение писателя нуждается, с точки зрения логики данной темы, в уточнении. Художественное творчество, самый процесс возникновения, развертывания и завершения целостности высвечивает лежащую в его основе общежизненную, бытийную закономерность, и заключается она не только в устремленности к гармоническому состоянию мира как идеальному итогу, но и в первичности гармонии, присутствующей уже в первоэлементе становящегося целого. Стиль в том значении, о котором идет речь в данной главе, как раз и основывается на утверждении преобладания и первоначальности порядка, космоса над беспорядком, хаосом.

Потому к замечанию Б. Пастернака: то, что мы называем великолепием и живостью описания, это не только черты, относящиеся к стилю, но нечто гораздо большее, а именно присутствие нового восприятия и философского понимания единства и цельности жизни — добавляем, что самый стиль невозможен без этого «гораздо большего», и секрет внешней прелести художественного произведения, действительно, «разгадке жизни равносильна». Стиль удостоверяет *жизненность искусства* именно как жизненность особого рода, равно противостоящую и механическому разделению искусства и жизни и столь же механическому их смешению. В стиле искусство и жизнь предстают как внутренние противоположности, гармонически согласуемые так, что «испытываешь удивление и восхищение, ибо вы ожидали увидеть писателя, а нашли человека»² (Паскаль). «По-лем» осознания и разрешения этого противоречия является особая форма бытия, в которой внеположная личности действительность и внутренний мир личности, проникаясь друг другом на вершине максимальной свободы и ответственности, обращаются в неповторимую личностную целостность художественного произведения.

¹ См.: Проблемы художественной формы социалистического реализма. М., 1977, кн. 2, с. 312.

² Цит. по кн.: Эльсберг Я. Е. О стилевых исканиях и современной русской прозе. М., 1966, с. 3.

Эта неповторимость ставит нас перед новым противоречием: никакая наука невозможна без применения «объективного, общенаучного критерия повторяемости»¹ и установления каких-то устойчивых закономерностей, которые нельзя заменить указаниями на неповторимую индивидуальность.

Э. Штайгер писал, отстаивая необходимость интерпретировать художественный текст, «не оглядываясь по сторонам»: «Позитивист, который хочет установить, что унаследовано художником от прошлого и что изучено у предшественников, делает из принципа причинности, который является достоянием естествознания, фальшивое применение, забывая, по-видимому, о том, что все творческое именно в силу своего творческого характера никогда не может быть выведено из чего-то другого»². Но еще меньше творчество может быть выведено только из самого себя, из замкнутого и изолированного «творческого мира», у которого обрублены связи с литературной и общественной историей. В смысловую сердцевину художественного текста, в аккумулированное в нем жизненное содержание невозможно проникнуть, не охватывая его содержательных связей — и внутрилитературных, и общественно-исторических.

Но существенно и то обстоятельство, что связи эти действительно находятся не за пределами литературно-художественного произведения, а в нем самом, они не внешний придаток, а важные *внутренние* характеристики данной органической целостности, которую в этом смысле действительно нельзя просто выводить «из чего-то другого». Как же при этом преодолеть пределы художественного произведения, вместе с тем не выходя за них? Решение единственное: не вне, а внутри неповторимого эстетического целого должно быть найдено «свое другое», удерживающее творческую связь с прошлым, с литературной и общественной историей. Таковой и будет прежде всего устойчивая, исторически развивающаяся *родо-жанровая основа* поэтических произведений.

Для того чтобы более конкретно представить себе эту диалектику повторяемости и неповторимости, сопоставим один из поэтических шедевров А. С. Пушкина

¹ См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 1, с. 429.

² Staiger E. Der Kunst der Interpretation, S. 10.

«К... («Я помню чудное мгновенье...»))» с двумя лирическими стихотворениями — «Сияла ночь. Луной был полон сад...» А. А. Фета и «О доблестях, о подвигах, о славе...» А. А. Блока:

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

В томленье грусти безнадежной,
В тревогах шумной суеты
Звучал мне долго голос нежный
И снились милые черты.

