

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ УКРАИНЫ
ДОНЕЦКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
КАФЕДРА ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ
НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

**МИХАИЛ МОИСЕЕВИЧ
ГИРШМАН**

Библиографический указатель

К 70-летию со дня рождения

Донецк
2007

ББК Ш4д(4Укр)6 Гиршман

УДК 82.0: 016(092)

Г514

Библиографический указатель посвящен 70-летию со дня рождения профессора, доктора филологических наук Михаила Моисеевича Гиршмана.

На протяжении многих лет М.М.Гиршман возглавлял кафедру теории литературы и художественной культуры Донецкого национального университета. Творческое наследие профессора представляет огромную научную ценность. Среди его работ: общетеоретические работы о смысле понятия художественной целостности, о современном понимании этой важнейшей категории литературной теории, составляющей основу его концепции.

Предназначен указатель для широкого круга читателей.

Составители:

А.А.Кораблев, доктор филологических наук, зав. кафедрой теории литературы и художественной культуры ДонНУ

Л.Е.Клименко, вед. библиограф научной библиотеки ДонНУ

Редакторы:

Е.К.Белявская, зав. сектором научной библиотеки ДонНУ

Рецензенты:

Л.Т. Сенчина, доцент кафедры русской литературы ДонНУ

Ответственный за выпуск:

Н.А.Карягина, директор научной библиотеки ДонНУ

ОБ УКАЗАТЕЛЕ

Биобиблиографический указатель посвящен 70-летию со дня рождения Михаила Моисеевича Гиршмана, профессора, доктора филологических наук, члена-корреспондента Международной академии наук педагогического образования.

На протяжении многих лет М. М. Гиршман возглавлял кафедру теории литературы и художественной культуры Донецкого национального университета. Научное наследие профессора представляет огромный интерес. Среди его работ: общетеоретические работы о смысле понятия художественной целостности, о современном понимании этой важнейшей категории литературной теории, составляющей основу его концепции.

В данном указателе представлены научные, научно-исследовательские, справочные издания – труды М. М. Гиршмана, воспоминания и отзывы о его жизни и деятельности. По видовому признаку это – монографии, научные сборники, публикации из научных сборников и журналов, тезисы и доклады конференций, рецензии. Материалы библиографируются на языке оригинала.

Указатель состоит из разделов:

- I. Основные даты жизни и научной деятельности профессора М. М. Гиршмана;
- II. Хронологический указатель научных трудов профессора М. М. Гиршмана;
- III. Публикации о юбиляре;
- IV. Статьи и отзывы о научном творчестве М. М. Гиршмана;
- V. Фотоиллюстрации.

Материал внутри разделов расположен в хронологическом порядке. В рамках года хронологического указателя научных трудов библиографические описания даны в алфавите заглавий. Соавторы указаны в области ответственности (за косой чертой в описании). Отдельными блоками в указателе выделены редакторская деятельность профессора и перечень диссертаций, защищенных под его руководством. Публикации и отзывы о юбиляре представляют огромный научный интерес. В указателе наряду с

библиографией даны некоторые полнотекстовые статьи и цитаты известных людей о М. М. Гиршмане и его научной деятельности.

Библиографическое описание документов и сокращение слов в указателе приводится в соответствии с действующими на территории Украины стандартами.

Все записи нумеруются в общем порядке, используется система вспомогательного справочного аппарата – именной указатель.

В процессе составления указателя была проведена работа по информационному разысканию, проверке и уточнению библиографических описаний. Работа осуществлялась на базе фондов и каталогов Научной библиотеки Донецкого национального университета, Областной универсальной научной библиотеки им. Н. К. Крупской, а также личных архивов М. М. Гиршмана, преподавателей факультета и сотрудников кафедры.

Издания, вошедшие в указатель, просматривались составителем de visu. Издания, не просмотренные de visu по причине отсутствия документа-оригинала, отмечены астериском (*).

Искреннюю благодарность хотелось бы выразить семье Гиршман, преподавателям и сотрудникам кафедры за поддержку и оказанную помощь в работе по составлению настоящего указателя.

