

Свенцицька Е. М.

Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського

ТЕОРІЯ ХУДОЖНЬОЇ ЦІЛІСНОСТІ М.М. ГІРШМАНА ТА ЇЇ ЗНАЧЕННЯ ПРИ АНАЛІЗІ РИТМІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ ПОЕТИЧНИХ ТВОРІВ

В даній статті розглядається теорія художньої цілісності М.М. Гіршмана. Виявлено базові риси цілісності в трактуванні вченого: онтологічність, динамічність, органічність. Найбільше він підкреслює органічний характер художньої цілісності – тобто постійну живу взаємодію всіх його рівнів й елементів, що його складають. Звідси випливає уявлення М.М. Гіршмана про літературний твір як про буття-спілкування, яке здійснюється в самому тексті, але не може бути зведено до нього. Це означає, що саме через його художній світ, через первинну ланку спілкування в триаді «автор-герой-читач» ця природа буття, нероздільність і незліяність всіх його елементів, безпосередньо відчувається.

Уявлення про специфіку художнього слова – центру філології – як про буття-спілкування і про ритм як проявлення цієї інтенції – водночас об'єднання й розмежування – стимулює підхід до віршу як до явища саме естетичного – «виразного й говорючого буття» (Бахтін), здійснення й виявлення індивідуально-авторських сенсів. Оскільки в ритмі концентруються вищевказані ознаки цілісності, М. М. Гіршман вбачає в ритмічній композиції поетичного твору своєрідну пограничну ділянку, де стильове перетворення тексту на словесну «плоть» поетичного світу може виявитися найбільш виразно. Дана закономірність показано на прикладі аналізу циклу А. Ахматової «В Царському Селі». Цей аналіз дав зрозуміти, що цілісність твору – це не відсутність внутрішніх протиріч, а взаємодія контрастів, напруження між різними типами структури. В цьому циклі взаємодія різних ритмів, які співвідносяться з різними поетичними епохами, дозволяє охарактеризувати ритмічний устрій циклу як поліфонічну форму. В парадоксальному поєднанні ритму й предмету мовлення тут формується вже не знакова, а образна функція ритму.

Ключові слова: літературний твір, цілісність, ритм, розмір, ритмо-метрична композиція.

Постановка проблеми. Теорія літературного твору М.М. Гіршмана – явище багатовимірне й багаторівневе, ця теорія має багато послідовників в європейському й українському філологічному просторі. Її актуальними літературознавчими контекстами є, безумовно, такі впливові й важливі за наслідками для сучасної теорії літератури напрямки, як формальна школа, з одного боку, і діалогічна філологія М.М. Бахтіна – з іншого.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дану закономірність відмічає, наприклад, М.Т. Римарь в рецензії на книгу М.М. Гіршмана «Літературний твір. Теорія художньої цілісності»: «У М.М. Гіршмана вповне реалізується сформульований М. Бахтиным принцип, в соответствии с которым наука о каком бы то ни было виде искусства не может существовать независимо от вопросов о сущности искусства, она должна быть и эстетикой словесного творчества» [16, с. 202]. В рецензії Ю.Б. Орлицького на ту ж саму книгу читаємо: «Книга отражает магистральный путь

развития творческой личности замечательного литературоведа: от изучения ритма стиха и прозы как необходимого условия построения целостности к философскому осмыслению произведения как диалога и события (в том смысле, который вкладывал в это понятие М.М. Бахтин)» [15, с. 202]. Автор дисертації «Цілісність літературного твору як літературознавча проблема» О.Н. Андреев стверджує, що концепція цілісності твору М.М. Гіршмана, а також В.І. Тюпи завдячує своїм походженням не тільки М.М. Бахтіну, але й одному з представників лінгвістичної частини формальної школи: «Традиция подобного, интуитивного подхода к целостности дробится на множество компонентов, берущих своё начало из многих источников; в числе ближайших предшественников укажем на В.В. Виноградова и М.М. Бахтина» [1, с. 4].

В ряді досліджень показано окремі моменти подібності, окремі принципи діалогічної філософії й формальної школи, зреалізовані в пра-

цях М.М. Гіршмана. В данній статті концепція цілісності М.М. Гіршмана представлено як продуктивну взаємодію наукової точності російського формалізму й зверненості до Іншого, характерної для діалогічної філософії М.М. Бахтіна.

