

И. А. Есаулов

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТЕКСТ КАК КОНСТРУКТИВНОЕ ЦЕЛОЕ

Первым, у кого мы находим развернутое суждение по проблеме художественного целого, является Аристотель. А. Ф. Лосев, анализируя "Поэтику", подчеркивал, что "Аристотелья нигде не покидает его обшественный принцип целостности"¹.

Целостность философа, как известно, непосредственно выводит из более общего взгляда на произведение как на "подражание": "созинение эпоса, трагедий, а также комедий и дидактиков... - все это в целом не что иное, как подражание (μιμησις)". Поскольку же "трагедия есть подражание действию законченному и целому"², то и сама она должна обладать теми же качествами, а именно: законченностью и целостностью.

Намеченное Аристотелем "уподобление художественного творчества биологическому творчеству жизни, данному образцу конкретного единства", как замечает И. Б. Роднянская, "по своему существованию значенио выходит за рамки отдельных направлений и школ философско-эстетической мысли"³.

Огромное значение "Поэтики" для всего последующего развития эстетических идей в Европе неоспоримо. Вместе с тем, мы хотели бы подчеркнуть, что для самого Аристотеля анализ произведения-организма имел, видимо, совсем не тот смысл, который она получила, например, у Шеллинга, Гете и Гегеля. Перед нами один из тех случаев, когда "отдельные мысли философа легко выделяются из контекста, входят в литературные теории Нового времени и получают в них далеко отстоящее от подлинного Аристотеля значение"⁴.

По Аристотелю, целостность организма отличается от какого-либо созданного человеком предмета прежде всего более тесной связью между частями⁵. Целостность произведения и должна стремиться к этой спаянности компонентов: "Части собитий должны быть так сложены, чтобы с перестановкой или изъятием частей м е н я л о с ь бы и р а с т р а н я л о с ь целое, ибо то, присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть часть целого"⁶.

Отметим, что философ обращал внимание на тот факт, что не только от "изъятия" какой-либо части может страдать целостность произведения, но также и от внутренней "перестановки". Причем, как видим, истинно художественное произведение в результате этих опера-

ций должно потерять свою неповторимую целостность ("расстроиться"). Но у Аристотеля говорится не только о разрушении целого, но и о замене его ("м е н я л о с ь бы и р а с т р а н я л о с ь"). В другом переводе: "изменялось и приходило в движение целое"⁷. Нам кажется правверным следующее истолкование этого места. В результате "перестановки" или "изъятия" какой-либо части данного целого, по мнению Аристотеля, не обязательно следует разрушение целостности как таковой, может произойти, вероятно, и разрушение д а н н о г о н е п о т о р и м о г о целого, а вместе с тем и возникновение на основе этих переам нового, индивидуального произведения. Иными словами, продолжая аристотелевскую аналогию, произведение может и погнбнуть, как живое существо, и превратиться в другое произведение: трансформироваться, претерпев метаморфозу (опять-таки, как живое существо - насекомое, например).

Впрочем, принципиально близкие мысли высказывал еще Платон: "всякая речь должна быть составлена, словно живое существо, - у нее должно быть тело с головой и ногами, причеи туловище и конечности должны походить друг к другу и соответствовать целому"⁸. Хотя Платон говорит в данном случае о "речи" вообще, можно с полным правом утверждать, что именно так он понимает и целостность художественного произведения. Ниже, анализируя эпиграф на гробнице Фригидия Мидаса, философ отказывает этому тексту в целостности как раз потому, что "тут все равно, какой стих читать первым, какой последним"⁹. Обратившись к платоновскому примеру¹⁰, мы обнаружим здесь известное техническое умение автора надписи: при легкой комбинации строк эпиграфия отнюдь не теряет своего единого и неизменного смысла. Тем не менее, именно она служит для Платона иллюстрацией того, каким не должно быть произведение, обладающее целостностью, как раз потому, что целостность для философа - это прежде всего определенный порядок о к следования частей.

Для верного уяснения древнего уподобления произведения организму следует рассмотреть его в историческом контексте античной культуры. Известно, что древнегреческое слово обозначало и часть тела живого существа (то есть нечто естественное) и предмет созданные "искусством" (искусственное). При этом "для... античных теорий имеет значение не искусство само по себе, а только мастерство фактического ремесла"¹¹. Именно поэтому в термине τέχνη совмещались значения искусства, и ремесла¹².