*Л.Е.Клименко,
ведущий библиограф
научной библиотеки ДонНУ*

ЖИЗНЬ КАК ЦЕЛОСТНОСТЬ

Когда в 1966-м (теперь уже далеко) году Михаил Моисеевич Гиршман приехал в Донецк, никто не знал, что кардинально изменится судьба многих людей, станет другим филологический факультет, университет в целом, а город, известный как столица шахтерского края, прославится появлением новой филологической школы.

Молодой ученый (в 1965 году в Москве М.М. Гиршман защитил кандидатскую диссертацию «Основные тенденции ритмико-интонационного развития русского стиха»), полный сил, идей, планов, ответственный и талантливый, а главное, по-настоящему увлеченный своим делом, очень скоро собрал вокруг себя единомышленников: преподавателей, студентов, всех тех, кто хотел и понимал необходимость перемен, новых подходов и идей в филологической науке.

Новое, иное, непривычное встречало явное сопротивление, иногда воспринималось весьма агрессивно. В юбилейном издании, конечно, не место разбирать критические нападки. Не нужно быть злопамятным, однако необходимо помнить и нужно напоминать о том сложном времени, в котором формировалась его школа.

Чем больше утверждался М.М. Гиршман как ученый, чем отчетливее становилась его концепция и масштаб личности, тем, естественно, больше появлялось недоброжелателей. Научные споры переносились в область идеологических претензий. Многочисленные проверки, объяснительные и т.п. отнимали время, забирали силы и здоровье, но, как показали годы, имели и определенный позитив: сплоченнее становился коллектив единомышленников и друзей, росла уверенность в правильности выбранного пути.

Как результат упорной и кропотливой работы – всесоюзная научная конференция «Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы» 1977 года. Это был триумф! Это была победа! В Донецк приехали многие известные ученые: Н.К. Гей, М.Л. Гаспаров, Л.Г. Фришман, В.В. Курилов, Ю.В. Шатин и другие. Стало ясно, что Донецкий университет, филологический факультет, кафедра теории литературы становится бесспорным центром по изучению целостности художественного произведения, а М.М. Гиршман – признанным ученым-филологом, известным за пределами тогдашнего Союза.

Данный библиографический указатель свидетельствует о широте и многоаспектности научных интересов М.М. Гиршмана. Это и проблемы стиховедения, изучение ритма прозы (в 1978 году в Институте мировой литературы в Москве Михаил Моисеевич блестяще защитил докторскую диссертацию «Ритм художественной прозы и целостность прозаического произведения»), проблемы стиля, философия диалога и многое, многое другое. Однако стоит подчеркнуть, что проблема художественной целостности литературного произведения осталась во многом доминирующей в его творческих исканиях.

Следует сказать и еще об одном значимом таланте юбиляра. Михаил Моисеевич – Учитель. Он действительно умеет «выращивать» ученых. Достаточно вспомнить, что под его руководством защитили кандидатские диссертации 40 аспирантов и соискателей, 3 доктора наук. И главное здесь не цифры и даже не кропотливая работа ученого, передающего свои знания, а деятельность педагога, формирующего личностное начало и жизненную позицию.

Все ученики Михаила Моисеевича Гиршмана благодарны ему за его уникальный, редкий, великий дар создавать по-настоящему новое и неповторимое, за приобщение к научной жизни и уроки жизнотворчества.

Дай Бог здоровья и сил Михаилу Моисеевичу, творческого вдохновения, достойных учеников и последователей, новых научных открытий.

Л.Т. Сенчина,

доцент кафедры русской литературы ДонНУ

НА ЧТО СПОСОБЕН И К ЧЕМУ ПРИЗВАН

Михаил Моисеевич Гиршман – ученый с мировым именем, доктор филологических наук, профессор кафедры теории литературы и художественной культуры Донецкого национального университета, член-корреспондент Международной академии наук педагогического образования. Из его биографической справки можно узнать, что он внес существенный вклад в изучение природы литературного произведения, разработав теорию художественной целостности; обосновал оригинальную концепцию ритмики художественной прозы в сопоставлении с ритмикой стиха. А еще разработал и внедрил в Донецком национальном университете новую специализацию по мировой художественной культуре для студентов-филологов. А еще является одним из организаторов Донецкого института социального образования – негосударственного высшего учебного заведения – и Донецкого гуманитарного института – подразделения университета. А еще организовал и возглавил лабораторию по изучению еврейской культуры. Опубликовал более 250 работ, из них 7 монографий и учебных пособий, подготовил 35 кандидатов наук. Его ученики, среди которых есть уже и профессора, успешно работают не только в Украине, но и в Америке, Израиле, России, Белоруссии, Казахстане...