Шли годы. Бурь порыв мятежный
Рассеял прежние мечты,
И я забыл твой голос нежный,
Твои небесные черты.

В глуши, во мраке заточенья
Тянулись тихо дни мои
Без божества, без вдохновенья,
Без слез, без жизни, без любви.

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.

(А. С. Пушкин.)

«К... («Я помню чудное мгновенье...»))»

Вспоминаются слова С. Я. Маршака: «Может ли быть мастерство там, где автор не имеет дело с жесткой и суровой реальностью, не решает никакой задачи, не трудится, добывая новые поэтические ценности из житейской прозы, и ограничивается тем, что делает поэзию из поэзии, то есть из тех роз, соловьев, крыльев, белых парусов и синих волн... которые тоже в свое время были добыты настоящими поэтами из суровой жизненной прозы?»¹ Как же объяснить с этой точки зрения секрет удивительного воздействия пушкинских стихов? Несомненно, что и «мимолетное виденье», и «упоенье», и даже «гений чистой красоты» — это уже добытые поэтические ценности. Но в ритмическом сопоставлении с неожиданно простым и потому особенно значительным «явилась ты» рождается единственная предназначен-

¹ Маршак С. Собр. соч. в 8-ми т. М., 1971, т. 7, с. 45.

ность всех поэтизмов в свете преобразующего человеческую жизнь «чудного мгновенья». Недаром именно эти, во многом центральные слова: «мгновенье» и «ты» — становятся основой проходящих через все стихотворение рифмических цепей. Ими подтверждается то единое ритмическое дыхание, которым объединяются все строфы.

И звуковые связи не исключение. Все четверостишия (кроме 3-го) начинаются одной и той же формой четырехстопного ямба и заканчиваются этой же самой формой, а последняя строфа полностью повторяет метро-ритмическую композицию первого четверостишия. В стихах ясно ощутимы и многие другие лексические и ритмико-синтаксические повторы, например повтор двустишия («Как мимолетное виденье, / Как гений чистой красоты»), частичные лексические и синтаксические повторы в новых семантических вариантах («Звучал мне долго голос нежный» — «И я забыл твой голос нежный»; «Передо мной явилась ты» — «И вот опять явилась ты»; «Без божества, без вдохновенья...» — «И божество, и вдохновенье»). Тут же аналогичный ряд ритмических соответствий: кроме уже отмеченного сходства первых и последних стихов во всех строфах, обращает на себя внимание ритмический параллелизм заключительных стихов первой и четвертой строф (○○○ — ○○○ — ○|○ — ○ — ○○○ —); полное повторение в последней строфе метро-ритмической композиции первого четверостишия; совпадают и вариация ямба, и их последовательность (○ — ○ — ○○○ — ○|○○○ — ○ — ○ — |○○○ — ○○○ — ○|○ — ○ — ○○○ —).

Все эти виды повторов сочетаются друг с другом: мы можем говорить, например, о трех интонационно подобных друг другу стихах: «Передо мной явилась ты» — «И вот опять явилась ты» — «И для него воскресли вновь». Если в основе интонационного параллелизма первых двух строк лежит и лексическое, и синтаксическое, и ритмическое сходство, то третья присоединяется к ним прежде всего на основе ритмического подобия и аналогичного расположения в композиции строфы. Все многочисленные повторы оказываются этапами целостного ритмического развития, одним из организующих принципов которого как раз и является гармоническая трехчленность и трехчастность.

Развитие это свободно и естественно вмещает в себя, казалось бы, абсолютно противостоящие друг другу

фазы лирического переживания. После утверждения «чудного мгновенья», после воспоминания о нем звучит, по существу, его полное отрицание. Один ритмический перебой («Шли годы. Бурь порыв мятежный» — единственный четырехударный зачин строфы да еще с синтаксическим усложнением), и после этого интонационно-тематического перехода поэтическая речь в лирическом рассказе о потере «чуда» возвращается к тем же формам гармонического развития, а завершается строфа даже особенно симметричной вариацией («Твои небесные черты»: ◡—'◡—◡◡'◡—), где словоразделы совпадают с внутристрочными ямбическими долями.

