

ДО 200-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ О.С.ПУШКИНА**М.М.Гиршман**

Донецкий университет

**ТВОРЧЕСТВО А.С.ПУШКИНА И АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
СОВРЕМЕННОЙ ТЕОРИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

Одной из самых глубоких характеристик поэзии Пушкина остается размышление В.Г.Белинского о “пафосе художественности”, о внутренней взаимосвязи “чистого артистизма”, “чувства изящного” и “чувства гуманности, разумея под этим бесконечное уважение к достоинству человека как человека” [1, т.6, с. 492]. В современной теоретической перспективе особенно актуально осознать, что это не два разных, а единое качество пушкинского поэтического произведения, в котором “красота человека и лелеющая душу гуманность” становятся внутренним смыслом искусства, – оно только и придает им поэтическую реальность. Только в таком единстве творческого свершения поэта-художника можно “уразуметь”, как пишет Белинский, “поэзию не как что-то внешнее, но и в ее внутренней сущности” [1, т.6, с. 282].

Цель поэзии – поэзия, и Пушкин больше, чем кто бы то ни было другой, противостоит всяческим её внешним определениям и суженым истолкованиям. Мы помним самоуверенный урок, даваемый поэту: “Стремиться к небу должен гений, Обязан истинный поэт Для вдохновенных песнопений Избрать возвышенный предмет”. И мы понимаем, что именно Пушкин наиболее отчетливо и убедительно показал, что предмет не просто дан, не является раз и навсегда поэтическим, – он (предмет) *становится* поэтическим, возвышенным, и впервые именно в творчестве Пушкина “все стало предметом его поэзии” (Гоголь) – все и ничто в особенности.

А часто вспоминаемые и до сих пор порою эпатирующие своей остротой: “Поэзия должна быть глуповата” и “Поэзия выше нравственности” – не ставят поэзию в оппозицию истине и благу, но утверждают невозможное в действительности и несомненное в поэзии их единство в красоте, так что ни самая глубокая мысль, ни самая высокая нравственная ценность и оценка сами по себе не определяют поэтической сущности, а лишь входят неотъемлемой частью в состав полноты бытия, живущего в художественном совершенстве поэзии: ее цель – идеал, а не нравоучение.

Но в еще большей степени это художественное совершенство поэзии не сводимо ни к каким внешним, особенностям стихового строя, средствам поэтической выразительности, к “искусству сливать послушные слова в стройные размеры и замыкать их звонкой рифмой”. Ни предмет, ни мысль, ни оценка, ни свойства, особенности и элементы поэтического языка еще не есть поэзия, они сами по себе не образуют поэтического целого, а, наоборот, образуются им, – лишь в “союзе волшебных звуков, чувств и дум” его внутреннего мира они обретают поэтическое существование и значение.

Именно поэтическое целое у Пушкина и было истинно новым, преобразовавшим предшествующий исторический опыт и во многом определившим последующий путь развития русской культуры. Каковы наиболее очевидные и отчетливые проявления этого нового качества? Прежде всего – нарастающая самостоятельность и самоценность отдельного произведения – его новый онтологический статус, порождающий в числе прочего принципиально новое теоретическое “видение” – понятие о произведении как суверенном эстетическом целом.

Белинский в работе более ранней, стадияльно предшествующей его статьям о Пушкине, утверждал в качестве всеобщего родового качества *дробность* 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, т. 3, с. 330]. Размышляя о лирических стихотворениях Пушкина, Белинский не упоминает о “дробности”, но не раз говорит об особой *полноте* их содержания и в качестве наиболее глубокого резюмирующего обобщения приводит слова Гоголя о поэтической “необъятности” и “бездне пространства”, о том, что “слов немного, но они так точны, что обозначают *все*” [1, т.6, с. 298].

В свете последующего развития искусства слова становится ясным, что именно в пушкинском творчестве открывается формообразующий принцип стихотворения: сосредоточения мира – “целости жизни” – в лирическом миге, в “чудном мгновении”; в его предельной конкретности художественным усилием открывается состояние бытия и сознания мыслящего человека, их единство и взаимообращенность. Здесь вспоминается стихотворение о “чудном мгновении”, которое вмещает не только воспевание рождающегося счастливого мига, но и воспоминание о нем, и его, казалось бы, полную утрату, и воскресение для новой жизни. “Я помню чудное мгновенье” – это мгновение такого состояния сознания, в котором “различные содержания” жизни, в том числе и самые противоположные: рождение и смерть реального

“чудного мгновенья” – оказываются в взаимообращенном движении. “Множество разных моментов” предстает как единство общения в словесно-ритмическом развертывании стихотворения – самобытного и самостоятельного целого.