Кажется, перечисленного могло бы хватить на несколько биографий. А между тем профессор М. М. Гиршман всю свою жизнь не только делал научные открытия, но всегда был в центре событий выпавшего ему времени. <...> слова Блока, которые, пожалуй, определяют его жизненное кредо: «Отбиваясь от дряни, вечно наползающей, делать то, на что способен и к чему призван».

Неутомимо делая в науке то, к чему призван, во времена застоя он оказался способным говорить то, что думал и чувствовал. Тогда это было далеко не просто. На его лекции всегда собирались полные аудитории. А какие он проводил в Донецке блестящие литературные вечера, посвященные Пушкину, Лермонтову, Блоку, Мандельштаму, Пастернаку!.. В те годы считалось обязательным цитировать так называемые гражданские стихи, а Михаил Моисеевич приводил как образец высшей гражданственности пушкинские строки: «Я Вас любил: любовь еще быть может...» И делал это так ярко, так убедительно, так артистично...

Светлана Куралех

Как бы и на самом деле // Аудише мамэ. – Донецк, 2001. – №9. – С.22

ОТ РИТМА К ДИАЛОГУ

Гиршман Михаил Моисеевич (р.1937) – русский литературовед, семиолог, автор работ, посвящённых исследованию литературного стиля, целостности литературного произведения, ритма художественной прозы.

Профессор кафедры теории литературы Донецкого национального университета, доктор филологических наук.

Спектр научных интересов литературоведа широк: 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).

Среди его работ: общетеоретические работы о смысле понятия художественной целостности, о современном понимании этой важнейшей категории литературной теории, составляющей основу его концепции. Именно через понятие целостности им даются определения таких ключевых понятий, как художественное произведение и художественность литературы.

Одним из главных научных открытий Гиршмана стала разработанная им в 1970-е годы концепция ритма прозы, согласно которой в ней, как и в стихе, неизбежно действуют ритмические закономерности. Причём не тот абстрактный «ритм вообще», о котором пишут многие литературоведы, а вполне объективный, поддающийся научному описанию не в меньшей степени, чем стихотворный – только более сложный и вариативный по сравнению с элементарным ритмом стихотворной речи.

Многие статьи М. М. Гиршмана связаны с пониманием литературы как формы коммуникации. С этой позиции Гиршман анализирует творчество Пушкина как единое целое, рассматривает творческий диалог Тютчева и Владимира Соловьёва, разбирает концепцию Бахтина и понятие «литературное произведение».

Михаил Моисеевич Гиршман – член Международной Академии наук педагогического образования. Участник и организатор многочисленных конференций в области семиотики, литературоведения, культурологии, эстетики, иудаики.

Материал из Википедии – свободной энциклопедии //

<http://ru.wikipedia.org/wiki/>

Раздел 1

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И НАУЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДОКТОРА ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК, ПРОФЕССОРА ГИРШМАНА МИХАИЛА МОИСЕЕВИЧА

20 октября 1937 г. Михаил Моисеевич родился в поселке Бира Хабаровского края в простой семье. Отец был разнорабочим, закончившим 2 класса приходской школы, участвовал в первой мировой войне, имел награды. Мама закончила 3 класса, была портнихой, прекрасной хозяйкой, хранительницей домашнего очага. Обладала природной мудростью. Жизнь у родителей была трудной. Старший брат Михаила Моисеевича воевал в Великой Отечественной, был заведующим кафедрой теории музыки Казанской консерватории, заслуженным деятелем искусств. Сестра – способный экономист, всю войну проработала главным бухгалтером Хабаровского военторга, потом переехала в Самару и перевезла туда всю семью. По сути, сестра стала для Михаила Моисеевича второй мамой, руководила его воспитанием. Михаил Моисеевич рано научился читать, считать, быстро запоминал прочитанное и его сразу приняли во 2-й класс в Хабаровске. В школе был отличником. Увлекался чтением стихов и даже выступал на радио.

