

ко И. В. О жанровом своеобразии лирического цикла // Проблемы эстетики и творчества романтиков. Калинин, 1982. 12. Фоменко И. В. «Последняя любовь» Н. Заболоцкого как лирический цикл // Эстетика и творчество русских и зарубежных романтиков. Калинин, 1983. 13. Цилевич Л. М. О проблеме сюжетно-композиционного единства // Сюжетосложение в русской литературе. Даугавпилс, 1980.

Статья поступила в редколлегию 03.11.88

Б. П. Иванюк, ассист.,
Черновицкий университет

Значение «контекста целого» для аналитического восприятия художественного произведения (на материале стихотворений-сравнений Ф. И. Тютчева «Лето 1845» и «Н. Ф. Щербине»)

Основная проблема аналитического восприятия стихотворения связана с «контекстом целого», под которым мы понимаем воссоздаваемое рецептирующим сознанием структурно-смысловое единство произведения.

Во-первых, контекст целого способствует различению элементов содержательной формы, в роли которых выступают композиционно-речевые повторы. Во-вторых, он не только обнажает факт «двойного бытия» элемента содержательной формы — языкового, закрепляющего его словарное, так сказать, значение, и речевого, структурного, обусловленного его конкретно-индивидуальным значением, но и мобилизует воспринимающее сознание на соотнесение этих значений. В результате определяется стилевая характерность каждого отдельно взятого элемента формы. В-третьих, контекст целого, с одной стороны, обособляет каждый из элементов структуры на основании выполняемой им конкретно-индивидуальной функции. С другой стороны, восстанавливая синтагматические связи между элементами, контекст способствует осознанию того, что все многообразие функционального проявления последних обладает закономерностью, обусловленной в конечном счете авторским замыслом. Другими словами, контекст целого делает ощутимой стилевую организацию произведения.

Таким образом, контекст целого, обуславливая постепенное узнавание произведения превращает его из *вещи в себе* в *вещь для нас*, в факт читательского сознания.

Методологической основой использования контекста целого в качестве инструмента анализа произведения является диалектическая связь части и целого. Поскольку каждый элемент формы содержанием своей конкретно-индивидуальной функции участвует в осуществлении структурно-смыслового единства (в той или иной степени опосредованности), сам элемент оказывается частичным носителем контекста целого. Иначе говоря,

отношения между макро- и микроконтекстом — это отношения между общим и особенным. Однако это не значит, что «накопление» элементов в ходе композиционно-речевого развертывания произведения приводит к «наращению» контекста. С увеличением числа элементов происходит постепенная структурализация контекста, становится очевидной его внутренняя логика. Соответственно повышается степень предсказуемости контекста. В итоге его значение для дальнейшего анализа произведения возрастает. Такова общая тенденция «созревания» контекста целого.

В качестве примера проанализируем стихотворение-сравнение Тютчева «Лето 1854». В нем троповая структура, охватывая все произведение, обуславливает все внутренние взаимосвязи элементов целого, т. е. является стилевым законом последнего:

- 1 Какое лето, что за лето!
- 2 Да это просто колдовство —
- 3 И как, прошу, далось нам это
- 4 Так ни с того и ни с сего?...
- 5 Гляжу тревожными глазами
- 6 На этот блеск, на этот свет...
- 7 Не издеваются ль над нами?
- 8 Откуда нам такой привет?...
- 9 Увы, не так ли молодая
- 10 Улыбка женских уст и глаз,
- 11 Не восхищая, не прельщая,
- 12 Под старость лишь смущает нас [2, с. 157].

Начальная строфа стихотворения делится на два периода. Первый охватывает 1—2 стихи, второй — 3—4. 1 стих состоит из двух симметричных полустуший, уместяющихся в пределах одного предложения. Оба они в плане содержания представляют собой градационный (по восходящей) повтор определенного по тональности, но пока еще не определимого (только через восклицание), не названного чувства поэта. Называние происходит во 2 стихе. В нем также, хотя и труднее, различаются два полустушия. Первое, включающее фразеологизм *да это просто*, и второе — относительно выделенное слово *колдовство*. Последнее находится в рифменной позиции и, кроме того, его обособляет цезура, отчего оно приобретает свою естественную для произнесения ритмическую цельность. Это слово именуется с оттенком легкой метафоричности (после «пустой» восклицательности 1 стиха) собирательное содержание чувства лирического персонажа, вызванного «материальным», так сказать, объектом поэтической рефлексии (*лето*). Кроме того, слово *колдовство*, завершая восходящую градацию чувства, одновременно называет сквозную тему всего стихотворения.