Мета данної статті – розглянути теорію художньої цілісності М.М. Гіршмана, осмислити її базові риси: онтологічність, динамічність, органічність, а також представити ритм як концентроване вираження цих ознак цілісності, а ритмічну композицію поетичного твору – як своєрідну пограничну сферу, де стильове перетворення тексту в словесну «плоть» поетичного світу найбільш відчутно.

Виклад основного матеріалу дослідження. Російський формалізм, як відомо, в своєму формуванні був пов'язаний з пафосом науковості, і тому – тяжінням до суміжних дисциплін – лінгвістики й риторики, й за межі гуманитарної сфери – до математики. В принципі, ніхто з формалістів, навіть на самому початку, не вважав, що підрахунок наголосів у вірші або перелік метафор безпосередньо характеризують своєрідність індивідуального творчого світу. Йшлося про закони організації твору, іманентні даному мистецтву, організації, необхідної для «ощутимости построения слов» (В. Шкловський), а також про верифікацію сприйняття дослідника. В цьому контексті відзначимо увагу М.М. Гіршмана до технічних моментів висловлення в працях, присвячених ритміко-інтонаційній організації віршованих і прозаїчних творів.

З іншого боку, серед ідей, які постали з філософії М.М. Бахтіна, найважливішим тут було уявлення про літературний твір як про «смыслообразующее бытие-общение» [13, с. 488], «осуществляемое в художественном тексте, но к тексту несводимом...» [13, с. 511]. Даний термін, скоріше за все, виходить з наступного бахтінського висловлення: «Само бытие человека есть глубочайшее общение. Быть – значит общаться. Быть – значит быть для другого и через него – для себя...» [2, с. 344]. Визначення літературного твору як буття-спілкування означає, що саме через його художній світ, через первинну ланку спілкування в триаді «автор-герой-читач» ця природа буття, нероздільність і незліяність всіх його елементів, безпосередньо відчувається.

Це теоретичне уявлення, але в «практичних» частинах своїх праць М.М. Гіршман прагне представити всіх трьох учасників естетичного діалогу як особливі світосприяння й знайти в їхній динамічній взаємозверненості втілення «общения,

которое адекватно единству множества единственных, ответственных и отвечающих личностей, «я» и «другого», и которое равно противостоит и нерасчлененной человеческой общности, и обособленному индивиду» [7, с. 454–455].

Основа ж взаємодії протилежних і дійсно полемічних в реальній історії літературознавства наукових ментальностей – онтологізація літературознавчого дискурсу, тобто уявлення про те, що література – це особливого роду буття, яке не зводиться на будь-яке інше, буття складно організоване, з власними законами. Один з вихідних постулатів теорії художньої цілісності полягає в тому, що вона є розкриттям і вираженням повноти буття, яка являє собою «первоначальное единство, саморазвивающееся обособление и глубинную неделимость единого – множественного – единственного» [11, с. 47].

Саме в зв'язку з цим М.М. Гіршман постійно підкреслює сполучний і динамічний характер художньої цілісності: «Художественное произведение, рассмотренное как динамическая целостность, не просто утверждает, но содержит в себе, реализует связи идей, культур, наций, исторических эпох друг с другом. В целостности произведения встречаются и переходят друг в друга объективное содержание мира и субъективное содержание личности, всеобщие закономерности развития искусства и индивидуальный творческий замысел» [12, с. 73]. Дане висловлення надає нам можливість, окрім всього іншого, підкреслити одну з найголовніших особливостей наукового мислення М.М. Гіршмана: це не просто діалектичність, а знаходження спільної смислової перспективи для протилежностей, які сполучаються.

В ряді праць М.М. Гіршман також повторює твердження про органічний характер художньої цілісності літературного твору – тобто про живу взаємодію всіх складових його рівнів і елементів, яке «оказывается изначальным, отражая не первичность элемента, и не первичность целого, и не первичность какой бы то ни было общности, а первичность общения равнодостоинных целых и возможность взаимопереходов в таком общении целого в элемент и элемента в целое» [10, с. 69].