Продолжением мысли о “дробности” лирики является следующее утверждение Белинского: “Все общее, все субстанциональное, всякая идея, всякая мысль – основные двигатели мира и жизни, могут составить содержание лирического произведения, но при условии... чтоб общее было претворено в кровное достояние субъекта, входило в его ощущение, было связано не с какою-либо одною его стороною, но со всею целости его существа” [1, т.3, с. 330-331]. Получается, что “целость жизни” недоступна лирическому произведению, а “целость существа” чувствующего и мыслящего человека-субъекта является его необходимым родовым основанием. Но в пушкинском-то стихотворении – и это его принципиально новое качество – эти “целости” так непосредственно обращаются друг к другу, что состоянию сознания “я помню”, скрепляющему целость существа реального человека, отзываются и пробуждение души, и воскресение той полноты, где “и божество, и вдохновенье, и жизнь, и слезы, и любовь”, – конечно же, не отдельные “стороны” или части, а синонимические имена именно “целости жизни”.

В одной из самых интересных интерпретаций этого стихотворения в последние годы С.Н.Бройтман, говоря о многолетних спорах по поводу причинно-следственных зависимостей между содержанием строк: “душе настало пробужденье” – “и вот опять явилась ты”, – убедительно подвергает сомнению самый предмет этих споров. Он считает, что здесь вообще речь не может идти о “логических, причинно-следственных зависимостях”: “...пробуждение души и появление героини – два вполне самостоятельных и логически невыводимых друг из друга момента” [4, с. 114]. Их связывает, по мнению Бройтмана, не причинно-следственная, а вероятно-множественная логика: “Она означает не синтез двух тем, но их параллелизм, не сведение их в конечном счете к одной (хотя и бесконечно глубокой) смысловой перспективе, а наличие двух принципиально разных систем значений, причем их совместное существование не регулируется ничем единым и единственным, никакой заранее заданной традиционно-канонической картиной мира” [4, с. 115-116].

Неполное согласие здесь вызывает только отождествление единства и единственности. Невозможность единственного причинно-следственного объяснения, как и невозможность единственного существования “Я” без “Ты” сочетается с не менее энергичной акцентацией *единства движения*, охватывающего все различные, в том числе и самые что ни на есть противоположные состояния и

отношения “Я” и “Ты”. Самым ощутимым оказывается единство *ритмическое*, в котором смыслообразующими становятся даже такие ритмические частности и вроде бы “технические” детали, как сплошные кольцевые повторы начальных и конечных ритмических форм четырехстопного ямба во всех строфах, кроме третьей, – причем повторы все более и более расширяющиеся, так что в первой и в последней строфе повторяются все ритмические формы: и их состав, и их последовательность.

Возвращение тех же ритмических форм вместе с развертыванием не только различных, но и предельно противоположных состояний как раз и акцентирует их взаимообращенность. И если ритм вообще “есть превращение последовательности, которая сама по себе ничего не означает, в значащую” [10, с. 196], то значением здесь оказывается не какой-то единственный и определенный событийный, психологический или логический смысл, а смыслопорождающее общение – общение принципиально различных содержаний и систем координат: горизонтали реального существования, встреч и разлук и вертикали общечеловеческой “фабулы”: рождения-смерти-воскресения. Целью и основой поэтического целого становится у Пушкина идеал гармонии – согласного общения друг с другом этих различных содержаний.

“Я помню...” и “...явилась ты”, стоящие рядом, ритмически обращаются друг к другу в принципе так же, как и во всеобщевозвращающемся “кольцевом” или “круговом” движении целого первое и последнее слово стихотворения: “я помню...” и “...любовь”. Состояние памяти и любви, самостояние “Я” и обращенность к “Ты” – их единство столь же важно, как и их разделенность. Творчески создаваемое единство стихотворения – это проясняющаяся первичность живой взаимосвязи – общения того, что неминуемо должно оказаться и оказывается разделенным в реальности.

