

ББК 83
Е 82

Есаулов И.А.

Е82 **Спектр адекватности в истолковании литературного произведения ("Миргород" Н.В. Гоголя). М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1995. 102 с.
ISBN 5-7281-0015-5**

Книга посвящена методике анализа литературного произведения. На основе рассмотрения различных концепций художественной целостности автор показывает, что задача, стоящая перед исследователем, состоит в определении границ интерпретации изучаемого произведения, соответствующих его тексту. Для обозначения этой методологической операции автором вводится новый термин "спектр адекватности".

На примере анализа книги Н.В. Гоголя "Миргород", автор успешно решает проблему последовательности повестей в этом цикле и выявляет характер отличий единства всего цикла от целостности каждой из составляющих его повестей. Кроме того, автором впервые приведены и исследованы источники гоголевских эпиграфов к "Миргороду".

Книга рассчитана на преподавателей и студентов литературоведческих, филологических и культурологических вузов и факультетов, а также на широкий круг читателей, интересующихся проблема художественного творчества.

Е $\frac{4603010000-012}{0Т8(03)-95}$ Без объявл.

ББК 83

ISBN 5-7281-0015-5

© Российский государственный гуманитарный университет, 1995

ВВЕДЕНИЕ

Настоящая работа является попыткой применения бахтинского понятия "эстетического анализа"¹ художественного произведения для разрешения весьма конкретной задачи: объяснения природы **единства** гоголевского прозаического цикла "Миргород". Как известно, проблема художественного единства "Миргорода" до сих пор не получила в литературной науке сколько-нибудь общепринятого и убедительного истолкования. Нам уже приходилось предлагать свой вариант решения этой проблемы². В данной работе, используя свои прошлые наблюдения над поэтикой гоголевского цикла, мы рискнули ввести новый "контекст понимания", который, на наш взгляд, позволяет существенно обогатить представление о "Миргороде".

Исходной аксиомой для нас является представление о литературном произведении как о **художественной целостности**³, сохраняющей эту свою специфику лишь при определенном исследовательском подходе к литературе. По нашему убеждению, главным препятствием на пути научного освоения категории целостности в настоящее время является игнорирование ее **разноаспектности**. В каждом своем аспекте эта категория проявляет свои свойства существенно по-разному, что и создает трудности в ее аналитическом изучении.

Эти аспекты одновременно являются и **историческими** этапами освоения категории художественной целостности. Как замечает М.А. Сапаров, "в каких бы ипостасях на протяжении веков не являлось понятие целостности художественного произведения, без него не обходилось ни одно сколько-нибудь значительное эстетическое учение"⁴. Но понимание, истолкование, анализ этой всегда интуитивно ощущаемой целостности в разные исторические эпохи было качественно различными⁵. Этот момент упускается из виду при абстрактно-теоретическом подходе к проблеме, когда целостность невольно превращается в особую внеисторическую категорию. Между тем, в эволюции

понятия можно прочесть глубину самой реальности, им отражаемой.

В основе исходного представления об единстве художественного произведения, восходящего еще к Платону, было восприятие произведения как **вещественной, материальной** данности, подобной другим вещам, созданным человеком. Целостность при этом понималась как категория, относящаяся преимущественно к форме произведения.

Несмотря на очевидную неотождествимость античных, средневековых, ренессансных концепций целостности, в результате анализа взглядов представителей этих эпох обнаруживается нечто общее, резко отличающее их взгляды от положений эстетики Нового времени. Это понимание произведения как **конструктивного**, а не "органического" целого.

Аналогия между произведением и организмом в античности вовсе не приводила к мысли о родственной зависимости первого от второго (в отличие от простого предмета). Подобная интерпретация возникает лишь много веков спустя. Для античности же быть целым – значит, состоять из определенного набора определенных частей, следующих в определенном порядке.

Произведение литературы понимается как нечто, состоящее из строк, строки – из слов. Каждое слово занимает отведенное именно ему место в структуре целого и выполняет при этом заданную функцию. Нарушение этой упорядоченности приводит к распаду целого, сама же возможность произвольных комбинаций элементов говорит об отсутствии целостности.