1949 г. – переезд в Самару. Здесь Михаил Моисеевич пошел в 5-й класс. Это был замечательный класс. Как вспоминает сам Михаил Моисеевич: «блестящий учитель английского языка Александр Александрович Лосев во многом укрепил и многому научил». Позднее он стал переводчиком в ООН. По его настоянию Михаил Моисеевич пошел в кружок художественного слова во Дворец пионеров. Здесь был прекрасный руководитель Оскар Осипович Марков, обычный актер и замечательный педагог. Михаил Моисеевич вспоминает его с особой теплотой: «Он чувствовал индивидуальность каждого и каждому доверял». За время занятия в кружке Михаилом Моисеевичем были сыграны роли Чацкого, Хлестакова, Скупого рыцаря, Дон-Жуана...

1951 г. – посещение литературного кружка, которым руководил Василий Павлович Финкельштейн, он же – учитель в школе. Учась в 9-м классе, Михаил Моисеевич уже знал, что будет филологом.

1954-1959 гг. – годы учебы в Казанском университете на историко-филологическом факультете. С благодарностью вспоминает Михаил Моисеевич своего руководителя Галину Александровну Вишневскую, которая давала ему «возможность свободно развиваться». По ее же совету Михаил Моисеевич написал письмо Борису Михайловичу Эйхенбауму, выдающемуся ученому-филологу. Посмотрев работу М.М.Гиршмана об истории советского литературоведения за 40 лет, он ответил приглашением в Ленинград. Трехчасовое общение с ученым, как считает сам Михаил Моисеевич, определило его дальнейшую судьбу. Борис Михайлович посоветовал писать диссертацию на тему теории стиха и заручиться поддержкой «функционального» стиховеда. Таким человеком для Михаила Моисеевича стал Леонид Иванович Тимофеев. В своих воспоминаниях М.М. Гиршман отзывается о Л.И.Тимофееве как об идеальном человеке: «с одной стороны – «официальный», с другой стороны – широкий добрый человек».

1959-1966 гг. – годы работы в школе-интернате №3 пос. Залесный Татарской АССР учителем русского языка и литературы, позже завучем. Начало трудовой деятельности совпало со счастливыми событиями личной жизни. В 1959 г. Михаил Моисеевич и Диана Васильевна создали семью. Сегодня Михаил Моисеевич уверен, что с женой ему повезло. Уже 48 лет они вместе и дома, и на работе. Сегодня их дело продолжают дочери: Элина не только доктор филологических наук, но и пишет стихи, прозу; Елена – филолог-переводчик.

1965 г. – защита диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук на тему «Основные тенденции ритмико-интонационного развития русского стиха». Благодаря общению с Л.И.Тимофеевым работа Михаила Моисеевича вошла в трехтомник теории литературы, что в свою очередь сыграло решающую роль в его переезде в Донецк.

1966 г. – переезд в Донецк. Работа на кафедре теории литературы и художественной культуры Донецкого государственного университета.

1978 г. – защита докторской диссертации на тему: «Ритм художественной прозы и целостность прозаического литературного произведения».

1981 г. – профессор кафедры теории литературы и художественной культуры ДонГУ.

1990-2005 гг. – заведующий кафедрой теории литературы и художественной культуры Донецкого национального университета.

1990-1995 гг. – Депутат Донецкого городского Совета народных депутатов.

1997 г. – член-корреспондент Международной академии наук педагогического образования.

Своим трудом и филологической деятельностью М.М.Гиршман внес существенный вклад в изучение природы литературного произведения, разработав теорию художественной целостности. Обосновал оригинальную концепцию ритмики и художественной прозы в сопоставлении с ритмикой стиха. Обогастил современные представления о стиле литературного произведения, предложил новые решения ряда проблем эстетики словесного

творчества и исторической поэтики. И в настоящее время Михаил Моисеевич продолжает трудиться на кафедре теории литературы и художественной культуры ДонНУ, руководит научной школой и комплексной темой НИР «Художественная целостность, исторические формы ее существования».

Раздел 2

ХРОНОЛОГИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ НАУЧНЫХ ТРУДОВ ДОКТОРА ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК, ПРОФЕССОРА ГИРШМАНА МИХАИЛА МОИСЕЕВИЧА

1958

1. *Слово в поэтическом контексте // Материалы межвузовской конференции по словообразованию. – Казань, 1958.

1961

2. Раздумья над книгой // Вопросы литературы. – 1961. – №9. – С. 214-217.