Характерно, что в следующей строфе «И божество, и вдохновенье» звучат первый раз в отрицательном контексте: «Без божества, без вдохновенья»... Эти строки, по существу, первое кольцевое завершение стиха; их ритмическая форма, как уже говорилось, повторяет стихи о «мимолетном виденье». И повторяющаяся рифма, и общая лексическая тональность традиционно-поэтических «виденья» и «вдохновенья» — все это возвращает нас к начальным стихам, заставляя услышать в них несомненное сходство и столь же несомненный и значительный семантический контраст.

Путь, кажется, проделан полностью, есть и утвердительное начало, и отрицательный конец, но ни то ни другое не итог. Только теперь открывается возможность воссоздать «чудное мгновенье» не просто как лирический «миг», но и как лирический мир, как вечную и нетленную основу жизни. В последних двух строфах повторяется предшествующее развитие, объем повторов все более разрастается, и, наконец, последние стихи притягивают к себе и вершину утверждения: «Передо мной явилась ты» — «И вот опять явилась ты» — «И для него воскресли вновь» — и вершину отрицания: «Без божества, без вдохновенья» — «И божество, и вдохновенье»...

Так в самых различных повторах проявляется объединяющий их принцип *гармонического развития*: повторяющиеся стиховые фразы всякий раз оказываются новой ступенью развивающейся жизни, включенной в лирический мир.

Противоположные состояния человеческой души и человеческой жизни, вмещааясь в этот *всеохватывающий* поэтический мир, становятся этапами целостного жизненного развития, которое не отворачивается от «суеты»

и «мрака», но преодолевает их, не примиряет противоречий, но гармонически их разрешает.

Такое всеохватывающее гармоническое воплощение и утверждение жизни отнюдь не безоблачно и не безмятежно. Поэтический мир пушкинского стихотворения знает не только светлую печаль, но и страдания, и ужас, и потери самого дорогого, он пытается разрешить и трагические вопросы, вплоть до:

Дар напрасный, дар случайный,
Жизнь, зачем ты мне дана?

Но в них особенно рельефно выражается именно пушкинская, истинно классическая мера: о жизни в целом говорится, что она — *дар*, а характеристики *напрасный* и *случайный*, глубоко выражая индивидуальный трагический момент, все же не отменяют изначального определения и «однозвучный жизни шум» не заслоняет жизненного целого.

Конечно, «чудные мгновенья» преходящи. Поэт острее, чем кто-либо другой, чувствует, что «каждый час уносит частичку бытия». Каким удивительным звуковым родством объединились в стихотворении «Пора, мой друг, пора...» уходящие *час* и *частичка* жизни! Но в его финале, так же как и в финале «Я помню чудное мгновенье...», «обитель дальняя трудов и чистых нег» опять-таки несет в себе возможности гармонического разрешения, казалось бы, неразрешимого противоречия. Движимое любовью творчество преодолевает время во времени, не только «останавливает» чудное мгновенье, но и создает истинно человеческую форму бессмертья. Быстротечность жизни и дисгармония окружающего мира преодолеваются силой творческого духа и всепобеждающей любви.

Конечно, пределы каждого лирического стихотворения ограничены сферой *данного* переживания; это — особенность, которую В. Г. Белинский называл *дробностью* лирики: «Отдельное произведение не может обнять целости жизни, ибо субъект не может в один и тот же момент быть всем. Отдельный человек в различные моменты полон различным содержанием. Хотя и вся полнота духа доступна ему, но не вдруг, не в отдельности, а в бесчисленном множестве различных моментов»¹. Вместе с тем в отдельном лирическом фрагменте

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954, т. 5, с. 11.

так или иначе отражается чувство «целости жизни». Автор стихотворения стремится сосредоточить жизнь в едином мгновении, в предельной конкретности которого огромным усилием открывается «состояние мира». И эта диалектика лирического *мига* и целостного *мира* создает то содержательное противоречие, которое разрешается, так или иначе, в родо-жанровой структуре лирического стихотворения и становится одним из источников эстетического развития.