Резкая противопоставленность механического (искусственного) и органического (естественного) единства, свойственная культуре Нового времени, для античности еще не стала определяющей. Органичность понимается при этом как качество, обеспечивающее установленный порядок частей, основывающийся на **мере**. Полярным понятием будет в этом случае не "искусственность", а неорганизованность, хаос, конгломерат частей, где последние оказываются лишены строго определенных функций. Основным моментом, создающим то или иное единство конструкции и позволяющим отличить целое от простой суммы элементов, является в литературном произведении **порядок** частей.

Целостность в этом случае не только не связывается с привычным нам представлением о принципиальной неисчерпаемости произведения, но, напротив, она являет

собой нечто противоположное, ограниченное началом и концом произведения. Это то, что можно сконструировать, "сделать", искусно соединив необходимые части.

Разумеется, и обратная операция – разделение на части – при таком подходе в принципе не составляет значительных сложностей. Поскольку произведение составлено из частей, оно на них и разделяется – целиком и без остатка.

Такое понимание соотношения частей и целого в художественном произведении выходит за пределы античной эпохи, являясь определяющим для всего периода "рефлексивного традиционализма" европейской культуры, объединяющим моментом которого С.С. Аверинцев называет "принцип риторики"⁶.

Понимание целостности произведения как **конструктивного единства** – эта такая "ступень" в поступательном развитии литературной науки, которая отнюдь не перечеркивается остальными. Данный подход актуализирует очень важный **аспект** целостности произведения – единство его **текста**. Этим объясняется его многовековое существование, вплоть до современности.

Будучи значительно углубленным, такое представление о литературном целом, обогащенное современными научными достижениями, явилось фундаментом концепций целостности, выдвигаемых сторонниками "лингвистики текста" и приверженцами структурно-семиотического подхода к изучению литературного произведения. Сама акцентуация внимания к тексту есть не что иное, как дальнейшее освоение "внешнего материального произведения"⁷. Представители этих направлений настаивают на принципиальной познаваемости литературного единства, и это резко отличает их от исследователей, считающих, что целостность всегда ускользает от аналитического истолкования. Но при этом конструктивный аспект, составляющий лишь одну из сторон подлинной целостности произведения, зачастую абсолютизируется.

Художественный текст представляет собой конструктивное единство. Именно на этом "уровне" целостности произведения обретают свое существенное значение такие неперенные атрибуты всякого целого, как начало, середина и конец. Даже как будто бы совершенно случайный порядок расположения в цикле "Миргород" отдельных его повестей, как мы попытаемся показать ниже, при более внимательном рассмотрении таит в себе глубокий худо-

жественный смысл, как и антитеза начала первой повести и финала последней.

С другой стороны, уже то, что было сделано классической немецкой эстетикой в осмыслении категории целостности, не позволяет сводить эту категорию к единству элементов формы.

Д.С. Лихачев своей статьей 1968 года "Внутренний мир литературного произведения"⁸ как бы возродил интерес к проблематике классической эстетики в отечественном литературоведении.

Представителями классической немецкой эстетики органичность произведения отчетливо противопоставлялась искусственности. Взгляд на художественное произведение как на **органическое целое** означает здесь как теснейшую взаимосвязь всех частей произведения, несоизмеримую с соподчиненностью частей механического агрегата, так и идею бесконечности, неисчерпаемости произведения. Уточняется древняя аналогия произведения и организма: художественное целое как **духовная органичность**, подобная **личности**. Классическая немецкая эстетика позволяет сделать вывод, что в единстве произведения проявляется единство личности автора-творца, создающего особый **внутренний мир** произведения, причем этот "мир" резко отличается от дорефлексивной целостности организма.

Подход к изучению целостности со стороны ее духовно-органического аспекта позволяет не отождествлять художественную реальность с реальностью исторических и биографических событий. С его помощью становится возможным изучать те законы, по которым существует "маленькая вселенная", – с тем, чтобы постичь авторское видение мира, породившее эти законы.

Недостаточность же такого подхода заключается прежде всего в чрезмерной порой субъективности воображения, будто бы неотделимой от идеи целостности, а также в неопределенности отношений между поэтическим "гетерокосмосом" (А. Баумгартен) и читателем.