1962

3. Активизация познавательной деятельности учащихся при изучении фонетики и состава слова // Русский язык в школе. – 1962. – №4. – С. 54-57.
4. Активизация преподавания литературы в средней школе / М. М. Гиршман, Д. В. Дубинина // Литература в школе. – 1962. – №6. – С. 81-82.

1965

5. Стихотворная речь // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. – М., 1965. – Т. 3. – С. 317-392.

1967

6. *Ритм прозы // Тезисы научной конференции преподавателей гуманитарных факультетов. – Донецк, 1967.
7. *Про цілісний аналіз художніх творів // Тезисы республиканской научной конференции по вопросам языкознания и литературоведения. – Харьков, 1967.

1968

8. Литературоведческий анализ: (Методологические вопросы) // Вопросы философии. – 1968. – №10. – С. 103-113.
9. Подготовка коллективной истории русского стиха / М. М. Гиршман, Л. И. Тимофеев // Вопросы литературы. – 1968. – №12. – С. 138-143.

10. Противоречия серьезного исследования / М. М. Гиршман, Д. И. Гелюх // Вопросы литературы. – 1968. – №1. – С. 225-227.
11. Ритм прозы // Радянське літературознавство. – 1968. – №2. – С. 31-38.
12. Содержательность ритма прозы // Вопросы литературы. – 1968. – №2. – С. 169-183.

1969

13. Взаимосвязь категорий жанра и стиля // Проблемы метода направления и стиля в изучении и преподавании литературы. – М., 1969. – С. 11-12.
14. М. В. Ломоносов о структурных различиях стиха и прозы // Ломоносовские чтения. – Казань, 1969. – С. 42-50.
15. О целостном анализе литературного произведения // Проблемы изучения художественного произведения. – М., 1969. – С. 10-11.
16. Принципы целостного анализа // Марксизм-ленинизм и вопросы теории литературы. – Алма-Ата, 1969. – С. 28-30.
17. Три «чудных мгновения» // Русская речь. – 1969. – №1. – С. 11-18.
18. Стих и язык, ритм и метр / М. М. Гиршман, О. А. Орлова // Вопросы литературы. – 1969. – №5. – С. 205-210.

1970

19. Ленинизм и литературная наука // Вопросы литературы. – 1970. – №4. – С. 235-239.
20. Ленінський принцип комуністичної партійності радянської літератури: Лекції для заочників. – Донецьк: ДонДУ, 1970. – 20 с.
21. Целостный анализ художественных произведений: Пособие по спецкурсу / М. М. Гиршман, Р. Т. Громяк. – Донецк, 1970. – 117 с.

1971

22. Особенности двухсложных размеров в поэзии Н. А. Некрасова // Некрасов и русская литература: Тез. докл. – Кострома, 1971. – С. 95-95.
23. Ритм / М. М. Гиршман, А. А. Леонтьев // Краткая литературная энциклопедия. – М., 1971. – Т. 6. – Стб. 297-302.

24. Ритмика // Краткая литературная энциклопедия. – М., 1971. – Т. 6. – Стб. 302-303.
25. *Русская советская поэзия и стиховедение // Вопросы русской литературы: Респ. межвед. науч. сб. – Львов, 1971. – Вып. 6.
26. Словораздел // Краткая литературная энциклопедия. – М., 1971. – Т. 6. – Стб. 964.
27. Стих и смысл или стих как смысл? // Вопросы литературы. – 1971. – №6. – С. 198-202.
28. Целостность литературного произведения // Проблемы художественной формы социалистического реализма. – М., 1971. – Т. 2. – С. 49-97.

1972

29. О смысловой выразительности стиха // Труды Киргизского государственного университета. – Фрунзе, 1972. – Вып. XVII. – С. 34-46. – (Филологические науки).
30. Проблемы изучения ритма прозы / М. М. Гиршман, Е. Н. Орлов // Русская литература. – 1972. – №2. – С. 98-100.
31. Стихотворение // Краткая литературная энциклопедия. – М., 1972. – Т. 7. – Стб. 204-205.
32. Стык // Краткая литературная энциклопедия. – М., 1972. – Т. 7. – Стб. 236.