Бройтман склонен связывать “вероятностно-множественную” логику пушкинского послания, как и других его стихотворений, с лирическим диалогом, и для этого есть несомненные основания. Но в то же время творчески воссоздаваемая энергия первоначального общения всего впоследствии разделяемого кажется мне не специфически диалогической, а глубинно объединяющей лирический монолог и диалог, так что доминантной в монологе оказывается открытость-обращенность к другому, в диалоге же доминирует установка на согласие, а не на борьбу и победу. И по поводу “заранее заданной традиционно-канонической картины мира” дело обстоит, по-моему, несколько сложнее, чем в приведенном суждении: в мире пушкинского стихотворения едва ли просто отсутствует “регулирующая” роль “традиционно-канонической картины мира”. Поэт, если и творит вероятностно-множественный мир, то во всяком случае не как бог,

играющий в кости. В пушкинском мире поэта-творца есть закон, им самим над собою признанный, и в мире этом в общении оказываются универсально-общечеловеческий канон – множество обращенных друг к другу традиций – и единственность произведения – чудного мгновения гармонии.

Одно из наиболее адекватных толкований “ситуации в границах пушкинского текста” сформулировал В.М.Маркович: “... объяснение внутренней связи нескольких явлений отсутствует, но очевидно, что такая связь существует и что она способна коренным образом изменить существующий мир” [9, с. 73]. Поэтическое воссоздание гармонического преображения мира в стихотворениях “Я помню чудное мгновенье...”, “Во глубине сибирских руд” и др. исследователь определяет как “сравнительно редкую в русской литературе собственно поэтическую утопию”, принципиально отделяя ее от последующего “русского утопизма XIX-XX веков”: “Перед читателем – поэзия, которая призвана возвысить его душу и расширить горизонты его сознания, не уподобляясь ни религии, ни философии, ни общественной доктрине, ни учительной проповеди моралиста, – самодостаточно и самоценно. Пушкинская катарсическая утопия не вступает в противоречие с принципом “цель поэзии – поэзия” [9, с. 91-92].

Поддерживая и усиливая это направление мысли Марковича, я бы не стал говорить в данном случае о поэтической утопии. В том-то и дело, что перед нами поэтическая *реальность*, поэтическое бытие. “Я помню чудное мгновенье” – это бытие памяти и любви, “Во глубине сибирских руд” или “Анчар” – это бытие свободы как несомненной поэтической реальности. Но эта поэтическая реальность не только не требует признания себя за действительность, но внутренне противостоит такого рода отождествлениям, не допускает их, заботливо выстраивая границы поэтического целого. В этих границах гармонический идеал и земная реальность оказываются в общении, но нигде и никогда полностью не переходят друг в друга. Поэтому не вполне точно говорить, что в “Я помню чудное мгновенье” “победа духа над косностью обычных законов земного бытия... возможна в собственных пределах земного бытия... высшим смыслом и возможностями высшего порядка может обладать естественное, посюстороннее явление. Свойство сверхъестественного переносится на естественное, и тем самым возвышено любовное переживание, содержание которого оказывается равнозначным чуду” [9, с. 78]. В пушкинском стихотворении с самого начала и до конца звучит и ритмически разворачивается живая связь чуда откровения и воскресения души и реальности жизненного события. Их взаимообращенность друг к другу в поэтическом бытии

неотождествима ни с действительностью “земли”, ни с идеальностью “неба”. Не перенос “свойств сверхъестественного на естественное”, а предшествующая разделению их объединяющая связь, их общение друг с другом – вот что становится реальностью в поэтическом бытии, осуществленном пушкинским стихотворением.

Одна из наиболее явных реализаций такого рода объединяющих связей – ритмическая композиция: ранее сложившиеся различные типы ритмического движения, соотнесенные с разными жанрами, стилями, историческими этапами развития стиха трансформируются в обращенные друг к другу вариации единого поэтического целого. Чем более ёмким, сопрягающим противоположные смысловые позиции оказывается целое, тем более явным становятся ритмически-объединяющие тенденции. Это можно проследить в эволюции пушкинских стихотворных диалогов, написанных четырехстопным ямбом и сочетающих как архаические типы ритмического движения XVIII и нач. XIX вв. (с преобладанием акцентной силы первой стопы над второй или их примерным равенством), так и новую акцентно-ритмическую структуру, которая становится доминирующей с 1820-х г. (с преобладанием в первом полустишии акцентной силы второй стопы).