Кроме того, существует еще один аспект целостности – **интерсубъективный**⁹, освоение которого представляет собой позднейший этап осмысления категории целостности и связано с углубленным изучением таких понятий, как "автор", "читатель", "произведение" (не сводимое ни к "тексту", ни к "поэтическому миру").

Биологическая целостность естественного организма вовсе не требует для своего функционирования (жизни) включения в себя субъекта-наблюдателя (например, ученого-биолога). Целостность

же художественного произведения не "живая", как это полагают приверженцы древней аналогии произведения и живого организма, а "оживающая" – при взаимодействии с реципиентом (читателем, исследователем). "Естественная" целостность самодостаточна, реальный мир – в той или иной форме – живет всегда; художественный мир, чтобы "ожить", требует взгляда на себя и **зависит** от этого взгляда и этого восприятия. В последнем случае необходимо взаимодействие "объекта" (текста произведения) и "субъекта" (читателя).

Само весьма распространенное выражение "войти в художественный мир писателя", как представляется, не вполне проясняет суть восприятия произведений искусства. В таком случае невольно подразумевается, что этот "мир" уже где-то есть, подобно природно-физическим, либо сверхприродным объектам.

Между тем, в художественном произведении вне нас реально существует лишь текст, на основе восприятия которого в нашем собственном сознании возникает та картина воображения, которую мы называем художественным миром.

Этот "мир" существует не вне и помимо нас (подобно биологической целостности), а в нас и для нас, но не субъективно-психологически, а в качестве интересубъективной реальности. Тот или иной "гетерокосмос", творимый автором, достоянием читателя становится не иначе, как будучи воплощенным в определенном материальном образовании – тексте. Дух автора-демиурга, чтобы "воскреснуть" в сознании читателя-реципиента, должен вначале воплотиться посредством растворения в индивидуально-неповторимом "теле" текста. Литературное произведение, созданное автором, уже не зависит от создателя, затвердев в тексте, но явлением культуры оно становится только благодаря контакту с читателем.

Современный интерес к эстетической рецепции далеко не случаен – за ним скрывается как раз интересубъективная природа и значимость искусства. Потенциальная "жизнь", заложенная в тексте, становится художественной реальностью лишь при наличии воссоздающего. Мы совершенно согласны с М.М. Гиршманом, утверждающим: "Художественный мир литературного произведения потому и является миром, что включает, внутренне объединяет и субъекта высказывания, и объект высказывания, и адресата высказывания – "читателя" – как одного из неявных, но неизменных компонентов литературного произведения как целого"¹⁰.

Активность воспринимающего субъекта и является одним из важнейших условий возникновения художественной целостности.

Именно потому, что мы – как читатели – являемся совершенно необходимым моментом этого целого, бывает порой очень сложно отделить в собственном восприятии произведения свое, привнесенное нами от чужого, заданного нам. По этой же причине зачастую трудно научно-логически **объяснить** свое непосредственное читательское впечатление.

Причем, здесь дело не только в самой эстетической невосприимчивости читателей. Ведь очень различные, зачастую противоположные трактовки произведений как раз весьма "компетентными" читателями – литературоведами – говорят о том, что, обратившись к тексту, они обнаружили "за ним" различное художественное содержание.

Для обозначения идеального субъекта восприятия (в отличие от эмпирически-реальных реципиентов) Б.О. Корман предложил термин "концепированный читатель". Нам кажется, что рассматривая "концепированного читателя" как "идеальное воспринимающее начало"¹¹, гуманитарно точнее все-таки говорить не об одной-единственной позиции этого субъекта восприятия внутри художественной целостности (предполагая, что все остальные прочтения будут заведомо неверными), а о допускаемой самим произведением "концепированной" совокупности различных, но в равной степени адекватных прочтений, некоем **спектре адекватности**. Дело не только в том, что "второе сознание, сознание воспринимающего никак нельзя элиминировать или нейтрализовать"¹². Как научное допущение такая операция вполне возможна. Но читатель в таком случае превращается в своего рода дубликат автора-демиурга, механически удваивает его. Для воссоздающего такое "воскрешение" автора означает собственную духовную смерть, забвение себя как другой (неповторимой) личности.