Сама тема раскрывается дискретно, и в целом стихотворение представляет собой градацию, начальным звеном которой являются 3—4 стихи первой строфы. Они объединены интонационной фигурой вопроса, функции которого заключа-

ются в следующем. С одной стороны, инерция чувства делает его своим носителем. И поскольку этот вопрос не имеет того слова, которое требует прямого информативного ответа, мы вправе считать его риторическим. С другой стороны, это рефлектирующий вопрос, выражающий сомнение в устойчивости летнего колдовства, а значит, и в правомерности восклицательной интонации. Он содержит в себе установку на освобождение лирического персонажа от «колдовства», на выработку к нему отстраненного (созерцательного) отношения, которое реализуется уже в полной мере во второй строфе. Отсюда и удвоение «гляжу... глазами», и повествовательная успокоенность в 1—2 стихах второй строфы, особенно ощутимая на фоне восклицательного и вопросительного предложений предыдущей строфы, и вопросы («Не издеваются ль..?», «Откуда..?»), которые являются интонационным выражением все большего «отрезвления» от «колдовства». И, наконец, мотив благодатного «колдовства», лишаясь во второй строфе своей всепроникающей выразительности, остывает в двух остаточных существительных — *блеск и свет*.

Таким образом, композиционное развитие двух строф приводит к амплитудной смене мотива «колдовства» мотивом «отрезвления». Своего градационного завершения последний достигает в третьей строфе. Уже сама процедура определения того же, но не через то же (сравнение летнего колдовства с молодой улыбкой) требует охвата первого, единым актом понимания, что, в свою очередь, оказывается невозможным без предварительного отстраненного отношения к «колдовству» как объекту интерпретации.

Функциональная необходимость третьей строфы заключается и в том, что она, будучи своеобразной интерпретационной призмой, преломляющей все содержание происходящего с лирическим персонажем (от «колдовства» до «отрезвления»), тем самым преобразует это происходящее в ценностно-завершенное событие.

Наконец, третья строфа аргументирует сближение двух явлений. Основанием для их соотнесения служит сходство по значению. Так, противопоставление «молодости» — «старости» придает отношению между «колдовством» и «отрезвлением» характер антитезы, в результате чего образуется семантическое тождество, выражаемое уравнением:

$$\frac{\text{«колдовство»}}{\text{«отрезвление»}} = \frac{\text{«молодость»}}{\text{«старость»}}$$

Как видно из анализа стихотворения, становление контекста целого происходит в нем в неравномерном темпе, что обусловлено использованием противоположных по своим тактическим возможностям способов осуществления этого контекста: **сюжетного** (первая-вторая строфы) и **ассоциативного** (третья строфа). Первый обеспечивает постепенную, а второй — форсированную структурализацию контекста, приводящую к его окончательному завершению. Причем, ассоциация воспринимается как закономерное, хотя и эллиптированное, продолжение

«сюжета», как его наиболее вероятная «развязка», со всей достаточностью проясняющая итоговый смысл стихотворения.

Однако ассоциация является у Тютчева не только более экономным, нежели «сюжет», но и подчас преимущественным способом осуществления художественного целого. Так, в стихотворении «Н. Ф. Щербине» контекст целого возникает исключительно с помощью одномоментного соотнесения двух составляющих сравнения, ассоциативно скрепленных между собой.

- 1 Вполне понятно мне значенье
- 2 Твоей болезненной мечты,
- 3 Твоя борьба, твое стремленье
- 4 Твое тревожное служенье
- 5 Пред идеалом красоты...
- 6 Так узник эллинский, порою
- 7 Забывшись сном среди степей,
- 8 Под скифской вьюгой снеговую,
- 9 Свободой бредил золотою
- 10 И небом Греции своей [2, с. 168].

Первая строфа этого стихотворения исполнена в жанре дружелюбного обращения к конкретному лицу. Но поскольку обращение воспринимает и читательская аудитория, оно становится важным определением соотношения высказанного и умолчанного в нем. Как пишет Ю. Лотман, «существует принципиальное различие между текстом, обращенным к любому адресату, и тем, который имеет в виду некоторое конкретное и лично известное говорящему лицо... Текст будет цениться не только мерой понятности для данного адресата, но и степенью непонятности для других» [1, с. 57].