В “Разговоре книгопродавца с поэтом” речевые партии героев достаточно определенно разделяются и ритмически отличаются друг от друга. Во всех репликах книгопродавца перед нами или равенство по силе ударности второго и четвертого слогов, или небольшое преобладание акцентов на первой стопе. А в двух из четырех монологов поэта, наоборот, наиболее ударной является вторая стопа, и это выделяет всю эту речевую партию. Но на эту ритмическую индивидуализацию монологов и реплик участников диалога накладываются общие тенденции ритмического развития: во-первых, и в той и в другой речевой партии нарастает роль нейтральной по отношению к ритмическому противопоставлению второго и четвертого слогов вариации с безударной третьей стопой – вариации самой распространенной и как бы проясняющей общую ритмическую почву русского четырехстопного ямба; во-вторых, в последних репликах и книгопродавца, и поэта становится одинаковой – равной друг другу – ударность первой и второй стопы, наконец, в-третьих, замыкающий стихотворение монолог книгопродавца оказывается наиболее характерным и по ясности выражения этих объединяющих тенденций, и по богатству ритмического варьирования.

Такое ритмическое построение может быть соотнесено с общей направленностью этого диалога, в котором, как пишет В.Я.Грехнев, “сталкиваются полярные жизнеотношения, в каждом из которых есть зерно истины, и столкновение их возвещает возможность более обширной и полновесной правды о мире” [7, с. 49]. Но характерно, что

“Разговору книгопродавца с поэтом” Грехнев противопоставляет диалог “Поэта и толпы” – “диалог разрыва, исключаящего какую бы то ни было возможность сближения” [7, с. 49]. Тем более интересно, что ритмическая индивидуализация речевых партий проявляется в “Поэте и толпе” гораздо меньше, чем в предшествующем диалоге. В репликах Поэта, и Черни одна и та же разновидность ритмического движения с более сильным четвертым слогом по сравнению со вторым. В композиции стихотворения видим не два типа ритмического движения, а единое ритмическое развертывание от пятикратного повторения одной и той же наиболее часто встречающейся ямбической вариации в авторском вступлении и от ритмически однородных первых реплик Поэта и Черни с преобладанием полноударной формы к заключительному монологу поэта, расширяющему сферу ритмического варьирования и объединяющему разнонаправленные вариации.

Финал соединяет и максимальную проясненность доминирующего типа ритмического движения в трех следующих друг за другом двуударных вариациях с ударением на четвертом и восьмом слогах и нейтральное заключение в последнем стихе, возвращающем по принципу кольцевой композиции к начальным строкам авторского вступления:

*Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.*

Такое ритмическое развитие реализует возможность претворения речевых партий героев-антагонистов во внутренне противоречивый лирический мир, и чем меньше реальная возможность “сближения”, тем большей оказывается взаимообращенность друг к другу противоположных героев и содержаний, – в том числе и “двоемирия” романтического поэта и черни: оно предстает здесь не авторской позицией, а своего рода героем лирической рефлексии.

Аналогичное ритмическое единство мы находим в стихотворном диалоге “Герой” (1830). Хотя средние данные профиля ударности в этом стихотворении дают несколько иную картину, чем в “Поэте и толпе” (второй и четвертый слоги по акцентной силе в “Герое” равны друг другу), гораздо более принципиальным является сходство ритмического развития. В речевых партиях Друга и Поэта нет сколько-нибудь подчеркнутой ритмической индивидуализации, но три пары этих реплик образуют своего рода композиционную триаду: в первых репликах и у Поэта, и у Друга небольшое преобладание ударности первой стопы, во-вторых – столь же небольшое преобладание силы второй стопы, в-третьих, – нарастающее равенство.