Самый существенный момент художественной целостности составляет духовная **встреча** автора и читателя, "диалог согласия" (М.М. Бахтин) между ними. Эта встреча для каждого читателя является глубоко личностной и неповторимой, но произойти она может лишь в пределах того или иного спектра адекватности, при определенных **условиях**, которые являются одновременно и условиями возникновения художественной целостности, а потому входят в сферу эстетического анализа.

Художественное единство, творимое автором, не может существовать без своего материального носителя. Для литературного целого таким носителем является его текст. Максимальная организованность текста и есть первое необходимое условие возникновения художественной целостности.

Вторым условием, немислимимым без осуществления первого, является наличие в произведении своего внутреннего мира. Ненсчерпаемость этого поэтического "гетерокосмоса", имеющего собственные закономерности, не сводимые к закономерностям реального мира, говорит о ненсчерпаемости внутреннего мира как его создателя – автора произведения, так и читателя, превращающего текст, имеющий начало и конец, в безначальный и бесконечный художественный "мир".

Разумеется, для того, чтобы текст для меня – как читателя – "заговорил", превратился в картину воображения, вовсе не обязательно ощущать за ним незримо присутствующее сознание другого человека – его автора. Но не приобщившись к миру Другого, я остаюсь в духовном одиночестве, и картина воображения, возникающая при чтении, остается лишь картиной моего воображения, являясь чисто психологической реальностью моего сознания. Художественной целостности при этом возникнуть не может.

Художественное целое осуществляется благодаря возникновению эстетического напряжения между автором и воспринимающим: чем ближе сходятся они в "диалоге согласия", тем интенсивнее и плодотворнее их духовное взаимодействие. Только в этом случае "эстетический ток" соединит эти два полюса личностной активности в том или ином "строе чувств" (Шиллер), **пафосе**, конституирующем целостность произведения. Переживание **катарсиса** и является своего рода "разрядом" между этими полюсами личностной активности, при котором пафос автора становится пафосом читателя. Но "разряд" возможен только при наличии двух **различных** полюсов, как диалог – при наличии двух субъектов. Поэтому близость между ними имеет все-таки свой предел и не должна приводить к полному совмещению (зеркальности).

Препятствием для встречи автора и воспринимающего в пределах того или иного спектра адекватности может служить, во-первых, подмена "согласия" – "спором", когда читатель по тем или иным причинам не принимает авторитетности авторского высказывания.

Другим препятствием для возникновения этой специфической целостности является подмена "диалога" – "монологом". Она мо-

жет произойти как в случае утраты читателем чувства собственной личности, когда ему слышен лишь подавляющий его активный "голос" автора, так и когда те или иные высказывания автора становятся для читателя лишь внешним предлогом для "самовыражения".

Художественная целостность невоспроизводима не только потому, что существует индивидуально-неповторимый текст произведения, но и потому, что индивидуально-неповторим каждый воспринимающий текст субъект. Поскольку читатель находится **не вне, а внутри** художественной целостности, вполне вероятными, на наш взгляд, оказываются случаи, когда невозможно определить, какое из различных прочтений-интерпретаций, находящихся в спектре адекватности, является более верным, более глубоким и т. п.

Исходя из этого, задача научного анализа той или иной художественной целостности, то есть эстетического анализа, как нам представляется, состоит не в том, чтобы все более и более **сужать** спектр адекватности, приближаясь к некоему единственно возможному и математически точному "идеальному" прочтению, а как раз в том, чтобы определить **границы спектра адекватности**. Те границы, в пределах которых оказывается возможной индивидуально-неповторимая (а, стало быть, личностная) и, вместе с тем, адекватная эстетическая **интерпретация** произведения.