1973

33. «Антоний» В. Брюсова // Поэтический строй русской лирики. – М.; Л., 1973. – С. 199-210.
34. «День и ночь» Ф. Тютчева / М. М. Гиршман, В. Н. Кормачев // Известия АН СССР. – 1973. – №6. – С. 494-502. – (Серия литературы и языка).
35. Ще раз про цілісний аналіз літературно-художнього твору / М. М. Гіршман, І. І. Стебун // Радянське літературознавство. – 1973. – №5. – С. 65-72.
36. Над строками анкеты // Вопросы литературы. – 1973. – №7. – С. 126-136.
37. О ритме русской художественной прозы // Slavic Poetics. – The Hague – Paris, 1973. – P. 161-169.

38. О формах проявления ритма в прозаических произведениях различных литературных направлений // Проблемы взаимодействия литературных направлений. – Днепропетровск, 1973. – С. 11-25.
39. Поэзия Валерия Брюсова // Литература в школе. – 1973. – №5. – С. 90-93.
40. Проблемы целостного анализа художественной прозы (Ритм. орг. прозаического худож. целого): Учеб. пособие. – Донецк, 1973. – 45 с.

1974

41. Интонация / М. Гиршман, Б. Гончаров // Словарь литературоведческих терминов. – М., 1974. – С. 108-109.
42. Проблемы типологии ритма прозы / М. М. Гиршман, Д. И. Гелюх, Е. Н. Орлов // Исследования по стилистике. – Пермь, 1974. – Вып. 4. – С. 188-205.
43. Просодия / М. Гиршман, Б. Гончаров // Словарь литературоведческих терминов. – М., 1974. – С. 298-299.
44. Ритм и целостность прозаического художественного произведения // Вопросы литературы. – 1974. – №11. – С. 128-150.
45. Синтагма // Словарь литературоведческих терминов. – М., 1974. – С. 352.

1975

46. Ритм і родова природа літературного твору // Теорія родів і жанрів. – Одеса, 1975. – С. 24-28.

1976

47. В русле современных исканий // Вопросы литературы. – 1976. – №9. – С. 268-275.
48. Поэтическое произведение, жанр, направление // Вопросы литературы. – 1976. – №3. – С. 255-262.
49. Проблемы ритмической организации прозаического художественного целого // Проблемы стиховедения. – Ереван, 1976. – С. 148-164.
50. Четырехстопный ямб Некрасова и Полонского / М. Гиршман, О. А. Орлова // Проблемы типологии русской литературы. – Пермь, 1976. – С. 178-192.

1977

- 51.*В. Брюсов. «Антоний» // Поэтический строй русской лирики. – Л., 1977. – С. 199-210.
- 52.Внутренняя структура и субъективная организация целостности литературного произведения // Целостность литературного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы: Сб. науч. ст. – Донецк, 1977. – С. 6-8.
- 53.Гармония и дисгармония // Теория литературных стилей. Типология стилового развития XIX века. – М., 1977. – Кн. 2. – С. 362-382.
- 54.*Особенности организации повествования в рассказах Битова / М. Гиршман, С. Кузин // Вопросы русской литературы: Респ. межвед. науч. сб. – Львов, 1977. – Вып. 1.
- 55.Проблемы изучения ритмической композиции прозаического произведения // Целостность литературного произведения и проблемы его анализа: Сб. науч. ст. – Донецк, 1977. – С. 206-207.
- 56.Синтез простоты и сложности в стиле // Теория литературных стилей. Типология стилового развития XIX века. – М., 1977. – Кн. 2. – С. 152-166.
- 57.Совмещение противоположностей // Теория литературных стилей. Типология стилового развития XIX века. – М., 1977. – Кн. 2. – С. 208-229.

1978

- 58.Активность стиля // Литературное обозрение. – 1978. – №6. – С. 72-73.
- 59.Литературное произведение // Краткая литературная энциклопедия. – М., 1978. – Т. 9. – С. 438-441.
- 60.Особенности организации повествования в произведениях Толстого и Достоевского / М. М. Гиршман, В. В. Федоров // Проблемы реализма. – Вологда, 1978. – С. 39-51.
- 61.Путь к объективности // Вопросы литературы. – 1978. – №1. – С. 243-251.
- 62.Ритм, поэзия, проза: (Диалог в письмах с комментариями) // Литературная учеба. – 1978. – №3. – С. 198-206.