В данном обращении доминирует умолчание, что выражено всей композиционно-речевой организацией строфы. Последняя складывается из слов (мечта, борьба и т. д.), объединенных анафорой, перечислительная интонация которой не позволяет никому из них развиться в тематический мотив, — несмотря на то, что варьируемое в разных падежах местоимение *твой* акцентирует эту возможность. Фактически они воспринимаются как абстрактные с лексической точки зрения, лишь номинально обозначающие те реалии духовной жизни адресата, содержание которых остается не востребуемым. Короче говоря, эти словосочетания становятся авторизованными знаками содержания духовной жизни адресата. Причем, в намерение автора не входит экспонирование этих реалий, хотя он и демонстрирует способность осуществления подобной процедуры. Об этом свидетельствуют как прямое утверждение — «вполне понятно мне...», так и оценочные эпитеты «болезненная» и «тревожное», косвенно намекающие на вероятную перспективу развертывания соответствующих понятий. В результате такой тактики образуется фигура умолчания, назначение которой заключается в том, чтобы, не прибегая к развернутым доказательствам, убедить читателя в понимании адресата автором. Интересно в этом плане сопоставить данное стихотворение с другим — «Не то, что мните вы, природа...». Poleмический

характер последнего обусловил довольно обстоятельное введение в оборот аргументов оппонента, отчего все стихотворение приобрело характер спровоцированного Тютчевым диалога-спора. Однако о его заведомом неразрешении свидетельствует уже первое категоричное «не».

В рассматриваемом же стихотворении с его установкой на дружелюбное обращение автора к адресату оказывается вполне достаточной фигура умолчания, вовлекающая их обоих в спор взаимопонимания, хотя об этом и заявлено, так сказать, в одностороннем порядке.

Своего предела умолчание достигает финальным обрывом, являющимся знаком речевой исчерпанности обращения. Причем, этот обрыв намеренно демонстративен, так как словосочетание «твоя борьба» и другие, следующие за ним, не имеют предиката (слово *значение* относится только к слову *мечта*). Легко допустить, что на месте «обрыва» могла стоять фраза «вполне понятны мне», которая образовала бы с первоначальным «вполне понятно мне» условное композиционное кольцо. Это подтверждает, что исток и исход речевого течения строфы, замкнувшись, образовали цикл.

Таким образом, вся тактика композиционно-речевой организации строфы направлена на образование фигуры умолчания, которая, с одной стороны, имитирует понимание автором адресата, а с другой, — оставляет содержание этого понимания эллиптированным. Относясь к разряду **иносказаний**, фигура умолчания представляет собой оптимальную, даже можно сказать, сверхвозможную форму выражения **прямого** утверждения автора о понимании им адресата. Однако она не способна удовлетворить стратегическую установку стихотворения. Ее функциональный потенциал оказывается ограниченным, что становится ясным уже из самого факта существования второй строфы, цель которой и заключается как раз в воспроизведении того, что осталось скрытым в предыдущей строфе.

Вторая строфа начинается утвердительным «так», выступающим в роли первотолчка естественной мерности речевого движения. Оно возглавляет длинный интонационно-синтаксический период, который уместается в архитектурных границах строфы и придает ей характер композиционной завершенности*. Нарушением этого инерционного движения являются лишь возникшая после начального словосочетания «так узник эллинский» цезура, делящая стих на два неравных отрезка, и следующий за ним перенос («порою // Забывшись»). Перебой в ритмико-синтаксическом дыхании предложения необходим для того, чтобы произошло рецептивное осознание композиционно неожиданной образной связи словосочетания «так узник эллинский» с содержанием предыдущей строфы.

* «Выделение... планов при помощи обычных «как»—«так» должно также считаться все же предупреждающим синтаксически, а поэтому и не таким резким, как выделение при помощи одного постпозитивного «так» [3, с. 47].

Основой ассоциативного хода и в целом структурного соотношения двух строф является аллюзия на античность, занимающая исключительное место в творчестве Н. Ф. Щербины. Фактически она выполняет роль контекста умолчанного содержания духовной жизни адресата. С помощью аллюзии-контекста содержание, если и не экстериоризируется, то, во всяком случае, приобретает для читателя некую определенность.

Однако основная функция аллюзии заключается в другом. Она оказывается образным носителем иносказательного смысла. Так, семантическим ядром экзистенциальной ситуации «узника эллинского» является антитеза реальности и мечты, частные модификации которой представлены противопоставлениями, во-первых, двух равновеликих в своей необозримости горизонтов — степи и неба, или романтическим противопоставлением «низа» и «верха»; и, во-вторых, противопоставлением холода чужой страны и золотого тепла родины.