Сами же эти границы зависят не столько от индивидуальности реципиентов, сколько от особенностей построения самого текста. "Узость", либо "широта" спектра адекватности **исторически** изменчива. Например, спектр адекватности в трактовке картины Малевича очевидно шире, нежели спектр адекватности в трактовке древнерусской иконы. Вероятно, расширение спектра адекватности, тесно связанное с повышением роли субъекта восприятия в функционировании художественной целостности, — существенная тенденция в развитии искусства XX столетия. Но это "расширение" не может быть, по нашему убеждению, безграничным, ибо в таком случае действительная духовная встреча воспринимающего и автора-демиурга — самый существенный момент художественной целостности — становится невозможной, да и не предполагается ни автором, ни воспринимающим. "Диалог согласия" в таком случае вырождается в решение своеобразной интеллектуальной задачи со множеством чисто рассудочных монологических "ответов" на нее. С другой стороны, "массовая культура",

вероятно, предполагает нечто прямо противоположное: бесконечное "сужение" **спектра** адекватности до однозначной коммуникации между автором и воспринимающим. В последнем случае желанный читатель такого рода произведений — предельно обезличенный реципиент, лишенный эстетической активности. Личность читателя из необходимого условия "диалога согласия" превращается в ненужную помеху на пути тотальной дендивидуализации.

Так или иначе, изучение **возможностей** этого спектра адекватности в литературных произведениях различных исторических эпох, его тенденции к "широте", либо "узости", по нашему убеждению, может и должно стать одной из важных задач исторической поэтики.

При этом очень существенна проблема "контекстов понимания", поставленная М.М. Бахтиным в его последней работе "К методологии гуманитарных наук". Как известно, ученый разграничил малое время современности и большое время, близкий контекст понимания и далекий контекст.

Таким образом, выделяются **два подхода** к пониманию литературного произведения: "историко-литературный" и мифопоэтический. Однако возможен и **третий подход**, вытекающий из постулата существования различных **типов культур, типов ментальностей**, которые оказывают глубинное воздействие на создание и функционирование того или иного произведения искусства, по-своему очерчивая границы спектра адекватности в восприятии этого произведения.

Тот же М.М. Бахтин, как известно, акцентировал особую "нелитературность" Рабле, указывая при этом, что "образы Рабле окажутся у себя дома в тысячелетиях развития народной культуры"¹³. Пытаясь определить своеобразие русской литературы, прежде всего, вероятно, необходимо эксплицировать тот тип культуры, в котором эта литература оказалась бы "у себя дома".

По-видимому, и у этой литературы имеется некоторый "далекий контекст понимания", не сводимый ни к мифопоэтической прародине, ни к псевдогенетическим обобщениям "малого времени". Может быть, выделение и последующее описание этого контекста — с целью изучения воздействия его духовного "поля" на формирование спектра адекватности в восприятии произведений русской литературы — также может стать одной из приоритетных задач поэтики.

Если возможно говорить о культуре **христианской**, пришедшей на смену культуре **античной**, то любопытно было бы проследить в художественной литературе (и шире – в культуре) специфику, определяемую не национальным своеобразием, а отпочкованием от единого христианского корня. Макс Вебер в классической работе "Протестантская этика и дух капитализма" дал прекрасный типологический анализ именно различных ментальностей, различных образов мира в Католицизме и Протестантизме. Это разграничение совершенно отличается от разграничения по **национальному** признаку.

Может быть, одной из актуальнейших проблем теоретического литературоведения является осознание **христианского** (а именно – **православного**) подтекста русской литературы как особого предмета изучения. Этот подтекст существует не в "малом времени" современности и не в абстрактном "большом времени", уводящем к мифу вообще, а в некоем третьем измерении, требующем для себя и особого научного инструментария.

По крайней мере, в России, как известно, **конфессиональный** признак был всегда иерархически выше признака **национального**. Духовное (духовное самоопределение) значило больше, нежели кровь и нация.

При внимательном изучении литературоведческих трудов выясняется, что чаще всего те особенности русской литературы и русской культуры, которые относили к разряду "национального своеобразия", на самом деле имеют совершенно другое объяснение, никак не вытекающее из национальных особенностей. Зато они вытекают из своеобразий **православного менталитета, православного образа мира**.

Однако само выделение "третьего измерения" и его научное описание возможны лишь при соответствующем **аксиологическом** подходе исследователя к предмету своего изучения: русской культуре¹⁴.