В заключающем стихотворение монологе Поэта и полное равновесие

этих разнонаправленных движений, как и в “Поэте и толпе”, наибольшая полнота ритмического варьирования, расширение диапазона взаимодействующих ритмических вариаций, так что все наиболее характерные ритмические формы, представленные в композиции этого стихотворения и в массиве пушкинского четырехстопного ямба вообще, встречаются в этом небольшом монологе:

*Да будет проклят правды свет,
Когда посредственности хладной,
Завистливой, к соблазну жадной,
Он угрожает праздно! – Нет!
Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман...
Оставь герою сердце! Что же
Он будет без него? Тиран...*

Та композиционная триада, о которой только что шла речь, вообще играет большую конструктивную и смыслообразующую роль в пушкинском поэтическом целом с присущим ему единством развивающихся противоречий, разрешением которых становится их “собрание” и обращенность друг к другу в финальном завершении. Этот композиционно-организующий принцип очень динамичен и многолик: совсем иначе, чем в диалогах, он осуществляется, например, во вполне монологическом “Анчаре”. Его трехчастность наиболее очевидна в разделении девятистрочной композиции на три группы по три строфы в каждой. При этом в каждой части на фоне двух четверостиший с однородными и относительно нейтральными ритмическими формами выделяется одно с явными ритмическими контрастами и по степени ударности строк, и по расположению первых двух ударений. Вот эти своеобразные “пики” ритмической напряженности:

*Яд каплет сквозь его кору,
К полудню растоясь от зною,
И застывает ввечеру
Густой прозрачною смолою...
Но человека человек
Послал к анчару властным взглядом,
И тот послушно в путь потек
И к утру возвратился с ядом...
Принес – и ослабел, и лег
Под сводом шалаша на лыки,
И умер бедный раб у ног
Непобедимого владыки*

Несомненны переклички и взаимообращенность этих ритмических

кульминаций друг к другу, особенно, – второй и третьей, где явные повторы и в то же время своеобразная “перевернутость” в сочетаниях разнонаправленных и разноударных ритмических форм проявляют смысловые повторы и контраст в социально значимых “именах” действующих лиц: “Но человека человек”. “И умер бедный раб у ног // Непобедимого владыки”. Несомненны и усиление ритмической разнородности, и рост ритмического напряжения в наиболее резко выделенном на общем фоне последнем из приведенных четверостиший.

Но в том-то и дело, что эта финальная кульминация не является финалом стихотворения. Если подобные строфы в первых двух случаях действительно завершают трехстрофные группы, то в заключительной части центр ритмической напряженности оказывается в обрамлении двух сходно построенных строф с гораздо более однородным ритмическим строением и однотипной повторяемостью гораздо более нейтральной и общераспространенной ямбической формы, замыкающей ритмическую композицию стихотворения четким кольцевым повтором.

Причем никакого прямого соответствия этого “усреднения” ритмического строя содержанию последней строфы найти, конечно, нельзя. Наоборот, в финалах трехстрофных частей не только повторяется один из смысловых центров стихотворения: яд – символ смерти (Яд каплет сквозь его кору. – И к утру возвратился с ядом... – А князь тем ядом напился...), но и нарастает, развивается и заостряется тема смерти – ведь зло торжествует, а гибель и разрушение распространяются и “к соседям в чуждые пределы”. И вот такое сочетание тематического заострения в ритмической нормализации оказывается здесь значимым и содержательным.

“Чувствуешь какое-то могущественное величие гения в таких эпических рассказах, – писал Ф.И.Буслаев, – где следовало бы ожидать от поэта излияния чувств по случаю какой-нибудь сцены, глубоко трогающей сердце, и, кроме голого повествования, ничего не находишь [5, с. 62]. Но в “Анчаре”-то перед нами лирическое воссоздание образа такого эпического рассказа. Преодолевающая зло человечность проявляется здесь наиболее непосредственно в том, “как субъект высказывается” (Гегель), в подлинности и спокойной силе человеческого слова, несущего в себе реальность свободы и бесконечное уважение к достоинству человека как человека”.

Поэтически-свободное слово свободного человека – слово, существующее до разделения на владык и рабов, – это слово, которым преодолевается внешний разрыв действующих лиц внутренней взаимообращенностью их существования в единстве субъекта высказывания.

Цель осуществления поэтической реальности бытия-общения в слове не менее отчетливо, чем в стиховой ритмической композиции, просматривается и в поисках прозаической художественной формы и способа рассказа. Кто, например, рассказывает сон в "Гробовщике" – первой из написанных "повестей" – первого законченного прозаического произведения Пушкина? Рассказ этот не может быть приписан ни только герою, ни только рассказчику, хотя и не может произойти без их участия и взаимодействия, без их взаимообращенности друг к другу. И в том, как "сама повесть незаметно для читателя в своей кульминационной части перемещается в его (героя – М.Г.) "внутренний мир" [2, с. 53], проясняется не только невозможность разделения рассказа героя и рассказа о герое, но и необходимость первоначальной встречи их слов в формируемой общей "повести".

