

своему трагизму жизненных и исторических противоречий. В картинах природы находит воплощение и тема Родины, национальных истоков — когда пейзаж проникается то тревогой о запустении земли, «тоской о нерожденном», то чувством высоты, дали, манящих просторов, формирующих героические и вольнолюбивые основы русского характера. Продуктивными оказались (в чем убеждает опыт многих советских признаков) новые стилевые тенденции — широкое использование ассоциативности и символики в их многоплановости, соотносённости с авторской концепцией и поэтической системой, с культурной и фольклорной традицией. При этом в основе многих форм образности просматривается идея единства мира. С нею связаны и новые повествовательные конструкции, в которых образы природы, сохраняя предметную и пластическую выразительность, даны сближенными с эмоциями автора или психологией персонажей не в силу причинно-следственной зависимости, а подчиняясь осознанно или интуитивно чувствуемому закону всеединства. Такими путями шла проза 10-х годов и к более углубленному воплощению личности психологии, и к постижению природы как бы «изнутри», т. е. в ее внутренней сокровенной сущности.

1. Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956. 2. Бунин И. А. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1965—1967. 3. Гринфельд Т. Я. Изображение природы в рассказах. М. М. Пришвина и С. Соколова-Микитова // Человек и природа в советской литературе: Межвуз. сб. науч. тр. Сыктывкар, 1980. 4. Зайцев Б. Аграфена. Тихие зори. Берлин, 1922. 5. Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. М., 1975. 6. Колобаева Л. А. Концепция личности в русской реалистической литературе рубежа XIX—XX веков. М., 1987. 7. Пришвин М. М. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1982. Т. 1. 8. Ремизов А. М. Избранное. М., 1978. 9. Сергеев-Ценский С. Н. Собрание сочинений: В 12 т. М., 1967. 10. Спивак Р. С. Бунин и его зарубежные истолкователи // Русская литература в оценке современной зарубежной критики. М., 1973. 11. Трефилова Г. Время выбора (Художественное осмысление взаимоотношений человека и природы в советской литературе) // Вопр. лит. 1981. № 12. 12. Шишкина Л. И. Социальная функция пейзажа в творчестве писателей-знамевцев // Человек и природа в советской литературе: Межвуз. сб. науч. тр. Сыктывкар, 1980. 13. Якубович-Мельшин П. Ф. Очерки русской поэзии. СПб., 1904.

Статья поступила в редколлегию 02.02.88

Б. П. Иванюк, ассист.,
Черновицкий университет

Художественная целостность лирического произведения и проблемы его анализа (на материале стихотворения Ф. И. Тютчева «Еще земли печален вид...»)

В современной науке о литературе стало привычным понимание диалогической природы произведения. Это привело к изменению представления о самом произведении, которое осуществляется

в результате пересечения двух «сознаний» — автора как субъекта высказывания и читателя как субъекта восприятия и интерпретации. При этом последний не является «зеркальным отражением автора, дублирующим его» [1, с. 368], а выполняет роль персонифицированного соучастника произведения, обладающего собственным мирообразом. «Проблема читателя, — пишет В. Федоров, — привлекает в настоящее время всеобщее внимание. В этом... выражается тенденция рассматривать произведение по меньшей мере шире, чем текст, включая в категорию «произведение» и субъекта восприятия, и самый акт восприятия» [7, с. 143].

Признание значения читателя в осуществлении художественного целого выдвигает важную теоретическую задачу определения его «потребительских» полномочий или, иначе говоря, задачу определения «потенциала восприятия», который обуславливает правомерность различных, но типологически сходных толкований художественного текста. Такой потенциал способен удерживать читателя от вседозволенности в прочтении последнего и тем самым гарантировать сбалансированное его соучастие в осуществлении произведения как художественного целого. Другими словами, значение этого потенциала заключается в том, что он устанавливает «меру» интерпретации текста.

В качестве такого потенциала выступает художественная целостность произведения, то органическое единство структуры и смысла, которое придает ему онтологическую самодостаточность. И лишь при условии воспроизведения читателем этой целостности становится возможным его диалог с автором.