У зв'язку з цим слід зазначити, що цілісність, на відміну від системності, передбачає готовність елементів до трансформації під впливом один одного. Тобто, це не статичний стан злитності, а постійне зрощування, в результаті якого народжуються нові смисли кожного елемента й кожного слова. Художнє слово в своєму актуальному

бутті постає процесом, який за способом організації наближається до органічного процесу. І, як пише вчений в одній з статей, «именно понятие «художественная целостность» может быть фундаментом обоснования и раскрытия погранично-связывающей роли литературного произведения как двуединого процесса претворения изображаемой действительности в художественный текст и преобразования текста в форму существования, воплощения художественного мира» [14, с. 123].

Саме ритм є динамічним аспектом цілісності літературного твору. По суті, він пов'язує цілісність з витокami її становлення: «Ритм выступает как первоначальная материализация этого общего замысла, в которой заложен источник последующего развертывания художественной целостности. Причем ритм своеобразно удостоверяет органическую природу этой создаваемой целостности. Ведь всякое органическое единство отличается прежде всего своей способностью к саморазвитию, и саморазвитие литературного произведения проявляется, в частности, в специфике его ритмического движения: оно как бы не только создается писателем, но и захватывает его, влечет за собой» [8, с. 62].

Не випадково М.М. Гіршман йшов від практичного вивчення ритму віршу й прози як необхідної умови створення цілісності до філософського осмислення твору як діалогу й події (в тому смислі, в якому вживає це поняття М.М. Бахтін). Ритм, за М.М. Гіршманом, має онтологічний характер, він проявляє єдність й саморозвиток буття, в одночасному здійсненні його стабільності й свободі: «Ритм в своей глубинной основе выявляет энергию того первоначального единства бытия, которое принципиально не сводимо ни к природе, ни к сознанию, ни к субстанции, ни к деятельности. Оно не предсуществует как заранее готовый объект или заранее готовый смысл, а проявляется лишь в разнообразных возможностях своего самоосуществления, не сливаясь ни с одной из его конкретных форм и не сводясь к ней. Ритм есть выражение этого не существующего заранее целого – целого, содержащего в каждый момент и стабильность возвращения того, что было, и сюрпризность возникновения уникально нового, небывалого, невозвратного и неповторимого» [9, с. 433–434].

Ритм як «порядок в русі» (Платон) є, по суті, відбитком буття-спілкування – тобто сполучення й продуктивної взаємодії протилежних тенденцій: по-перше, внутрішньої розчленованості й єдності (як пише А. Белый, «ритм есть целост-

ность – единство многоразличия» [3, с. 133], по-друге – індивідуального й понадіндивідуального (співвідношення індивідуальності ритмічних композицій і передзаданої абстрактності метрики й типів ритму). Ритм як «форма в динаміці» [4, с. 383], врівноважує ці протилежні інтенції, перетворюючи кожне слово, наповнюючи його енергією цілого.

Уявлення про специфіку художнього слова – центру філології – як про буття-спілкування і проритм як проявлення цієї інтенції – водночас об'єднання й розмежування – стимулює підхід до віршу як до явища саме естетичного – «виразного й говорючого буття» (Бахтін), здійснення й виявлення індивідуально-авторських сенсів. М.М. Гіршман вбачає в ритмічній композиції поетичного твору своєрідне помежів'я, де стилістичне перетворення тексту оприявнюється як словесна «плоть» поетичного світу.

Саме тому вчений постійно наполягає на взаємодії лінгвістики й поезики в процесі аналізу ритмічної композиції поетичного твору. З одного боку, він усвідомлює існування зазору між аналізом ритмічних фігур і філософською інтерпретацією твору. Та з іншого боку – він був впевнений, що розуміння літературного твору можливо тільки в точці розкриття в матеріальній формі ідеального змісту. Річ у тім, що в центрі його уваги – саме ця сфера взаємодії, сфера «проміж», сфера причасного буття, в якій він прагне утримати літературний твір, запобігаючи його випадінню в предметний, об'єктний світ.

Покажемо на прикладі продуктивність взаємодії підходів до віршу як до мови і до віршу як форми поетичного твору при аналізі ритмічної композиції ліричного циклу А. Ахматової «В Царському Селі».