«Я помню чудное мгновенье...» — один из самых совершенных образцов именно пушкинской лирики, именно пушкинского мироотношения. Но в глубинах его неповторимости создается вместе с тем устойчивая структура воплощения своеобразной *типической* формы лирического переживания, свободно и естественно включающего в себя, казалось бы, и полные противоположности, но противоречия эти, не примиряясь, согласуются в органическом развитии. Именно при таком отчетливом выражении поэтической индивидуальности в ней не менее явственно обнаруживается и общая типическая основа, важная для последующего развития. Если мы говорим о Пушкине как о «начале всех начал», то эта соотнесенность может быть найдена не в какой-то особой сфере заимствований и влияний, а внутри целостных поэтических произведений, опять-таки в их собственной неповторимости. Мы убедимся в этом, рассмотрев, например, одно из самых выразительных лирических стихотворений А. Фета:

Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали
Лучи у наших ног в гостиной без огней.
Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали,
Как и сердца у нас за песнию твоей.

Ты пела до зари, в слезах изнемогая,
Что ты одна — любовь, что нет любви иной,
И так хотелось жить, чтоб, звука не роняя,
Тебя любить, обнять и плакать над тобой.

И много лет прошло, томительных и скучных,
И вот в тиши ночной твой голос слышу вновь,
И веет, как тогда, во вздохах этих звучных,
Что ты одна — вся жизнь, что ты одна — любовь.

Что нет обид судьбы и сердца жгучей муки,
А жизни нет конца, и цели нет иной,
Как только верить в рыдающие звуки,
Тебя любить, обнять и плакать над тобой!

(«Сияла ночь. Луной был
полон сад...»)

Здесь слышны отзвуки пушкинского «чудного мгновенья» и воспоминания о нем на протяжении многих лет «томительных и скучных», потери его и обретения вновь. Но если у Пушкина лирический «миг» прежде всего *описан*, а динамика чувства спрятана в символических сравнениях, то фетовское переживание словно формируется на наших глазах, оно непосредственно живет в интонации. Фет не может просто сказать: *чудное* мгновенье, — он должен это чудо воплотить. Мы слышим, как вначале еще не вполне связанные друг с другом фразовые отрезки стиха (см. интонационные перебои первой строки) попадают в единый интонационный поток и преображаются, оживают, как оживает рояль:

Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали...

Это, конечно, фетовское *чудо*. Ни слова о душе, и в то же время, как точнее можно сказать о необыкновенном душевном просветлении?! Что может быть обычнее слова «весь»? Но оно оказалось между такими же словами «рояль» и «раскрыт». И все выражение озарилось светом совершенно необыкновенного индивидуального значения. Этому способствует и звуковое сближение слов различных семантических планов: *рояль — раскрыт — струны — дрожали*, — последнее, по существу, полностью вбирает в себя звуковой состав первого слова и как бы еще раз повторяет его. Эта единая звуковая волна оказывается маленькой частицей, составным элементом доминирующей в стихе особой напевной лирической интонации. Конечно, это — специфически-словесная напевность, в основе которой определенная система речевого интонирования с многообразными параллелизмами, анафорическими повторами и соответствиями, периодическими нагнетаниями и разрешениями и т. д. Три восходящих интонационных «шага» третьей строфы, объединенные с предшествующим периодом и между собой анафорическим «И», не находят полного разрешения в двухчастной заключительной строке. Интонационный период продолжается. Он естественно переходит к третьему «что» последней строфы, и в ней возникает финальная симметрия, где четыре интонационных толчка разрешаются в четырехчастном заключении.

Каждый составной элемент стиха выступает прежде всего в своей интонационно-настраивающей функции,

как, например, пиррихий в строке «Как только верить в рыдающие звуки» делает необходимым интонационно-мелодический акцент на торжественном «верить».