По справедливому суждению Ю. Борева, «носителем, гарантом, выразителем художественной целостности произведения» [2, с. 9] является стиль. Его способность быть передатчиком целостности объяснима тем, что он представляет собой «закономерно согласованное единство всех элементов содержательной формы» [3, с. 14]. Это означает, во-первых, что все элементы формы функционально взаимосвязаны друг с другом и, следовательно, структурно организованы, и, во-вторых, что структурная упорядоченность формы не является самодостаточной, она характеризуется внутренней целесообразностью, которая обусловлена общим замыслом произведения. Другими словами, структура пронизана «смыслообразующей тягой» (О. Мандельштам), определяющей способ организации ее элементов, т. е. стиль произведения. Поэтому в плане восприятия именно стиль как предельное напряжение формы содержит в себе установку на смысл, обеспечивая тем самым произведению устойчивую самостоятельность.

Однако было неверным представлять себе художественную целостность только как «спокойное единство» (Гегель) структуры и смысла, пронизывающее все произведение в его состоявшейся завершенности. В таком качестве она выступает как закономерный итог динамически развивающейся целостности произведения, которая проявляется в каждом моменте его ре-

цептивного освоения*. Поэтому первоочередной задачей читателя является воссоздание становящейся целостности произведения. В связи с этим возникает вопрос об алгоритме восприятия, т. е. о том последовательном наборе правил, который заложен в самом произведении и следуя которому читатель с наибольшей вероятностью реализует художественную целостность в ее собственном объеме.

В роли такого алгоритма выступает композиция, которую можно определить как динамически развивающуюся структуру произведения, получающую свое выражение в поэтической речи. Именно в ходе композиционного анализа становится возможным различие каждого элемента формы в их последовательном сцеплении. «Возникая в строго узаконенный срок и при условии достаточно зрелой для этого и единственной ситуации» [4, с. 11], каждый элемент выполняет свою конкретную функцию и тем самым опосредованно участвует в осуществлении общей структуры произведения. Суть этой функции заключается в передаче воспринимающему сознанию «кванта» смысла, который по отношению к элементу формы является его идеальным производным и по отношению к которому элемент формы является его материальным носителем.

В ходе же композиционного движения происходит постепенное осуществление структурно организованного смысла, т. е. создается художественная целостность произведения. Заметим, что смысл возникает не в результате накопления «квантов» содержания. Он оказывается производным стиля, который в плане композиции можно определить как закономерность последовательного выбора элементов формы или, что то же самое, закономерность их сцепления друг с другом.

Таким образом, композиционно-стилистический анализ приводит к осуществлению структурно-смыслового единства произведения, его художественной целостности.

Проанализируем стихотворение Тютчева «Еще земли печален вид...».

- 1 Еще земли печален вид,
- 2 А воздух уж весной дышит,
- 3 И мертвый в поле стебель колышет,
- 4 И елей ветви шевелит.
- 5 Еще природа не проснулась,
- 6 Но сквозь редящего сна
- 7 Весну слышала она,
- 8 И ей невольно улыбнулась...

- 9 Душа, душа, спала и ты...
- 10 Но что же вдруг тебя волнует,
- 11 Твой сон ласкает и целует
- 12 И золотит твои мечты?
- 13 Блестят и тают глыбы снега,
- 14 Блестит лазурь, играет кровь...
- 15 Или весенняя то нега?
- 16 Или то женская любовь?.. [6, с. 83]

* См. об этом подробнее: *Гришман М. М.* Анализ поэтических произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева. М., 1981.

Оно представляет собой стихотворение-троп, в котором структура сравнения, охватывая все произведение целиком, выполняет роль его стилевой закономерности, определяющей все многообразие функциональных взаимосвязей элементов формы.

В основе стихотворения — психологический параллелизм: в 1 строфе — мотив пробуждения природы, во 2 — пробуждения души. При этом оба явления соотносятся по признаку «сходства несходного» между ними.