А чем яснее в написанном следом за "Гробовщиком" "Станционном смотрителе" герой и рассказчик противостоят друг другу как четко названные и разделенные ясными словесными границами разные люди, тем более ощутимо их рассказы обращаются друг к другу, так что проясняется глубинное единство и неделимость словесной основы их общения. Вот только один пример осознанности данного разделения, противостояния и взаимного движения друг к другу, отраженный в авторской правке. Фразе окончательного текста: "Потом сунув ему что-то за рукав, он отворил дверь" – предшествуют в рукописи такие варианты: "Потом, взяв несколько ассигнаций, сунул он мне за обшлаг..." "Потом, взяв со стола несколько ассигнаций, сунул их ему за рукав – отворил двери..." "Потом, взяв что-то со стола, всунул ему за рукав – отворил двери..." В этой кульминационной сцене особенно интенсивно идет поиск и проясняются своего рода крайние точки: сначала говорит только смотритель, потом только рассказчик, и лишь затем находится предшествующее разделению их общее *"что-то"*: содержательная неопределенность предметов и точек зрения, их освещающих, адресует к тем глубинным основаниям их общения, смыслообразующий потенциал которых богаче каждой отдельно взятой и определенной позиции.

В приведенном примере, действительно, можно увидеть, как Пушкин последовательно изменял "язык рассказа, приближая рассказчика к герою повести" [6, с. 570]. Но дело не только в этом. В "Станционном смотрителе" проясняется не столько общность рассказчика и героя, сколько словесная почва их общения, радикально превышающая и каждый отдельный кругозор и их сумму. Рассказ, начатый Выриным и формально, и по существу его содержания ("Так вы знали мою Дуню?.. Ах, Дуня, Дуня! Что за девка – то была!..") естественно включает в себе отмеченную А.Ахматовой и вслед за нею всеми интерпретаторами "Станционного смотрителя" "наездницу на своем

английском седле” – перевод бальзаковской фразы, не соотносимой впрямую ни с Выриным, ни с титулярным советником А.Г.Н. Но в своей взаимообращенности их слова оказываются открытыми для восприятия так, что А.Г.Н. может услышать рассказы и Вырина, и мальчика, а его рассказ в свою очередь может быть услышан многими другими людьми. При явной и неявной выраженности различных авторов этих рассказов художественное целое произведения не может быть соотнесено ни с кем из них исключительно: оно рождается в сфере их проясняющегося общения, полнота которого не может осуществиться в действительности, но становится поэтической реальностью в пушкинском прозаическом цикле.

Во взаимной обращенности рассказов героев и рассказов о героях возникает такое движение слова, в котором каждый рассказчик оказывается слушателем и необходимо предполагает слушателя своего рассказа. А своего рода собирающим центром, фокусом сосредоточения и объединения разных событийно-повествовательных целых в создаваемой прозаической целостности становится универсальная, обращенная ко всем и к каждому творческая позиция *автора-слушателя*. Поиски такой авторской позиции и способа рассказа – это поиски не выражения, а существования, поиски глубинных оснований бытия, становящихся поэтической реальностью.

Каждое творческое “Я”, – в том числе и “первого поэта” – участник общей, обращенной друг к другу жизни, объединяющей превращения рассказа каждого и о каждом в становлении “повествовательной среды” [3, с. 147] их общения. В то же время это осуществление поэтического бытия говорящего-слушающего-мыслящего-человека, причастного глубинной общности и общению людей и участвующего в нем в пределах своей *органичной ограниченности*. Участие в неделимой на обособленные части общей жизни – это одновременно путь человека к самому себе и своему дому. На этом пути единственная, социально и национально-исторически определенная, естественно ограниченная индивидуальность оказывается в то же время обращенной к другим, способной их слушать и слышать, проявляя таким образом красоту и достоинство человека как человека.