Единая система интонирования не нивелирует словесный текст, подводя все под один «напев», а, наоборот, динамически выделяет отдельные стихи и отдельные слова, чтобы воплотить в интонации душевное движение как процесс. Например, для дважды повторяющейся заключительной строки «Тебя любить, обнять и плакать над тобой» характерно и звуковое единство вплоть до кольцевого повтора одного и того же слова (тебя — тобой), и нагнетание синтаксически однородных членов. Вместе с тем каждый из этих членов вариационно выделяется: «любить» отмечается на фоне общей звуковой волны особым качеством гласных, а «плакать», наоборот, совпадая в этом смысле с предшествующим глаголом «обнять», отделяется новой словораздельной вариацией после повторяющихся ямбических долей (—'—'—'—'—'—).

Душевная жизнь воссоздается в фетовском стихотворении более непосредственно, чем в пушкинском, что говорит, видимо, о новом лирическом освоении внутреннего мира — «диалектики души».

Перенесем, однако, взгляд от поразившего нас лирического «мига» к целостному миру. Мы помним, что пушкинское переживание естественно включило в себя максимальное утверждение и максимальное отрицание, и (не смущаясь этими противоречиями) вывело нас к образу целостного мира, который оказался вовлеченным в поэтическое мгновение. Кажется, и у Фета между «лирическими мгновеньями» идет речь о «томительных и скучных» годах:

И много лет прошло, томительных и скучных...

В том-то и дело, что годы *прошли*... мимо стиха, мы не услышим даже их отзвука, они только исключаются из лирического мира, потому что они не предмет поэзии. Вернее, отзвук этих лет все-таки присутствует, но он прежде всего в том интонационном напряжении, которым выделяется отдельный поэтический мир — просветленные мгновения песни, любви и красоты. Вспомним слова Фета: «Художника интересует только одна сто-

рона предмета: его красота»¹, — и сопоставим их с очень точным высказыванием Гоголя о том, что в поэзии Пушкина «все стало ее предметом и ничто в особенности»². Это различие всего отчетливее выговаривается в финалах: всеобъединяющем у Пушкина («И божество, и вдохновенье, / И жизнь, и слезы, и любовь») и ограничительном у Фета («и цели нет иной, / Как только верить в рыдающие звуки, / Тебя любить, обнять и плакать над тобой»).

Стало быть, вывод о безусловном обогащении форм и средств лирического выражения динамики душевной жизни, при всей его справедливости, был бы односторонним, так как не учел бы существенной утраты Фета. Утрата эта в общем виде может быть названа *локальностью* его лирического мира, отказавшегося от пушкинской всеохватности. В одной из своих статей О. Мандельштам сделал интересное замечание о том, что, по существу, можно писать две истории литературы: историю находок и историю утрат. К этому, пожалуй, можно добавить, что находки и утраты взаимосвязаны друг с другом и часто поэтические завоевания обретаются «ценой потери».

Эта художественная проблема — диалектика лирического «мига» и целостного мира — имеет всеобщий характер, ибо каждый большой поэт ищет путей к тому, чтобы, «не сосредоточиваясь на себе, сосредоточить в себе изменяющийся мир» (Горький). И ищет он такие пути, лишь овладевая уже существующими формами литературно-художественного сознания, развивая их. Вспомним в связи с этим еще одно стихотворение о «чудном мгновенье» — о «мгновенье» XX века:

О доблестях, о подвигах, о славе
Я забывал на горестной земле,
Когда твое лицо в простой оправе
Передо мной сияло на столе.

Но час настал, и ты ушла из дому.
Я бросил в ночь заветное кольцо.
Ты отдала свою судьбу другому,
И я забыл прекрасное лицо.

¹ Фет А. О стихотворениях Ф. Тютчева. — Русское слово, 1859, кн. 2, отд. II, с. 64.

² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М., 1952, т. 8, с. 380.

Летели дни, крутясь проклятым роем...
Вино и страсть терзали жизнь мою...
II вспомнил я тебя пред аналоем,
II звал тебя, как молодость свою...

Я звал тебя, но ты не оглянулась,
Я слезы лил, но ты не спизошла.
Ты в синий плащ печально завернулась,
В сырую ночь ты из дому ушла.