Целостность понимается Аристотелем как соразмерность частей, определенное их *р а с п о л о ж е н и е*: "Целое есть то, что имеет начало, середину и конец"¹³. В "Метафизике" философ дает более развернутое определение целого: "Целым называется (1) то, у чего не отсутствует ни одна из тех частей, состоя из которых оно именуется целым от природы, а также (2) то, что так объемлет объемлемые вещи, что последние образуют нечто одно ... Далее, (3) из отнесшегося к количеству, имевшего начало, середину и конец, целокупности (*т о / к а ч*) называется то, положение частей чего не создает для него различий, а целым - то, у чего оно создает различия"¹⁴.
 О том, насколько подобное понимание целостности было характерно для античного мира, мы можем судить по почти буквальному совпадению аристотелевского определения целого с более ранними по времени высказываниями Платона¹⁵:
 "Парменид. А что такое целое? Не будет ли целым то, в чем нет ни одной недостающей части? Аристотель. Именно так (...)"

Парменид... поскольку есть целое, не должно ли оно иметь начала, середины и конца? Разве может что-либо быть целым без этих трех (членов)? И если нечто лишено одного из них, может ли оно быть целым?
 Аристотель. Не может"¹⁶.

Для античного мышления резкая противоположность механизма, своего (искусственного) и органического (естественного) единства, свойственная культуре Нового времени, еще не стала определяющей. Органичность понимается здесь как качество, обеспечивавшее определенный порядок частей, основывающийся на *м е р е*¹⁷. Каждая из частей целого выполняет определенную, предназначенную ей функцию. Полным понятием будет в этом случае не "искусственность", а неорганизованность, хаос, конгломерат частей, где последние оказываются лишеными какой-либо определенных функций¹⁸. Все это позволяет охарактеризовать выгнание целостности как концепцию *к о н с т р у к т и в н о г о ц е л о г о*, порядок частей в котором является основным моментом, создающим то или иное единство конструкции и позволяющим органичать целое от простой суммы частей.

Сравнение произведения с организмом в античности вовсе не приводит к мысли о "выращенности", "рожденности" произведения искусства (в отличие от простой вещи). Это разграничение возникает лишь много веков спустя. Для античности же быть целым - значит состоять

из определенного набора определенных частей.

Рассматривая, например, приведенное выше суждение Аристотеля о *мнжности* каждой части в составе целого произведения, следует всегда иметь в виду, что части для философа - это отнюдь не произвольно выбранные фрагменты произведения сколь угодно мелкого масштаба, а нечто уже изначально данное. Части могут быть весьма тесно связаны с целым, но какого-то "отпечатка целого" в каждой из них для античного сознания еще нет. Так, государство (также сравнимое с живым организмом) состоит из шести частей; душа - из двух; трагедия - из шести¹⁹.

Целое произведения образуется *о о д и н е н и е м* данных частей. Весьма характерно разъяснение Дионисия Галикарнасского, греческого риторика и историка второй половины I века до н.э., о трех задачах науки о соединении слов: "строитель ... заботится о трех вещах: первое, какой камень, бревно, кирпич с каким соединить камнем, бревном, кирпичем; второе, как и с какой стороны поместить каждое из таких соединений; третье, если что не будет укладываться, то обломить его, обтесать и придать удобной для кладки вид ... Нечто сходное с этим должно делать, как я утверждаю, и те, кто хочет хорошо соединить части речи"²⁰. Произведения словесного искусства, составляя которые и стремятся научить своих читателей античный автор, одновременно усовершенствуются и творениями природы, и вещам, продуктам ремесла, что отнюдь не является противоречием для античного мышления.

Целостность в этом случае не только не связывается с позднейшим представлением о принципиальной неочерченности произведения, но, напротив, она является особой некто противоположной, ограниченное началом и концом произведения. Это то, что можно охарактеризовать "сделателем", искусно соединив необходимые части (как при строительстве дома). Разумеется, и обратная операция - разделение на части при анализе произведения - при таком подходе в принципе не составляет никаких сложностей. Поскольку произведение составлено из частей, оно на них и разделяется - целиком и без остатка.