Идеал мировой гармонии и реальная органичная ограниченность человеческого существования в жизненной действительности, являясь полюсами поэтического целого, неотожждествимы в единстве их противостояния и взаимообращенности друг к другу. И возможность поэтически осуществлять этот идеал внутренне связана с осознанием его неосуществимости в рамках жизненной действительности, реальные перспективы которой проясняются в творческом промежутке между отождествлением и разрывом идеальной человеческой сущности и реальной конечности человеческого существования.

В недавней публикации, включающей теоретически плодотворную постановку вопроса о литературном произведении в творческой рефлексии Пушкина, В.И.Тюпа убедительно говорит о том, что «экспликация присущей пушкинскому творчеству концепции литературного произведения приводит к мысли о *сопряжении* художественной реальностью двух текстов: «горнего» и «дольнего», виртуального (предельно возможного, «идеального») и эвентуального (практически осуществимого, вероятного); или, лучше сказать, – о сопряжении транссубъективного инфратекста и его субъективного манифестирования в объективном знаковом материале... Подлинное искусство состоит в сопряжении нерукотворного чуда (смысл) с рукотворностью изделия (текст). Постигнуть природу этого сопряжения и означало бы проникнуть в тайну онтологии литературного произведения» [8, с. 14-15, 17]. Один из первоочередных и важных шагов в постижении природы и характера этого сопряжения, на мой взгляд, заключается в том, чтобы прояснить его связь с описанным в другом месте статьи Тюпы «одним из наиболее стойких мотивов пушкинской поэзии». Это «мотив трансцендентного эстетического пространства... Важнейшая характеристика этого виртуального пространства: оно есть сфера духовного общения» [8, с. 9].

Пушкинское произведение: поэтическое целое – это именно сопряжение-общение небесного и земного, эйдоса и логоса, смысла и текста. И я бы соотносил это общение не с «трансцендентным» и «виртуальным» пространством, а со сверхпространственной обращенностью друг к другу трансцендентного и имманентного, виртуального и реального. Своего рода эстетическим доказательством существования их идеального единства – гармонии – и является поэтическая реальность союза «волшебных звуков, чувств и дум». Ведь только о несомненно существующем можно сказать «вновь ищущу», а с другой стороны, первоначальность этого «союза»-общения может возвратиться только тогда, когда будет найдена *вновь* – в каждый раз снова и снова возобновляемом творческом усилии «артистизма», в достижении художественного совершенства.

Эта «послушная Божьему веленью» и в то же время не Божественная, а именно человеческая, органично ограниченная творческая активность воплощается и утверждается пушкинским поэтическим произведением как объективная жизненная необходимость и реальная возможность: в ее художественном осуществлении – «бесконечное уважение к достоинству человека как человека».

Таким образом, пушкинский поэтический опыт оказывается особенно актуальным для прояснения эстетической суверенности произведения, особой реальности и онтологического статуса поэтического бытия, смыслообразующего общения и творческой перспективы индивидуаль-

ного участия в нем каждого живущего человека.

1. *Белинский В.Г.* Собр. соч. в 9 тт. – М., 1981.
2. *Бочаров С.Г.* О художественных мирах. – М., 1985.
3. *Бочаров С.Г.* Поэтика Пушкина: Очерки. – М., 1974.
4. *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. (Субъектно-образная структура). – М., 1997.
5. *Буслаев Ф.* Русская народная поэзия. – СПб., 1861.
6. *Виноградов В.В.* Стиль Пушкина. – М., 1941.
7. *Грехнев В.А.* Этюды о лирике А.С.Пушкина. – Новгород, 1991.
8. Литературное произведение: проблемы теории и анализа. – Кемерово, 1997.
9. *Маркович В.М.* Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. – СПб., 1997.
10. *Шеллинг Ф.* Философия искусства. – М., 1977.

Стаття надійшла до редколегії 14.11.1998.

Summary

The article shows that the formation of aesthetic sovereignty of a separate literary work, clarification of its special ontological status is first of all connected with Pushkin's poetic experience. This also produces a qualitatively new theoretical notion of a literary work as a self-supporting and self-valuable artistic totality. Obedient to the "Divine command", and at the same time human, not Divine, organically limited creative activity is embodied and established by Pushkin's poetic works as an objective life necessity which is participation in the meaning-forming communication between "heaven" and "earth".

© М.М.Гиршман, 1999.