63. Стил ь и эстетическая значимость литературного произведения // Эстетические категории в литературоведческом анализе. – Днепропетровск, 1978. – С. 76-77.

1979

64. Еще о целостности литературного произведения // Известия АН СССР. – 1979. – №5. – С. 449-457. – (Серия литературы и языка).

65. Обобщение стиховедческого опыта / М. М. Гиршман, Л. Т. Сенчина // Вопросы литературы. – 1979. – №5. – С. 261-267.

66. Особенности организации повествования в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина / М. М. Гиршман, Л. П. Стулишенко // Вопросы русской литературы: Респ. межвед. науч. сб. – Львов, 1979. – Вып. 1 – С. 40-47.

67. Фундамент понимания // Литературное обозрение. – 1979. – №4. – С. 26-27.

1980

68. Диалектика чтения / М. М. Гиршман, Д. В. Дубинина // Вопросы литературы. – 1980. – №1. – С. 258-265.

69. Лирический сюжет стихотворения М. Ю. Лермонтова «Парус» / Л. Т. Сенчина, М. М. Гиршман // Сюжетосложение в русской литературе: Сб. ст. – Даугавпилс, 1980. – С. 114-121.

70. Повествователь и герой // Чехов и Лев Толстой. – М., 1980. – С. 126-139.

71. Ритмическая композиция рассказа Ф. М. Достоевского «Сон смешного человека» // Slavia. – 1980. – №4. – S. 371-378.

1981

72. Анализ поэтических произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева: Учеб. пособие для пед. ин-тов по спец. №2101: «Рус. яз. и лит.». – М.: Высш. шк., 1981. – 111 с.

73. Идеи. Страсти. Поступки / М. М. Гиршман, Л. С. Дмитриева // Известия АН СССР. – 1981. – №5. – С. 471-473. – (Серия литературы и языка).

1982

74. Диалектика общего и индивидуального // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. – М., 1982. – С. 7-18.

75. Ритм художественной прозы: Моногр. – М.: Сов. писатель, 1982. – 367 с.
76. Стиль литературного произведения // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. – М., 1982. – С. 257-300.
77. Жажда исповедания: (Прозаический цикл В. Белова «Воспитание по доктору Споку») / М. М. Гиршман, И. С. Чуйгук // Литературная учеба. – 1982. – №3. – С. 116-123.
78. Диалектика жанра и стиля в художественной целостности // Жанр и проблемы диалога. – Махачкала, 1982. – С. 27-36.
79. Изучение диалектики общего и индивидуального в стиле // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. – М., 1982. – С. 8-9.
80. Мир – человек – искусство / М. Гиршман, М. Клебанова // Литературное обозрение. – 1982. – №11. – С. 70-72.
81. О жанре «Капитанской дочки» / М. М. Гиршман, Л. П. Стулишенко // Вопросы русской литературы: Респ. межвед. науч. сб. – Львов, 1982. – Вып.1(39). – С. 90-96.
82. Ритм художественной прозы: Монография. – М.: Сов. писатель, 1982. – 367с.
83. Стиль литературного произведения // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. – М., 1982. – С. 259-260.

1983

84. О специфике стиховедческого анализа // Известия АН СССР. – 1983. – №1. – С. 67-71. – (Серия литературы и языка).

1984

85. Лермонтов М. Ю. Язык его произведений // Энциклопедический словарь юного филолога. – М., 1984. – С. 149-151.
86. Методологическая основа анализа литературных произведений в школах // Рус. яз. и лит. в ср. учеб. заведениях УССР. – 1984. – №12. – С. 53-54.

1985

87. Е. Баратынский. «Толпе тревожный день приветен, но страшна...» // Анализ литературного произведения. – Л., 1985. – С. 113-122.

88. О соотносительности категорий: автор и стиль литературного произведения // Проблема автора в художественной литературе. – Устинов [Ижевск], 1985. – С. 44-49.
89. Принцип единства филологии в стиховедении // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития. – М., 1985. – С. 60-68.
90. Стиль как литературоведческая категория. – Донецк: ДонГУ, 1985. – 26 с.
91. *Цикл А. Блока «О чем поет ветер» как художественное целое / М. М. Гиршман, Н. В. Кораблева // Целостность литературного произведения и проблемы его анализа. – Донецк, 1985. – Деп. в ИНИОН АН СССР 16.01.1986, №23745.