Не является ли этот вывод слишком последним и не расходит ли он с известными нам фактами? Ведь не кто иной, как Секст Эмпирик, которму, по выражению А.Ф.Лосева, "хотелось обнять всю греческую философию в схематическом виде"²¹ прямо утверждал (казалось бы вполне

не в духе интуитивизма XIX века!): "невозможно разложить целое на так называемые части"²². Тем не менее, пытаясь доказать в соответствии с учением скептицизма невозможность существования ни целого, ни частей, Секст Эмпирик обнаруживает, может быть, одно из самых позитивных для античного мышления представлений о конститутивной природе целого.

Если существует целое, рассуждает философ в своем трактате "Против ученых", то оно "или отлично от своих частей и мыслится соответственно своей собственной реальности и сущности, или целым называется собранием частей"²³. Первую возможность Секст Эмпирик сразу же решительно отвергает, поскольку она противостоит "очевидности": "неприглядно, чтобы целое, лишнее всех частей (например, статуя), оставалось целым...; если даже будет снята одна только часть, то уже целое не будет рассматриваться как оставшееся целым"²⁴. Наконец, — и это главное, — такого рода противопоставление не отвечает античному "понятию" целого, ибо "целым мыслится то, в чем не отсутствует ни одна часть", "целое есть целое каких-либо частей"²⁵.

Гораздо больше усилий затрачивает Секст Эмпирик, вынужденный оспаривать господствующий тезис о целом как соединении частей. Указав лишь на один существенный момент. В составном целом каждая часть выполняет только ей свойственную функцию, никак не повторяя и не отражая в себе других частей: "Части человека существуют особым образом с правой, с левой, с задней, с передней, с верхней, с нижней, с внутренней, с внешней, с правой, с левой, с верхней, с нижней, с внутренней, с внешней"²⁶. При таком подходе говорить, что данная часть несет в себе отпечаток целого так же бессмысленно, как и утверждать, что "рука закрывается в ночь"²⁷.

Рассматривая первую строку "Илиады" как "целое", Секст Эмпирик замечает: "Если 'гнев' есть часть целого стиха, то это слово будет и частью самого себя, поскольку целый стих мыслится вместе с ним"²⁸. В этом утверждении философ видит явное противоречие. Если же "гнев" будет "частью остального", то в этом случае, с точки зрения Секста Эмпирика, обнаруживается еще большее противоречие, поскольку "часть чего-либо содержится в том, чего она часть, а 'гнев' не содержится в словах 'Огня, воспой Ахиллеса, Пеллея сына'"²⁹.

В этой литературной иллюстрации со всей наглядностью проявляется свое собственное античное представление о конститутивной, а не

"органической" природе художественного целого. Произведение состоит из строк, строки — из слов. Каждое слово занимает определенное место в структуре целого и выполняет при этом заданную функцию. Нарушение этой упорядоченности приводит к распаду целого, а сама возможность произвольных комбинаций элементов — даже та, при которой семантика произведения остается неизменной — как в платоновском примере — говорит об отсутствии целостности.

Такое понимание соотношения целого и части в художественном произведении, на наш взгляд, выходит за пределы античной эпохи, являясь определяющим для всего того периода европейской культуры, периода "рефлективного традиционализма", объединяющим моментом которого С.С. Аверинцев называет "принцип риторики"³⁰.

Так, Аврелий Августин, которого "с одинаковым успехом... можно считать последним в ряду больших мыслителей античности и первым крупным идеологом средневековья"³¹, считал принцип соразмерности частей основой прекрасного, будь то прекрасное тело ("Вялая красота тела есть соответствие частей вместе с некоей приятностью цвета"), адание или художественное произведение ("в стихах... кто не почувствует, что создателем всей этой приятности является размеренность?")³². Соразмерность понимается при этом как "разумно организованное": "когда мы видим, что нечто имеет фигуру отвечающую другой части, мы не без основания говорим, что оно имеет вид разумный (*rationabiliter affigurat*)"³³. В.В. Бачков считает, что термин *rationabile* лучше всего переводить как "рациональное" или целесообразное³⁴. В таком случае, понятие прекрасного и целесообразного практически совпадают. Целостность при этом предстает как разумная организация частей, поскольку, по мысли Аврелия Августина, тот или иной предмет является собой "своего рода целое и потому прекрасное"³⁵.

Характерное для средних веков представление о природе целостности мы находим у Иоанн Петрици. В своем трактате "Рассмотрение платоновской философии и Прохла Диалога" крупнейший грузинский философ средневековья утверждал: "Бытие целостности состоит в левенности из бытия частей; всякая из частей составленная целостность подвержена составленности и поэтому прекрасна"³⁶. Особенно позитивно, что иллюстрирует для обоснования этих теоретических воззрений у Петрици служит наиболее "органичное" с современной точки зрения образование — человек.