Нужно признать, что, к сожалению, в изучении русской литературы преобладает совершенно иная аксиология, абсолютно внешняя по отношению к православной (и вообще христианской) духовности, зачастую препятствующая адекватной самому произведению эстетической интерпретации. Нужно признать, далее, что современная история русской литературы базируется в значительной степени на наследии революционных демократов с их материалистической идеологией и аксиологией. Это наследие вклю-

чает в себя и почти ритуальное **отмежевание** от православной христианской основы русской культуры. Современные отечественные литературоведы и культурологи, наследующие этой традиции, склонны не рефлексировать, в пределах какой именно аксиологии они находятся, а потому зачастую полагают, что они занимают безоценочную, истинно научную объективную позицию. Тогда как даже в современной физике, как показывают работы, например, Вернера Гейзенберга, полученный **результат** описания той или иной системы зависит от **позиции исследователя по отношению к этой системе**, а также от его **собственной системы координат**.

А.В. Михайлов справедливо констатирует, что "и самые новые работы западных литературоведов, несмотря на кажущуюся интернационализацию методологических подходов, в огромной мере зависят от предпосылок своей традиции"¹⁵, то есть от определенной устоявшейся аксиологии.

Поэтому литературоведы, не склонные к осмыслению собственных аксиологических установок, находятся, можно сказать, используя градацию С.С. Аверинцева, на ступени "дореклексивного традиционализма". После работ М. Хайдеггера и Х.-Г. Гадамера нет необходимости специально доказывать, что беспредпосылочного ("чистого") понимания попросту не существует. Последний, например, подчеркивая, что "мы всегда находимся внутри предания", декларирует "непредвзятое слияние с преданием", предлагая "принципиальнейшим образом восстановить в герменевтике момент традиции"¹⁶.

В отличие от той же физики, литература и культура – сферы **духовной** жизни, где нет и не может быть нейтрального, безоценочного поля смыслов и значений. В иных случаях "плюсы" одной аксиологии могут переходить в "минусы" другой – и наоборот.

Даже в самых лучших современных трудах, рассматривающих феномен русской культуры, не учитывается в должной мере то разграничение, которое с блеском продемонстрировал Макс Вебер – типологическое разграничение внутри христианской культуры; не учитывается система аксиологических координат, оказавшая воздействие, в частности, на поэтику русской литературы, а, возможно, и определившая эту поэтику.

Из вышесказанного уже совершенно ясно, что для того, чтобы **научно** описать границы того или иного спектра адекватности, необходимо от читательского наслаждения, любования, озарения

перейти к **определению** высшей точки, "вершины" художественной целостности, – того или иного способа авторского **завершения** текста. Для этого литературоведу недостаточно оставаться **внутри** целостного мира конкретного **произведения**, необходимо – подобно автору – обрести устойчивую духовную позицию **вне** этого мира, но укорененную в адекватном предмету изучения "предании".

Термины "целостность" и "завершенность" в современном литературоведении, как правило, используются в качестве синонимов. Но мы уже видим, что эти понятия, относящиеся к художественной реальности произведения, характеризуют близкие, но все-таки различные аспекты этой реальности. При их разграничении открывается возможность определить одно из важнейших отличий собственно читательской и литературоведческой ("профессионально"-читательской) деятельности¹⁷.

Воспользовавшись известным определением художественного произведения как "лабиринта сцеплений" (Л.Н. Толстой), можно сказать, что читатель всегда находится внутри этого лабиринта. Его задача – пройти по "лабиринту", чтобы выйти из него духовно обогащенным "другой" жизнью. Литературовед же обязан постичь "механизм" сцеплений, отыскать их "фокус". Последнее возможно только поднявшись над лабиринтом, увидев возможные читательские "ходы" с некой вершины. Эта вершина является не чем иным, как воплощенным в произведении авторским **завершением героя**¹⁸. Это та наивысшая точка, в которой все "окрестности" целостного художественного мира, все "детали" его складываются в эстетическое единство картины жизни.

Завершенность отличается от законченности не только тем, что первое этимологически предполагает некую вершину, а второе – конец, окончание. Общеизвестно, что художественное произведение может быть эстетически завершенным, но незаконченным; или, наоборот, законченным, но не имеющим эстетического завершения. Вероятно, законченность художественного текста и законченность, скажем, научного трактата не отличаются принципиально. Тогда как внутренняя завершенность, прекрасно показал еще Гете, характерна только для художественного произведения, но отнюдь не для научного труда¹⁹.