Выражая трагическую невозможность примирения действительности с мечтой, эта антитеза становится знаком авторского отношения к адресату, к его духовным запросам. Тем самым подтверждается правота заявления автора в начале первой строфы о понимании им адресата, да и само содержание этого понимания перестает быть умолчанным. Иными словами, нейтрализуя умолчание, антитеза компенсирует смысловую неопределенность первой строфы, в чем и заключается ее композиционное значение.

Однако в структуре целого обе стилистические фигуры, будучи подчиненными одной цели, дополняют друг друга, несмотря на явное противопоставление их по своим функциональным возможностям. Последнее обусловлено тем, что обе в данном стихотворении оказываются производными совершенно несходных подходов к реализации авторского намерения. Так, если умолчание, являясь иносказанием, выполняет, как мы установили, сверхвозможную функцию прямого заявления автора о понимании им адресата, то антитеза с ее жесткой структурой представляет собой предельно упрощенную, «остаточную» логику иносказательного доказательства этого понимания.

Эти подходы — прямой и иносказательный — явно противопоставлены по своим тактическим потенциалам. Легко убедиться, что, несмотря на «обогащение» прямого подхода умолчанием и на «выпрямление» иносказательного антитезой, все-таки решающим оказывается второй подход. Именно он в отличие от первого, возможности которого ограничены формальной заявкой на понимание адресата, способен передать содержание этого понимания и, следовательно, реализовать целевую установку произведения.

Таким образом, аналитическое прочтение обоих тютчевских стихотворений помогает убедиться в том, что контекст целого имеет приоритетное значение для рецептивного осуществления структурно-смыслового единства художественного произведения. Одновременно оно обнажает проблему обуславливающих кон-

текст целого факторов, например, такого, как тип субъектно-объектных отношений, получающих либо жанровую, либо (как в данном случае) внежанровую репрезентацию, что также имеет немаловажное значение для восприятия лирического произведения. Кроме того, становится очевидной проблема изучения взаимосвязи контекста целого и контекстов всего произведения (авторский миробраз, лирическая система автора и т. д.) в процессе осуществления структурно-смыслового единства стихотворения. Решение этих проблем требует отдельного разговора.

1. Лотман Ю. М. Текст и структура аудитории // Тр. по знак. системам. Уч. зап. Тартус. ун-та. 1977. Т. 9. Вып. 42. 2. Тютчев Ф. И. Лирика: В 2 т. М., 1966. Т. 1. 3. Шимкевич К. Роль уподобления в строении лирической темы // Поэтика: Сб. ст. Л. 1927. Вып. 2.

Статья поступила в редколлегию 17.02.89

Н. А. Кобзев, доц.,
Симферопольский университет

Поэтическая структура эпоса И. Сельвинского «Улялаевщина»

Известно, что эпоса «Улялаевщина» была задумана И. Сельвинским еще на студенческой скамье. Поэт урывками работал над нею в 1922—1923 гг., завершил в 1924 г., а отдельным изданием поэма вышла в издательстве «Круг» в 1927 г. Она тот час же была замечена литературной критикой, появилось немало отзывов, вокруг поэмы разгорелись острые споры [1; 2; 3]. Это и не удивительно, ибо поэма была написана соответственно программным установкам конструктивистов, в группу которых и входил тогда молодой поэт.

Впоследствии, в 1956 г., исходя из новых творческих позиций, Илья Сельвинский переработал «Улялаевщину», устранил из нее самоценность художественной формы, усилил отдельные сюжетные мотивы. О причинах переработки поэмы И. Сельвинский убедительно рассказал в письме к Э. Н. Носковой от 12 апреля 1964 г. Об этом же обстоятельно пишет и О. Резник в монографии «Жизнь в поэзии» (1972, с. 95—120). В ряду причин, нам представляется, следует упомянуть еще две. Это, во-первых, настойчивое усиление в поэме 50-х годов эпического, в частности исторического начала и, во-вторых, стремление автора во времена «первой оттепели» в советской литературе сказать свое слово о настоящем коммунисте. Переработанный вариант поэмы автор считал каноническим. Поэтика новой редакции «Улялаевщины» пока не привлекла должного внимания исследователей и до сих пор остается малоизученной.

Поэма И. Сельвинского стоит у колыбели советского поэтического эпоса. Эпичность проникает через все грани произведе-