Природа человеческой целостности, по мысли грузинского философа, также "подвержена страсти составленности", то есть конструктивна. Причем, отличия этого целого от целостности какого-либо органа не носят принципиального характера. Подобно тому, как "из пальцев, костей, ложек составлена целостность руки", "человек состоит из частей"³⁷.

Убеждение в конструктивной целостности художественного произведения неразрывно связано с более общими представлениями о единстве мира. В культурном отношении эпоха средневековья — это, по точному определению А.Я. Гуревича, "эпоха энциклопедий", "сумм", "зерцал". Каждой из подобных "сумм" присущ всеобъемлющий характер... Универсализм средневекового знания — выражение чувства единства и законности мира, идеи его обобщенности.³⁸

Целостность является синонимом понятий "законченности" и "упорядоченности", она сигнализирует не о бесконечности, а о конечности мира. Как писал еще в 1916 году П.М. Випилли, "мир средневекового человека был невелик, понятен и легко обобщаем. Все в этом мире было упорядочено и распределено по местам. Нигде не было пустых мест и пробелов, но не было также и ничего ненужного и лишнего... В этом мире не было ведомых областей, ибо было изучено так же хорошо, как и земля, и нигде нельзя было заслужиться... Приятно и легко было оглядывать этот мир и вобрав его в себя, идти его в его целом — весь без остатка... отражать его в "картинах мира" и энциклопедиях, высекать его в тысячах мелких флуорок, что жгутся к стенам соборов, выплывать его золотом и яркими, чистыми красками на фресках"³⁹.

При всем качественном различии эстетика средних веков и Возрождения, представления о конструктивной природе целостности остаются их общим моментом. Весьма показательна в этом отношении концепция Николая Кузанского. Эрст Кассирер, например, писал: "Любое изучение, стремящееся рассматривать философию Ренессанса как систематическое единство, должно брать за исходный пункт учение Николая Кузанского"⁴⁰.

Как понимал философ целостность художественного произведения? На первый взгляд он выходит далеко за рамки своей эпохи. Хотя, в соответствии с античной традицией, считает искусством подражание природе⁴¹, тем не менее, у него мы находим мысль, казавшуюся бы, резко порывающую с прежними представлениями о целостности: "целое светится во всех своих частях", "отблеск универсума есть на каждой

его части"⁴².

Но модернизированное истолкование взглядов Николая Кузанского на проблему целого возможно лишь в случае изоляции этих фраз из общего контекста его сочинений. В этом же труде ("Игра в шар"), проясняя свои мысли, философ обнаруживает понимание "отблеска целого как пропорции и в любом отрезке и в целом для части"⁴³. В сочинении "Простец об уме" представления о целостности и частях как отношении "соразмерности" (то есть вполне традиционные) проявляются еще определеннее.

Говоря в целом об эстетике Возрождения, Г.С. Померанец называет ее "заявкой на невозможное", поскольку "вся полнота мира хотелось выложить в одну, математически строго уравновешенную конструкцию"⁴⁵. Хотелось бы уточнить, что "заявкой на невозможное" эта задача представляется именно исходя из современных представлений о неистощаемости мира. С позиции же мыслителя Возрождения (как и средневековья) ничего принципиально невозможного здесь не было. Для мировоззрения ренессансного человека "зазор" между "полнотой мира" (то есть его целостностью) и его "конструкцией" (то есть отражением этой целостности в конкретном художественном произведении) если и существовал, то ощущался вовсе не так остро, как он ощущается современным человеком. Мир не только хотелось вместить в то или иное произведение искусства, но он и в самом деле туда "вмещался". Причиной этому было резко отличающееся от современного саморазмысление мира, убеждение в его принципиальной исчерпаемости.

Так, под пером Николая Кузанского религиозное таинство сотворения мира предстает вполне обыденным делом: "Бог праменил при сотворении мира арифметику, геометрию и музыку вместе с астрономией", то есть, как ныне замечает философ, Бог воспользовался теми же "искусствами", "которыми и мы пользуемся, исключая пропорции вещей, элементаров и движений". Землю" универсум предстает при этом как "машина мира"⁴⁶.