Перший вірш циклу – про особисті переживання. Як і завжди в ахматовській поезії, переживання героїні міцно пов'язано з реаліями простору. Суть переживання – страждання любов, найуніверсальніша ситуація в ранній і пізній ахматовській творчості. «Любовь стала ее языком, кодом для общения со временем, как минимум для настройки на его волну», – писав Й. Бродський [5, с. 67]. У зв'язку з цим дуже цікаво, що вірш написаний тристопним анапестом, який в ахматовському поетичному світі чітко співвідноситься з некрасовською традицією. Отже, про глибоко особисті події й переживання, які відбуваються тут і зараз, автор висловлюється «розміром» вже проминулої поетичної епохи, яка, таким чином, на самому глибинному й відчутному рівні

твору, залишається присутньою в теперішньому. Крім того, створюючи вірш про любов, користуючися ритмом віршів громадянської скорботи, А. Ахматова тим самим потрапляє в точку перетину традицій, організуючи їхнє взаємоосвітлення – так би мовити, з ефектом одивнення.

В другому вірші йдеться вже не про особисті переживання поета, а про двійника, статую. Цей вірш внутрішньо пов'язаний з пушкінським «Урну с водой уронив...». Ці вірші не тільки на спільну тему, важливе їм осмислення: в обох поетів статуя водночас і мертва, і жива. Можна сказати, що цей вірш – відповідь на питання, що сталося з пушкінською царськосельською статуєю в результаті «бігу часу», і одночасно воскресіння цієї статуї в новому поетичному слові.

У зв'язку з цим у вірші, написаному чотиристопним ямбом, слід очікувати характерної для пушкінської поезії другої й шостої форм даного розміру – обидві з сильнішою другою стопою в порівнянні з першою. А. Ахматова ж використовує форму чотиристопного ямбу з пропуском передостаннього наголосу – ця форма класична, до того ж актуальна й на початку ХХ сторіччя. Тобто в цілому ритміка віршу має нейтральний, так би мовити, позачасовий характер, що він відповідає суті переживання часу в цьому вірші.

Такому прагненню синтетизму знаходиться у відповідність у ритмічному характері першої строфи. Її середина являє собою ритмічний контраст: другий вірш за ритмічною структурою сягає до виділеного К.Ф. Тарановським типу чотиристопного ямбу, характерному в цілому для поезії ХVІІІ ст. (перша стопа тут сильніша, ніж друга) [17, с. 181]. Б.В. Томашевський схарактеризував цю форму як «взлет голоса в начале и в конце» [18, с. 359], що явно контрастує з наступною повноударною формою, в інтонаційному плані спокійнішою, рівномірнішою. Це контрастне зіткнення підкреслюється, але водночас і зрівноважується нейтральною й поширеною в багатьох інших жанрах формою в першому й четвертому вірші. Характерно, що в другій строфі контрастність повністю щезає – ця строфа написана четвертою формою чотиристопного ямбу.

Наприкінці ж віршу минулий час і простір трансформуються в майбутні. Характерно, що ці рядки чітко протиставлені попереднім своєю синтаксичною розірваністю («И моют светлые дожди» – «Холодный, белый, подожди»). Але з іншого боку, в звуковому плані перша частина строфи відображується в другій: слово «подо-

жди» повністю вміщує «дожди», а слово «мраморною» – «рану». Таким же чином і минуле містить в собі майбутнє й навпаки, про що в «Поєме без героя» буде сказано: «Как в прошедшем грядущее зреет, так в грядущем прошлое тлеет».

Живе минуле й є героєм третього віршу. О.С. Пушкін тут – найвище оприявлення минулого. Парадоксально, що цей вірш написаний різнонаголошеним дольником (три рядка – з чотирма наголосами, п'ять рядків – з трьома). Відомо, що дольники активно культивуються в поезії початку ХХ століття, вони сприймалися як гостросучасне явище на тлі загальної силабо-тонічної версифікаційної культури. Як пише М.Л. Гаспаров, «если Блок был начинателем оформления русского дольника, то Ахматова по праву считается его завершительницей» [6, с. 26].