1 строфа условно делится на два четверостишия, последовательно разворачивающих мотив пробуждения природы. Их функциональное сходство обуславливает и сходство композиционное, к частным фактам которого относятся — анафора «еще», намечающая синтаксический параллелизм, и одинаковый по положению в строфе тип рифмовки абба. Основным же аргументом сходства четверостиший являются антитезы «Еще земли печален вид, А воздух уж...» и «Еще природа не проснулась, Но сквозь редеющего сна...». Но каждое четверостишие последовательно выражает различные уровни развития одного и того же мотива. Разберем 1 четверостишие. Способ отношения Тютчева к происходящему в природе — созерцательный, и потому оно преимущественно изображается. В результате стыковки панорамного обозрения (1—2 стихи) и правдоподобных подробностей (3—4 стихи) складывается пейзаж. Этот монтажный сдвиг, это резкое переключение точки зрения созерцателя с дальнего на ближнее способствует укрупнению «цепких» признаков перелома от зимы к весне. Однако, как известно, пейзаж не просто имитирует объект созерцания в его наличном бытии, но воспроизводит его в особом «прочтении» субъекта созерцания. Уже в самом отборе пейзажных примет сказывается заинтересованная наблюдательность автора. Так, эпитет «мертвый» воспринимается стилистически обособленным на фоне уже оживающей природы; в родственной зимней среде этот признак стебля вряд ли был бы заметным. Семантическим оказывается и выбор слова «ель» в качестве зримого свидетельства весеннего пробуждения, поскольку ее образ является устойчивым знаком зимнего оцепления («Листья»). Наиболее же показательным фактом интерпретационного прочтения объекта созерцания является следующее. Экспрессионизируя с помощью антитезы отношения между зимой и весной, Тютчев придает их календарной смене значение преодоления смерти жизнью.

Конечно, эта семантизация объекта созерцания еще не способна преобразовать его в объект рефлексии, но уже является косвенным свидетельством того, что содержание происходящего в природе может иметь отношение к содержанию происходящего в душе. Даже возможность почувствовать сквозь тяжелую материальность зимы («земля») «легкое дыхание» весны («воздух») обусловлена оттаявшей способностью души к пробуждению от оцепенения. Говоря более конкретно, сам факт восприятия обновления в природе свидетельствует о преодолении душой смерти.

В большей степени радость этого пробуждения выражена во 2 четверостишии. В нем способ отношения к объекту лирической реакции меняется. Его можно назвать вживанием в происходящее, в результате которого возникает уже исключительно экспрессивный образ освобождающейся от зимней спячки природы, образ приближающийся к персонификации. Персонификация не нуждается в правдоподобии пейзажных примет, но уподобление наблюдаемых в природе изменений признакам живого существа настолько предельно, что можно говорить о «лицевой мимике» природы. Воздействует персонификация посредством внушения, которому мы поддаемся с несомненной доверчивостью. И объясняется это добровольное подчинение возникшему образу тем, что персонификация как троп выражает представление о всеобщей одушевленности природы, представление, ведущее свою родословную от мифа и закрепленное памятью.

Итак, в пределах одной строфы обособляются по способу создания образа пробуждающейся природы два четверостишия. Но их «несходство» относительное. Они представляют разные уровни одного и того же метода поэтического мышления — олицетворения природы *. Последовательное расположение обоих четверостиший образует градацию, разворачивающуюся однонаправленно, но с «перерывом в постепенности» между 1 и 2 четверостишиями. Градация как композиционно-стилистический прием всегда целесообразна и потому можно объяснить ее функцию.

Основным по значению стихом I четверостишия является первый стих, так как все последующие заняты его опровержением. Поэтому речь начинается издалека, как бы отдавая последнюю дань господствующей пока зиге, а затем, отталкиваясь от первого стиха, она натруженно преодолевает его («И... И...»), накапливая наблюдаемые приметы потаенной весны. Это могло продолжаться долго — все немое время между 1 и 2 четверостишиями. Но весна безудержна, а зима уравновешенна, и правда чувства непосредственна и не нуждается в долгих силлогизмах. И Тютчев меняет характер речи. Начинается новое четверостишие. Основным по значению является последний стих, а предшествовавшие настолько заняты торопливой подготовкой итогового стиха, что не замечают (правда, часто встречающейся у Тютчева) возникшей грамматической несогласованности — «сквозь редеющЕГО СНА» (а может все вокруг олицетворяющее чувство одушевило и сон?). Этот последний стих подводит к высшей точке самочувствие просыпающейся природы, к той истоме счастливого пробуждения от зимней спячки, которая трудно поддается всякому описанию и естественной формой выражения которой является речевой обрыв.