Д.С. Лихачев, характеризуя "Повесть временных лет", делает вывод, что здесь "выдержано художественное единство, но единство этого, средневекового типа"⁴⁷. Последнее уточнение очень важно. Это такое единство, которое постоянно стремится вообразить в себя мир целиком и без остатка, хотя сами принципы организации этого единства в середине века глубоко отличны от ренессансных. Презычайно показательно в этом отношении древнерусское исоб-

разительное искусство. Время и пространство для древнерусского миниатриста были "в какой-то мере соединены". Например, для изображения похода князя из одного города в другой воспроизводились оба города и князь с войском между ними. В уменьшенных размерах давались деревья, реки, озера и т.п.; зачастую на одной миниатюре изображалось начало и конец какого-либо события⁴⁸. При всем этом, что в этом случае перед нами у с л о в н о е изображение, его сверхзадача (которую, с современной точки зрения, также можно назвать "завязкой на невозможное") родственна ренессансной эстетике, хотя и решается иными художественными средствами: отобразить в произведении весь окружающий художника мир, все его абсолютные ценности. То же, что осталось за кадром (если продолжать разговор о древнерусской миниатюре, то такими будут, например, интерьеры, принципиально не изображаемые) уже не имеет той безусловной ценности, которая позволяла бы такому роду реализм быть удостоенным изображения. Это "второстепенное" просто не замечается художником; с его точки зрения изображено "все", которое, в свою очередь, принципиально невозможно на оставшие компоненты.

Совершенно иное толкование художественной целостности обнаруживается лишь в XVII веке, когда риторический принцип мышления перестает быть господствующим. Значит ли это, что понимание произведения как конструктивного целого представляет собой только исторический интерес? Думается, нет.

Во-первых, такая трактовка художественной целостности, значительно переработанная и обогащенная современными научными достижениями, явилась фундаментом одного из значительных культурологических направлений нашего времени - структурализма. Во-вторых, понимание произведения как конструктивной целостности - это такая "ступень" в последовательном развитии литературной науки, которая оглядываясь переживается остальными. Сводит лишь к такой трактовке всю реальную сложность проблемы единства произведения - значит, на наш взгляд, неправомерно расширять зону ее "полномочия", однако и игнорировать конструктивный аспект художественной целостности вряд ли возможно. Задача заключается в том, чтобы попытаться определить - насколько это в наших силах - действительное место этого подхода среди других, ренессансных проблем единства произведения.

Безь именно относительной верности этого подхода объясняется как его многовековое существование, так и его современное "продолжение". Данный подход актуализирует очень важный аспект целостности

произведения - целостность его текста.

На наш взгляд, ошибочной является распространенная точка зрения, согласно которой как раз текст (а не? произведение) "оказывает особый к саморазвитию", обладает особым "текстовым миром"⁵⁰.

Текст произведения является постоянным образований, и именно эта постоянность уже является начальным ограничителем субъективистской интерпретации. Иллюзия же изменения, "саморазвития" возникает по причине той или иной а к т у а л и з а ц и и текста при его прочтении, когда текст, входя в контекст исторической эпохи, кон- текст индивидуального читательского мироощущения, становится явлением культуры, п р о и з в е д е н и е м . Только в этом случае знаковая система текста превращается в целостный мир произведений⁵¹.

Если мы обратимся к работам, представляющим лингвистику текста, то обнаружится, что всегда казавшееся литературоведам аксиоматическим убеждение в наибольшей связности элементов художественных текстов по сравнению с текстами нехудожественными лингвистами пересматривается в прямо противоположном направлении.

Например, И.Р.Гальперин, один из ведущих представителей лингвистики текста показывает, что с последовательной лингвистической точки зрения "интеграция в художественных текстах проследившаяся настолько отчетливо" по сравнению с текстами научными, публицистическими, деловыми. Заметим, что под "интеграцией" он понимает как раз "субординацию всех частей текста в целях достижения его целостности"⁵².

Однако для того же автора целостность произведения и целостность текста являются лишь синонимами. Такое отождествление, на наш взгляд, и приводит порой к весьма поверхностным анализам конкретных литературных произведений, произведенных автором. К примеру, ставя своей задачей "проследить, как отдельные строфы объединяются в единое целостное произведение", в стихотворении Б.Пастернака "Быть знаменитым некрасиво", автор приходит к весьма скромному результату, сделанному на основе лингвистического анализа: "Смысловая целостность стихотворения с л а т а е т с я из отдельных фраз внутри строф: все предложения тематически связаны мысли - быть самим собой до конца"⁵³.