Отличие между целостностью и завершенностью особенно очевидно в случае приложения этих понятий к человеческой личности. Изнутри себя личность всегда ощущает собственную целостность и, вместе с тем, собственную же незавершенность. Невоз-

можно определить, описать эту всегда ощущаемую целостность своего "я" и означает невозможность самозавершения **изнутри**. Тогда как завершение другой личности (т. е. завершение **извне**) вполне осуществимо²⁰.

Эта аналогия помогает уяснению отличий между целостностью и завершенностью в художественном произведении. Читатель **оцельняет** текст, т. е. "оживляет" его, превращая текст в художественный "мир" произведения, и сам является частью этого "мира", находясь внутри "лабиринта", но отнюдь не завершает его. Текст уже завершен автором, представляя собой для читателя сферу "чужого", тогда как целостность – это встреча "своего" и "чужого", взаимодействие между ними.

Целостность предполагает некую бесконечность – будь то беспредельность внутреннего мира произведения или бесконечность внутреннего мира человеческой личности. Понятие же завершенности предполагает, напротив, обнаружение при помощи эстетического анализа в этой бесконечности некоего предела; это **определение** целостности.

Чтобы стать универсумом, "поэтической вселенной" для читателя, художественная целостность должна быть завершена автором (посредством создания текста), но чтобы "жить", функционировать в качестве эстетического целого, ей (как и реальному универсуму) требуется некая незавершенность. Эту незавершенность и приносит в художественное целое читатель. Что же касается литературоведа как профессионального читателя, то, устанавливая границы адекватности прочтений, осуществляя **эстетический анализ** произведения литературы, он осуществляет **научное** завершение художественной целостности, т. е. определяет авторский **тип** художественного завершения.

Научное рассмотрение спектра адекватности возможно только при условии рассмотрения литературного произведения в контексте той или иной **культурной традиции**. Это предполагает как недопустимость отрыва профессионального (завершающего) читателя от читателя, эстетически концепированного (оцельняющего), так и недопустимость их неразличения, отождествления этих двух различных позиций одного и того же субъекта восприятия.

Однако целостность произведения всегда та или иная, она всегда индивидуальна. И в то же время любое литературное произведение имеет, помимо неповторимых, исторически повторяющихся типологические черты, говорящие о его принадлежности

к той культурной традиции, на почве которой и состоялось его появление. Таким образом, итоговым пунктом анализа конкретной художественной целостности должно быть определение типа ее концептуально значимого художественного завершения, указание на границы спектра адекватности, в пределах которого оказывается возможной духовная встреча автора и читателя.

ГЛАВА 1. ЦЕЛОСТНОСТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ЕДИНСТВО ЦИКЛА

Проблема единства цикла "Миргород" впервые была поставлена Г.А. Гуковским¹. Тем не менее, и после появления книги Гуковского продолжает существовать устойчивая тенденция рассмотрения повестей, входящих в состав гоголевского цикла, изолированно одну от другой.

В какой-то мере такой подход вполне оправдан: части прозаического цикла не связаны между собой столь же тесно, как части отдельного произведения, хотя бы и состоящего из ряда повестей (в "Герое нашего времени", например). Каждая из повестей "Миргорода" представляет собой особое художественное целое. Индивидуальную природу каждой целостности мы попытаемся рассмотреть в дальнейших главах работы. Теперь же отметим лишь то: что при их взаимодействии возникает, говоря словами Г.А. Гуковского, "построение особого смысла и значения, не заключенного в каждой из них порознь"². Не случайно в последнее время в связи с обострившимся интересом к циклу как таковому³ исследователей все больше привлекает анализ не отдельно взятой повести, а сборника в его единстве⁴. Однако аргументы в пользу этого единства не всегда представляются удовлетворительными.

По нашему убеждению, анализируя "Миргород" как цикл, необходимо на основе выявления природы художественной целостности каждой из его повестей так или иначе учитывать три момента:

1. Реальный состав "Миргорода" как цикла, состоящего из **четырёх** повестей в их взаимной связи.
2. Авторское выделение **двух частей** цикла.
3. Заданную **последовательность** повестей.

В зависимости от того, в какой мере учитываются (или не учитываются) эти моменты, присущие одному из аспектов эстетической целостности – **конструктивному**, можно условно выделить три группы исследований "Миргорода".