* Можно условно предложить следующий уровень одушевления — образ-персонаж: как действующее лицо — он объективирован и потому встречается в сказках, поэмах и т. п., но совершенно невозможен в лирическом роде.

Итак, градация представляет собой «завязку» и «кульминацию» (серединный период пропущен — «эллипс») единого «сюжета» пробуждения природы. Причем, этот сюжет, осуществляющий содержание пробуждения природы в предельном объеме, одновременно является и иносказательным свидетельством душевного пробуждения субъекта созерцания, которое приобретает уже непосредственное выражение во 2 строфе.

Первый стих 2 строфы, подобно экспозиции в повествовательном произведении, возвращает нас к тому стихотворному прошлому, в котором душа и природа равно пребывали в состоянии сна. При этом собственное содержание каждого из снов остается умолчанным и не получает соответствующего названия. Но заявленное сходство между ними обозначается общим понятием «сон», в которое Тютчев вкладывает свой образный смысл*. Поэтому сходство можно считать типологическим. Наглядно представим его так:

A' («сон» природы) A'' («сон» души)

A («сон» в тютчевском понимании).

Теперь «вскроем» содержания пробуждения души и природы. Если слово «сон» обозначало содержание души в прошлом, то содержание души в настоящем времени обозначается словом «мечты», выносимом на интонационной волне вопроса «Но что же вдруг тебя волнует...?». Это слово — «звук пустой», оно лишь номинально именуется происходящее с душой, содержание которого остается умолчанным. И в этом смысле сама интонационная содержательность вопроса-«вдоха» непосредственное выражает избыточное настроение души, нежели слово «мечты».

Аналогичную функцию номинального обозначения содержания пробуждающейся природы выполняло в 1 строфе слово «весна». Иначе говоря, слово «весна» относится к содержанию пробуждения природы так же, как слово «мечты» — к содержанию пробуждения души. Общим же, видовым понятием, объединяющим эти содержания, является «пробуждение» — противоположное по значению понятию «сон». Так устанавливается типологическое сходство между природой и душой уже в настоящем времени.

Казалось бы, этим исчерпывается заявка на сходство объекта созерцания и объекта рефлексии. Но даже сама пружинная интонация вопроса «Но что же вдруг тебя волнует...?» заставляет стихотворение продлиться. По своему характеру этот вопрос риторический, и функция его заключается, как мы выяснили, в выражении радости, а по своему замыслу — он тайно надеется на ответ. И они возникают — полу-ответы, полу-вопросы («Или весенняя то нега? Или то женская любовь?»).

* Являясь одним из компонентов тютчевского мирообраза, «сон» представляется многовалентным в семантическом отношении. В данном случае ближе всего к нему по значению слово «оцепенение». См.: «Как птичка раннею зарей...», «Не рассуждай, не хлопочи...», «Проблеск», «Е. Н. Анненковой», «О, вещая душа моя...» и др.

Но между ними появляется «прокладка» («Блестят и тают...»), без объяснения значения которой содержание дальнейших вопросов будет непонятным. Стихи 13—14 образуют психологический параллелизм, подготовленный всем предшествующим композиционным развитием стихотворения. Если соединить 1 четверостишие 1 строфы, 2 четверостишие 1 строфы и первый член параллелизма («Блестят и тают глыбы снега, Блестит лазурь»), то можно увидеть последовательно разворачивающееся действие весны в природе. В первом члене параллелизма уже видны «дела» весны, явленные через «тело» природы (словосочетание «глыбы снега» придают именно телесную выразительность природе). Аналогичным образом выстроим в ряд — 1 четверостишие 1 строфы, 2 четверостишие 1 строфы, 2—4 стихи 2 строфы и второй член параллелизма («играет кровь»). Образуется, как и в предыдущем случае, градация, нарастающая теперь сюжет пробуждения души: от робкого, едва прослушивающегося первотолчка (1 четверостишие) пробуждающейся души к тому предельному душевному напряжению (2—4 стихи 2 строфы), которое преобразуется в первотолчок «тела» (метафора «играет кровь» выражает пробуждение тела, которое завершится любовной игрой — не случайно в последнем стихе стихотворения именно «женская любовь», а не любовь к женщине*).