Думается, такой результат исследования вполне закономерен. Указав, что в научных текстах "наиболее полно и всесторонне интер-

Вместе с тем, сама подчеркнутая акцентуация внимания к тексту есть не что иное, как дальнейшее научное освоение "внешнего материального произведения"⁵⁶. Именно эта сторона художественного целого явилась исторически исходной ступенью его осмысления.

Разумеется, целый ряд положений пересматривается. Так, убеждение об однозначной функции частей в составе произведения приходит на смену тезис о многозначности текста, который изучается уже как средний компонент системы "адресант - высказывание - адресат". Тем не менее, в целом весьма продуктивное стремление представителей структурно-семиотического подхода к изучению произведений искусства в ряду других знаковых систем, выходящее тем самым прояснения за пределы органических образований, отнюдь не гарантирует уяснения их специфики. Оставшаяся вопрос о психологии читательского восприятия за пределами литературной науки⁵⁷, представители этого научного направления и само читательское восприятие сводят лишь к факультативному моменту функционирования текста.

Изучая конструктивное целое текста, "эстетик должен стать геометром, физиком, анатомом, физиологом, лингвистом... Так, Художество - важное произведение в слове должно понять слово во всех его моментах, как явление языка"⁵⁸. Мы совершенно согласны с М.М. Бахтиным и в том, что этот момент - не исходный и не конечный пункт научного анализа, а лишь одна из "промежуточных" его задач - хотя и очень важная. Ограничившись ей, литературовед рискует "уязвуть" в семiotике, так и не приблизившись к уяснению подлинной эстетической специфики произведения как феномена духовной культуры.

Максимально организованный художественный текст⁵⁹ представляет собой конструктивную целостность. Именно на этом "уровне" целостности произведения обретает свое существование значение такие непреходящие атрибуты всякого целого, как начало, середина и конец / тогда как "мир" произведения принципиально безначален и бесконечен/. Так, например, "Герой нашего времени" Фёдоровича начинается с "середины", что, как известно, играет особую роль в художественной концепции этого романа.

В тексте подлинно художественного произведения "случайные" фрагменты /те, которые можно заменить другими/ сведены до минимума. По этой причине и их произвольная перестановка разрушает художественность как произведения, так и авторский организованного целого. Даже как будто бы совершенно случайный порядок расположения в тогoleвском цикле "Миргород" отдельных повестей таит в себе глумливый

рания реализуется в выюдах и заключениях", автор приходит к выводу, что и в указанном стихотворении "совершенно - концептуальная информация" /а это, с точки зрения И.Р. Гальперина, "главное в процессе интеграции" / в основном заключена в последней строфе", хотя и "подготовлена содержанием каждой из предыдущих"⁵⁴.

По существу, перед нами модернизированный античное представление о целом как некоем сложном агрегате, в котором имеется сложная соподчиненность составляющих его частей, каждая из которых выполняет определенную функцию, являясь своего рода "деталью" этого агрегата. Разумеется, с таких позиций целостность научных, публицистических, деловых текстов будет значительно выше, нежели текстов художественных, поскольку обнаружение связи частей /и само их выделение / у первых в принципе не представляет сложности. Отдельные части здесь легко взаимозаменяемы, "переводимы" в любой систему кодирования.

Целостность художественного текста представляет собой объект иного рода. Ее "части" самозначимы, их нельзя заменить другими, "равноценными", не ухудшив тем самым его целое. "Части" здесь так тесно связаны между собой, что само их выделение нередко является особой научной задачей, представляя порой значительные методологические трудности. С другой стороны, целостность художественного текста может быть не только "органичной" /по сравнению с биологическим целым - организмом/: вспомним хотя бы многочисленные случаи цензурного искажения, не всегда подвешивающие подлинному восстановлению / в итоге текст может иметь "неорганичные" ему фрагменты, но будет ли языка оригинала перед нами предстает каждый раз совершенно иное явление оригинала в единстве. В этой ситуации единство художественного текста более "стойко": смысловые различия между различными переводами в этом случае будут минимальны.

Образование семiotики культуры в особую научную дисциплину было связано в немалой степени с тем, что, столкнувшись с реальной сложностью художественного произведения как целого, ученые не сумели найти адекватное объяснение этой реальности, используя традиционные приемы семиотических исследований. Очень знаменательно в этой связи признание А.Мольна: "произведения не укладываются в рамки любой системы кодирования"⁵⁵.