Не знаю, где приют своей гордыне
Ты, милая, ты, нежная, нашла...
Я крепко сплю, мне снится плащ твой синий,
В котором ты в сырую ночь ушла...

Уж не мечтать о нежности, о славе,
Все миновалось, молодость прошла!
Твое лицо в его простой оправе
Своей рукой убрал я со стола.

Блок начинает свое лирическое произведение почти с того, чем заканчивается стихотворение Фета. Мысль о том, «что ты одна — вся жизнь, что ты одна — любовь», что «цели нет иной...», становится исходной точкой лирического переживания. Локальность лирического мира, свойственная Фету, непосредственно воплощена Блоком в ритмическое движение от всеобщих «доблестей», «подвигов», «славы», «горестной земли» к противостоящему им своей предельной конкретностью и индивидуальной достоверностью «лицу в простой оправе». Эта лейттема стиха, выделенная ритмически (цезурным переносом), трижды повторяется в последующем развитии, которое не раз заставляет вспомнить о только что проанализированных стихотворениях Пушкина и Фета. Зачин, напоминающий о лирическом мире Фета, разрешен у Блока в прямо противоположном финале. Воспоминание не только не приводит к фетовскому «как тогда», но, наоборот, в сильнейшем нагнетании интонационных параллелей (опять-таки напоминающих о Фете) формирует прямо противоположный, отрицательный итог:

Все миновалось, молодость прошла!

Эта кульминационная строка выделена единственным в стихе цезурным перебоем и чрезвычайно значимым звуковым сращением (*миновалось — молодость*); этимологически далекие друг от друга *миновалось* и *моло-*

дость образуют единый семантический комплекс, действительную только в пределах этого стихотворения родственную группу, индивидуальную «семью» слов. А идущий следом кольцевой повтор (еще раз напоминающий о Фете) оказывается прямым лексико-семантическим контрастом.

«Тебя любить, обнять и плакать над тобой» оказывается невозможным. Локальный лирический мир оторван; он в системе Блока — ушедшая прекрасная поэтическая молодость, которой не дано преодолеть «жизни сон тяжелый», неминуемо входящий в стихи. Преодолеть — в смысле *изъять, устранить, забыть* этот сон — невозможно, его можно только поэтически постичь. Отрицание Блоком фетовской локальности оказывается устремлением поэта к пушкински всеохватывающему лирическому миру.

Однако в свете блоковского устремления становится очевидной огромная дистанция, разделяющая эти художественные системы. Дело не только в противоположности общего настроения и особенно финалов, где «утвердительное кольцо» Пушкина сменяется отрицательным у Блока. Мы помним, что в качестве одного из устоев стихотворной композиции у Пушкина выступает сразу же вставшее рядом с «чудным мгновеньем» простое и очень емкое «ты», отголоски которого и в прямых повторах, и в рифменной цепи звучат почти во всех строфах. В «ты» свободно и естественно включаются «и божество, и вдохновение, и жизнь, и слезы, и любовь», оно становится синонимом лирического мира, в котором всевмещающее «я» и всеобъемлющее «ты» — стороны диалектического единства.

Совсем иначе у Блока. В его стихе «ты» тоже протекающая тема. Но оно все более и более последовательно противостоит лирическому «я». «Я» и «ты» отчленяются друг от друга цезурными разделами («Я звал тебя, но ты не оглянулась./Я слезы лил, но ты не снизошла»), противопоставляются в ритмически параллельных рядах, и, наконец, в заключительных строках отчетливо выявляется одинокое «я», оставшееся один на один со всем миром, отделенное даже от самого близкого ему «ты». Но при всей трагичности финал этот — творческое состояние. Да, для Блока невозможно то ясное сведение начал и концов, которым он так восхищается у Пушкина: «Перед Пушкиным открыта вся

душа — начало и конец душевного движения. Все до ужаса ясно, как линии на руке под микроскопом»¹. Но для Блока и невозможно не стремиться к этому «конечному единству». Возможность «частичного», локального лирического мира отвергается: «лучше сгнать в стужу лютой». Но надо любой ценой «все сущее — увековечить,/безличное — вочеловечить,/несбывшееся — воплотить». Потому-то и необходимо лирику всеохватывающее «трагическое миросозерцание». «Оптимизм вообще,— писал Блок,— не сложное и не богатое миросозерцание, обыкновенно исключаящее возможность взглянуть на мир как на целое. Его обыкновенное оправдание перед людьми и перед самим собою в том, что он противоположен пессимизму; но он никогда не совпадает также и с *трагическим* миросозерцанием, которое одно способно дать ключ к пониманию сложности мира»².