В целом же значение параллелизма заключается в следующем. Во-первых, и это главное, параллелизм в очередной раз демонстрирует типологическое сходство природы и души, а во-вторых (в этом его композиционное значение), он психологически мотивирует содержание следующих за ним полувопросов, полу-ответов. Как ответы бни не проясняют смысла предшествующего вопроса («Но что же вдруг тебя волнует...?»), во-первых, потому, что альтернативны (построены в виде синтаксического параллелизма), а значит, равновозможны, и, во-вторых, они сами даны в форме вопросов и, следовательно, предполагают очередные ответы, находящиеся в послестихотворной биографической реальности. (Не потому ли в отличие от предшествующего типа рифмовки в последнем четверостишии — рифмы перекрестные, открытые?). Может быть, в прямой перспективе реального времени вопрос удовлетворится однозначным ответом-событием (последний вопрос — «Или то женская любовь?» — с полусомнением, полууверенностью предчувствует это), но в реальности стихотворения содержание основного вопроса («Но что же вдруг...?») несущественно, потому что отношения между ним и последующими ответами (Или весенняя...?) отнюдь не логические по своему характеру, а эмоциональные: и вопрос, и ответы выражают одну и ту же радость наблюдения над происходящим и в природе и в душе и потому обладают одним уравнивающим их значением.

Итак, на протяжении всего стихотворения устанавливается сходство по значению между природой и душой, сходство, вы-

* Эта телесная любовь ассоциируется с последним стихом 1 строфы.

ражаемое интонационными фигурами радости наблюдения над аналогичным происходящим. В 1 строфе, опираясь на пейзажные приметы, крепнущее чувство радости после него, но выразительного перерыва между 1 и 2 четверостишиями становится пластически независимым и само «дозревает» до истомного молчания после 8 стиха. Затем (1 стих 2 строфы), обогащенное модуляциями 1 строфы, чувство начинает сызнова, не столько переживая прошлое, сколько отказываясь от него для того, чтобы, оттолкнувшись, набрать высоту (12 стих) и завершиться свободным полетом послестихового молчания. И вновь, уже в третий раз, после приземления и разбега (13—14 стихи) взмывает вверх... Эта интонационная игра радости меняется в зависимости от характера сходства между природой и душой. В 1 четверостишии — это сходство вероятностное, во 2 — ассоциативное, в 3 — утверждаемое, в 4 — настолько уменьшается несходство между объектом созерцания и объектом рефлексии, настолько они уподобляются друг другу, что становится взаимозаменяемыми (нельзя делать выбор: «Или весенняя то нега? Или то женская любовь?»). Эта взаимозаменяемость вполне допустима и, наверное, предполагается возможность поменять эти стихи местами; вполне вероятно, что так и произошло — в последнем четверостишии нарушается принцип рифмовки, сообразуемый во всех предшествующих.

Таким образом, увеличение сходства между природой и душой ведет к нарастанию чувства радости. Но это не первоначальная радость, загустевшая от действия весны. Это вторичная радость, радость сходства*, возбуждающая пантеистическое настроение, входящее в качестве структурного составляющего в тютчевский мирообраз.

Так смысл отдельного произведения актуализирует мировоззренческий контекст последнего, благодаря которому сам смысл перестает быть зависимым от структуры произведения и обретает право на самостоятельное функционирование. Это освобождение смысла означает, что читатель преодолел автономию произведения как художественного целого и начался процесс интерпретации последнего.

1. Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук // Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 361—373. 2. Боров Ю. Б. Проблемы художественного восприятия // Общество. Литература. Чтение: Восприятие литературы в теоретическом аспекте. М., 1978. С. 5—19. 3. Гиришман М. М. Стиль как литературоведческая категория: Учеб. пособие. Донецк, 1984. 4. Мандельштам О. Разговор о Данте. М., 1967. 5. Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., 1975. 6. Тютчев Ф. И. Лирика: В 2 т., 1966. Т. 1. 7. Федоров В. О природе поэтической реальности. М., 1984.

Статья поступила в редколлегию 07.01.88

* Конечно, это сходство относительно; в других стихотворениях Тютчева сквозит мотив невозможности гармонического единства человека и природы. Как пишет В. Одоевский, «в природе человек может найти лишь сходство, но равенства никогда; эта идея безусловно существует в человеке» [5, с. 142].