смысл 60.

Приверженцы структурно-семиотического подхода к изучению литературного произведения, как и сторонники "лингвистики текста", настаивают на принципиальной познаваемости литературного единства и это резко отличает их от исследователей, считающих, что целостность всегда ускользает от аналитического истолкования 61.

Однако оборотной стороной "семиотического" подхода к целостности является мысль о неизбежной исчерпаемости произведения, имплицитно содержащаяся в работах представителей этих научных направлений. Ведь как бы ни был многозначен текст, число его значений — как и иной сложной структуры — все же конечно. Целостность, понятая как "текстовый мир" /М.М.Лотман/, все же исчерпываема.

В результате происходит абсолютизация одного из "слов" произведения — конструктивной целостности текста. Подобно тому, как зачастую произведение сводится к другому "слову" — неисчерпаемому внутреннему миру.

Действительно, текст произведения можно в известном смысле "исчерпать" — хотя бы разложить на составляющие, вплоть до фонем. Однако подобная операция мыслима лишь по отношению к текстовой конструкции, а поэтому не приводит к исчерпываемости произведения.

Нередко целостность рассматривается как единство элементов формы. По замечанию, например, И.Б.Зерных, стиль, понимаемый, как "окрепшая принцип построения художественной формы", сообщает произведению "ощутимую целостность" 62. На наш взгляд, "ощутимая целостность" произведения и представляет собой конструктивное единство текста. Именно в таком единстве текста и проявляется единство стиля произведения. Конструктивное целое текста — это целостность, взятая в аспектах стилистики и эстетической формы и охватывающая главные компоненты художественной формы 63.

Уже то, что было сделано классической немецкой эстетикой в осмыслении поэтического "гетерокосмоса" /А.Баумгартен/, не позволяет сводить категорию целостности произведения к единству элементов формы, к стилю. Кроме того, имеется еще один слой целостности произведения — интерсубъективный 64 — не упускающийся в такое понимание. Однако тот или иной "гетерокосмос", творимый автором, достоянием читателя становится не иначе, как будучи воплощенным в определенном материальном образовании — тексте. Уж автора-демурага, чтобы "воскреснуть" в сознании читателя-реципиента, должен

начале воплотиться посредством растворения в индивидуально-неповторимом "теле" текста. Отсюда и вытекает вся методическая значимость изучения текста как конструктивного целого, сложного образования, выходящегося необходимым условием духовной встречи автора и читателя.

1 Досев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. — М., 1975. — С.456.

2 Аристотель. Сочинения. — М., 1984. — Т.4. — С.646, 653.

3 Краткая литературная энциклопедия. — М., 1967. — Т.8. — Стб.342.

4 Аристотель и античная литература. — М., 1978. — С.3.

5 Ср.: "едино... в большей мере ... если нечто таково от природы, а не носторонней силой /наподобие того, что соединено клеєм, или гвоздями, или узлом/, и имеет причину своей непрерывности в самом себе" /Аристотель. Сочинения. — М., 1975. — Т.1. — С.252/.

6 Аристотель. Сочинения. — Т.4. — С.655. Единство художественного произведения организовано автором /части здесь "сло-женны"/, поэтому целостность природного образования, имеющего "причину своей непрерывности в самом себе", является для автора производимым желанным, но недостижимым образцом.

7 Аристотель. Об искусстве поэзии. — М., 1957. — С.66.

8 Платон. Сочинения. — М., 1970. — Т.2. — С.264.

9 Там же

10 "Медная девушка я, на гробнице Мидаса покоюсь

Воды доколе текут и пышно древа расцветают,

Я безотлучно пребуду на сей многослезной могиле,

Мимо идущим вещая, что здесь Мидас похоронен" /Там же/.

11 Досев А.Ф. Античные теории стилистики в их историко-эстетической значимости //Античные риторика. — М., 1978. — С.6.

12 См.: там же.

13 Аристотель. Сочинения. — Т.4. — С.653.

14 Аристотель. Сочинения. — Т.1. — С.174-175.

15 Различие между позициями Платона и Аристотеля в отношении к проблеме целого, о котором говорится, лежит в гносеологическом. См.: История эстетической мысли. — М., 1985. — Т.1. — С.194.

16 Платон. Сочинения. — Т.2. — С.419, 435.