Не в поисках иллюзорного выхода из тяжелого сна жизни, а в предельно искреннем, добросовестном и правдивом слове поэта, «мужественно глядящего в лицо миру»³, может воплотиться энергия поэтического преодоления мрака и зла. Поэтому очень важно для Блока, чтобы и в самых «угрюмых» стихах его читали о будущем. Так формируется чрезвычайно важный поэтический завет, высказанный впоследствии в прекрасных стихах «Возмездия»:

Жизнь — без начала и конца,
Нас всех подстерегает случай.
Над нами — сумрак неминуемый,
Иль ясность божьего лица.
Но ты, художник, твердо веруй
В начала и концы. Ты знай,
Где стерегут нас ад и рай.
Тебе дано бесстрашной мерой
Измерить всё, что видишь ты.
Твой взгляд — да будет тверд и ясен.
Сотри случайные черты —
И ты увидишь: мир прекрасен.

Безусловно, переход родо-жанровой повторяемости и устойчивости в стилевую изменчивость и неповтори-

¹ Блок А. Записные книжки. 1901—1920. М., 1965, с. 198.

² Блок А. Собр. соч. в 8-ми т. М., 1962, т. 6, с. 105.

³ Блок А. Собр. соч. в 8-ми т. М., 1963, т. 8, с. 341.

мость осуществляется не сам по себе, но через посредство творческого метода, который объединяет и «требования» действительности, и мировоззрение художника, и его творческую память в качественно новом единстве возникающей в писательском сознании цели произведения. Это специфически-художественная цель не абстрактно-логический план, а особая потенциальная, живущая в авторском сознании целостность, в которой содержатся основные формообразующие принципы перехода изображаемой действительности в изображающую художественную реальность. Именно метод как художественная концепция мира, определяя отношение художественной реальности и общественно-исторической действительности, становится порождающей основой и источником развития целостности литературного произведения.

Таким образом, стилевая неповторимость отдельного поэтического произведения как определенного закономерно согласованного единства всех составляющих его элементов возникает, во-первых, на устойчивой основе предшествующих ему форм литературно-художественного сознания (прежде всего родо-жанровых типов произведения) и, во-вторых, на столь же исторически закономерной и определенной методологической основе, в которой выявляется авторская художественная концепция мира и его творческого преобразования. Конечно, эти три взаимосвязанные друг с другом характеристики могут быть отчленены друг от друга лишь в акте аналитического изучения органической целостности произведения.

Но такой анализ взаимодействия и взаимопереходов художественно-методологической, родо-жанровой и стилевой основ литературного произведения как раз и позволяет понять, как во *внутренних* отношениях его органической целостности удерживаются многообразные внешние связи с действительностью, с писательским и читательским сознанием, с литературной и общественной историей.

Во всяком случае когда мы говорим, что в каждом значимом элементе литературного произведения своеобразно разворачивается и воплощается целое, тут же следует добавить, что отдельное произведение ни в коем случае не является последним целым. В нем, в свою очередь, «как в мгновении вечность», отражается реаль-

ность писательского творчества, реальность литературы, наконец, общественно-историческая реальность, «жизнь без начала и конца», которая в органическом единстве художественного произведения предстает «измеренной единой мерой» и человечески завершенной.

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|--|----|
| Предисловие | 3 |
| Глава 1. Литературное произведение как целостность . | 6 |
| Глава 2. Структура стиха и проблемы анализа поэтических произведений А. С. Пушкина и Ф. И. Тютчева . | 29 |
| Глава 3. Стиль поэтических произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева | 64 |