Фінал циклу – точка перетину часів. Слово «здесь» насичено різними смислами: мається на увазі й те місце, де розгортаються любовні переживання героїні (теперішнє), й те де поет провіщає своє майбутнє, і те, де живе глибоке минуле – О.С. Пушкін. Тими алеями, де зараз «проводят лошадок» – «смуглый отрок бродил», і в тих місцях, де «душа тосковала, / Задыхалась в предсмертном бреду», – «лежала его треуголка / И растрепанный том Парни». Все існує одночасно тут, в Царському Селі, і ставши на це місце, можна відчутти себе в усіх трьох часах синхронно.

Цієї часової багатовекторності відповідає й багатовекторний характер ритму вірша. Він є ритмічним підсумком циклу хоча б тому, що дольник в даному випадку поєднує в собі анапести й ямби (метри першого й другого віршів). При цьому початок віршу в ритмічному відношенні прямо повторює другу строфу першого віршу:

«Странно вспомнить: душа тосковала, – U-UU-
UU-U

Задыхалась в предсмертном бреду» UU-UU-
UU-

«Смуглый отрок бродил по аллеям, -U-UU-
UU-U

У озерных грустил берегов» UU-UU-UU-

Далі в другому двовірші першої строфи й на початку другої строфи до анапесту доєднується ямб:

«Еле слышный шелест шагов» UU-U-UU-

«Иглы сосен густо и колко» UU-U-UU-U

Третій рядок відсилає, знов-таки, до першого вірша – тут перед нами анапест, ускладнений позасхемним наголосом.

Звернімо увагу, що таким же саме анапестом-ним дольником написано ахматовську «Поєму без

героя». Там присутня схожа просторово-часова структура: множинність різних часів, вже не тільки особисто авторських, але й загальнокультурних («Этот Фаустом, тот – Дон-Жуаном...»), поєднуються в єдиному топосі – Фонтанному Домі. Він, так само як і Царське Село, об'єктивно є точкою перетину різних історичних епох (і князів Шереметьєвих, і срібного віку, і теперішнього життя поета). Різні часи існують там одночасно, і цю синхронність поет органічно відчуває, знаходячись тут, коли минуле, пов'язане з цим місцем, напливає на теперішнє і час закручується, як вир. І топос Царського Села також є в даному випадку топосом збирання, фокусом поєднання окремих долей і базових інтенцій епохи. Долею, не обраною самоправно, а такою, що сама обирає поета, виявляється позиція сполучення (але без плутанини) різних долей і часів, що їх породили, трансформації «шуму часу» в «біг часу».

Висновки. Аналіз метро-ритмічної композиції циклу «В Царському Селі» А. Ахматової продемонстрував один з можливих шляхів взаємодії лінгвістичного цілого версифікаційної мови й естетичного цілого поетичного твору в єдності вираження й породження смислу. Водночас аналіз ритму показує, що цілісність твору – це не відсутність внутрішніх протиріччя, а зіткнення контрастів, напруження між різними типами структури. Взаємодія різних ритмів, які співвідносяться з різними поетичними епохами, дозволяє охарактеризувати ритмічний устрій циклу як поліфонічну форму. В парадоксальному поєднанні ритму й предмету мовлення формується вже не знакова, а образна функція ритму. І ахматовський цикл паралельно з генеруванням власного смислу ритмічні образи минулих епох версифікаційної мови.

Список літератури:

1. Андреев А.Н. Целостность художественного произведения как литературоведческая проблема. Автореферат диссертации на соискание научной степени доктора филологических наук... Москва, 1997. 33 с.
2. Бахтин М.М. 1961 год. Заметки / Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7 томах . Том 5. Работы 1940-х – начала 1960-х гг. Москва: Русские словари, 1996. с. 329–361.
3. Белый А. О ритмическом жесте // Ученые записки Тартуского государственного университета. Тарту: Издательство Тартуского государственного университета, 1981, вып. 515, с. 132–139.
4. Бенвенист Э. Общая лингвистика. Москва: Прогресс, 1974, 448 с.
5. Бродский И. Скорбная Муза / Юность. 1989, № 6, С. 65–68.
6. Гаспаров М. Стих Ахматовой: четыре его этапа // Литературное обозрение. 1989, № 5, С. 26–28.
7. Гиршман М.М. Основы диалогического мышления и его культурно-творческая актуальность / Гиршман М.М. Литературное произведение: теория художественной целостности. Москва, 2002. С. 447–458.
8. Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. Москва: Советский писатель, 336 с.
9. Гиршман М.М. Ритм стиха и ритм прозы: два целых, единая целостность / Гиршман М.М. Литературное произведение: теория художественной целостности. Москва, 2002. с. 408–444.
10. Гиршман М.М. Слово в художественной целостности литературного произведения / Гиршман М.М. Литературное произведение: теория художественной целостности. Москва, 2002. С. 64–70.
11. Гиршман М.М. Становление понятия «художественная целостность» и его современное значение / Гиршман М.М. Литературное произведение: теория художественной целостности. Москва, 2002. С. 19–59.
12. Гиршман М.М. Стиль литературного произведения / Гиршман М.М. Литературное произведение: теория художественной целостности. Москва, 2002. С. 73–116.
13. Гиршман М.М. Тютчев. «О чем ты воешь, ветр ночной?..»: архитектура бытия-общения – ритмическая композиция стихотворного текста – невозможное, но несомненное совершенство поэзии / Гиршман М.М. Литературное произведение: теория художественной целостности. Москва, 2002. С. 503–512.
14. Гиршман М.М. Художественная целостность / Дискурс, 1997, № 3/4, с. 121–126.
15. Орлицкий Ю.Б. Рецензия на книгу: Гиршман, М. М. Литературное произведение: теория художественной целостности / Донецкий нац. Ун-т. – М. : Языки славянской культуры, 2002. 528 с. (Studia Philologica). Литература. 2003. № 12 (540). С. 25–27.
16. Рымарь Н.Т. Рецензия на книгу: Гиршман, М. М. Литературное произведение: теория художественной целостности / Донецкий нац. Ун-т. М. : Языки славянской культуры, 2002. 528 с. (Studia Philologica). Вестник СамГУ. 2006. № 10/3 (50). С. 202–204.
17. Тарановский К.Ф. Основные задачи статистического изучения славянского стиха. / Poetics. Poetica. Поэтика. Варшава : Polish Scientific Publishers, 1966. Т. 2, С. 173–192.
18. Томашевский Б. Стилистика и стихосложение. Ленинград : Учпедгиз, 1959. 525 с.

Sventsyt'ska E.M. THEORY OF ARTISTIC WHOLENESS OF M.M. GIRSHMAN AND ITS SIGNIFICANCE IN THE ANALYSIS OF THE RHYTHMIC COMPOSITION OF A POETIC WORK

This article reviews the theory of artistic wholeness of M.M. Girshman. Lines of wholeness are deduced in interpretation of scientist: ontologism, dynamics and organic-ness. Most of all, he emphasizes the organic nature of artistic wholeness – that is, the constant living interaction of all its levels and elements that make it up. From this follows the idea of M.M. Girshman about a literary work as a meaning-creating being-communication that takes place in the text itself, but cannot be reduced to it. This means that precisely through his artistic world, through the primary link of communication in the triad “author-hero-reader”, this nature of being, the inseparability and inseparability of all its elements, is directly felt.

The idea of the specificity of the artistic word – the center of philology – as being-communication – and rhythm as a manifestation of this intention – at the same time unification and separation stimulates the approach to the poem as an aesthetic phenomenon itself? “expressive and speaking being” (Bakhtin), the realization and identification of individual and author’s meanings. Since the above-mentioned signs of wholeness are concentrated in the rhythm, M. M. Girshman sees in the rhythmic composition of a poetic work a kind of border area, where the stylistic transformation of the text into the verbal “flesh” of the poetic world can be most expressive. This regularity is shown on the example of the analysis of A. Akhmatova’s cycle “In Tsarskoye Selo”. This analysis made it clear that the wholeness of the work is not the absence of internal contradictions, but the interaction of contrasts, the tension between different types of structure. In this cycle, the interaction of different rhythms, which are correlated with different poetic eras, allows us to characterize the rhythmic structure of the cycle as a polyphonic form. In the paradoxical combination of rhythm and the subject of speech, the figurative function of rhythm is formed here, rather than symbolic.

Key words: literary work, wholeness, rhythm, size, rhythm-metrical composition.