17 Ср.: "Без понятия "меры" мыслима ни платоновская, ни вообще античная эстетика" /История эстетической мысли. — Т.1. — С.181/.

- 18 См., например, примечания А.В. Сагадаева к сочинению Аристотеля "О душе" // Аристотель. Сочинения. - Т. I. - С. 501-502.
- 19 См.: Аристотель. Сочинения. - Т. 4. - С. 531, 602-604, 616, 652. Англичные риторика. - С. 177.
- 21 Досев А.Ф. Культурно-историческое значение античного скептицизма и деятельность Секста Эмпирика // Секст Эмпирик. Сочинения. - М. 1975. - Т. I. - С. 51.
- 22 Секст Эмпирик. Сочинения. - М., 1976, - Т. 2. - С. 306
- 23 Его же. Сочинения. - Т. I. - С. 300.
- 24 Там же.
- 25 Там же.
- 26 Там же. - С. 301.
- 27 Секст Эмпирик. Сочинения. - Т. 2. - С. 341.
- 28 Его же. Сочинения. - Т. I. - С. 302.
- 29 Там же.
- 30 См.: Поэтика древнегреческой литературы. - М., 1981. - С. 3-11.
- 31 Бачнов В.В. Эстетика Аврелия Августина. - М., 1984. - С. 3.
- 32 Памятники мировой эстетической мысли. - М., 1962. - Т. I. - С. 276-275.
- 33 Там же. - С. 274.
- 34 Бачнов В.В. Указ. соч. - С. 60.
- 35 Памятники мировой эстетической мысли. - Т. I. - С. 265.
- 36 Петрици И. Рассмотрение платоновской философии и Прогла Давида М., - 1984. - С. 144, 142.
- 37 Там же. - С. 141.
- 38 Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. - М., 1984. - С. 237.
- 39 Биццелли П.М. Салимбене, - Олесеа. 1916. - С. 300-301.
- 40 Дит. по кн.: Соколов В.В. Евровейская философия XV-XVII вв. - М. 1984. - С. 64.
- 41 "Искусство по мере сил подражает природе ... но ... никогда не сможет в точности уподобиться ей" / Николай Кузанский. Сочинения - М., 1979. - Т. I. - С. 97/.
- 42 Николай Кузанский. Сочинения. - М., 1980. - Т. 2. - С. 271.
- 43 См.: там же.
- 44 Там же. Т. I. - С. 424-425.
- 45 Памятники мировой эстетической мысли. Т. I. - С. 473.
- 46 Николай Кузанский. Сочинения. - Т. I. - С. 140, 134.

- 17 Лихачев Д.С. Величие древней литературы // Памятники литературы Древней Руси: XI- начало XII века. - М., 1978. - С. 17.
- 18 См.: Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. - М., 1979, - С. 38-39.
- 19 Д.С. Лихачев говорит даже, что это "своего рода обозначения, а не изображения" / Там же. - С. 39/.
- 20 См.: Лотман Ю.М. Текст в тексте // Труды по знаковым системам. - XIV. Тарту. 1981. - С. 10.
- 21 Подробнее об этом "превращении" см.: Бсаулов И.А. К разграничению понятий "целостности" и "завершенности" // Литературное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики. Камерово, 1988.
- 22 Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. - М., 1981. - С. 126, 125.
- 23 Там же. - С. 127-128.
- 24 Там же. - С. 128.
- 25 Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. - М., 1975. - С. 6-71.
- 26 См.: Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. - Л., 1972. - С. 5.
- 27 Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. - С. 17.
- 28 См.: Введение в литературоведение. - М., 1983. - С. 44.
- 29 См.: Бсаулов И.А. Об эстетическом смысле "Миргорода" // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. - Камерово, 1986.
- 30 См., например: Палиевский П.В. О структурализме в литературоведении // Палиевский П.В. Литература и теория. - М., 1979.
- 31 Литературный энциклопедический словарь. - М., 1987. - С. 420.
- 32 Краткая литературная энциклопедия. - М., 1972. - Т. 7. - Стлб. 188.
- 33 См.: Бсаулов И.А. Читатель и целостность литературного произведения // Читатель и современный литературный процесс. - Грозный. 1989/.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОМИТЕТ ПО ДЕЛАМ НАУКИ И ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ

Кемеровский государственный университет

ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЦЕЛОГО
В КЛАССИЧЕСКОЙ РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Межузовский сборник научных трудов

Кемерово 1991