1986

92. Единство формы и содержания // Донбасс. – 1986. – №5. – С. 90-93.
93. Любовь – это сердце всего / М. Гиршман, Д. Дудина // Литературная учеба. – 1986. – №4. – С. 213-222.
94. От ритмики стихотворного языка к ритмической композиции поэтического произведения: (О двух аспектах исторической поэтики) // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. – М., 1986. – С. 306-334.
95. Стиль // Литературная учеба. – 1986. – №1. – С. 227-228.

1987

96. Литературное произведение // Литературная учеба. – 1987. – №4. – С. 169-170.

1988

97. Литературное произведение // Энциклопедический словарь юного литературоведа. – М., 1988. – С. 146-150.
98. Идеи А. А. Потебни и филологический подход к изучению словесно-художественного образа // Филологические науки. – 1988. – №1. – С. 25-28.
99. Диалектика взаимодействия жанра и стиля в художественной целостности (на материале поэмы В. Маяковского «Про это») / М. М. Гиршман, Н. Р. Лысенко // Взаимодействие метода, стиля и жанра в советской литературе. – Свердловск, 1988. – С. 40-48.

1989

100. Цикл А. М. Горького «По Руси» как художественное целое / М. М. Гиршман, В. В. Гнатко // Жанрово-стилевое единство художественного произведения. – Новосибирск, 1989. – С. 102-109.

1990

101. Диалектика мира и мига в лирических стихотворениях Пушкина // Духовное наследие Пушкина и современная культура: Тез. докл. науч. конф.: (г. Донецк, 27-30 окт. 1990 г.). – Донецк, 1990. – С. 15-16.
102. Концепция художественного произведения в философско-эстетическом наследии Вл. Соловьева / М. М. Гиршман, Т. В. Юдаева // Поэзия русского и украинского авангарда: История, этика, традиции (1910-1990 гг.): Тез. Всесоюз. науч. конф. – Херсон, 1990. – С. 8-9.
103. Литературное произведение и его автор как живое противоречие целостности мира и цельности текста // Проблемы автора в художественной литературе: Тез. докл. регион. межвуз. науч. конф., посвящ. памяти проф. Б. О. Кормана: (г. Ижевск, 14-16 нояб. 1990 г.). – Ижевск, 1990. – С. 5-6.
104. От текста к произведению, от данного общества к целостному миру // Вопросы литературы. – 1990. – №5. – С. 108-112.
105. Произведение как эстетическая категория: Проблема становления // Целостность литературного произведения и проблемы его анализа: Сб. науч. ст. – Донецк, 1990. – С. 3-19.

1991

106. Классический (пушкинский) тип литературного произведения и его значение в современной духовной жизни // Актуальные вопросы преподавания творчества А. С. Пушкина в средней и высшей школе: Тез. докл. науч. конф. (28-30 окт. 1991 г.). – Донецк, 1991. – С. 4-5.
107. Литературное произведение. Теория и практика анализа: Учеб. пособие для вузов. – М.: Высш. шк., 1991. – 160 с.

108. Поэтика / М. М. Гиршман, А. А. Кораблев // Программы предметов и курсов филологического цикла для школ-лицеев и школ-гимназий (9-11 кл.). – К., 1991. – С. 105-130.
109. Произведение и текст в современном литературоведении // Сюжет и время: Сб. науч. тр.: К 70-летию Г. В. Краснова. – Коломна, 1991. – С. 14-17.
110. Произведение как эстетическая категория: Проблемы становления // Целостность литературного произведения и проблемы его анализа: Сб. науч. ст. – Донецк, 1991. – С. 3-13.
111. Ритмическая композиция стихотворений Тютчева, написанных четырехстопным ямбом // Известия АН СССР. – 1991. – Т. 50, №2. – С. 156-162. – (Серия литературы и языка).

1992

112. Диалектика становления и возвращения в ритмико-временной организации произведения // Пространство и время в литературе и искусстве: Теорет. проблемы. классич. лит. – Даугавпилс, 1992. – Вып. V. – С. 16-17.
113. Диалог поэта и философа: Ф. И. Тютчев и Вл. Соловьев / М. М. Гиршман, Ю. Б. Грувер, Т. Юдаева // Эстетический дискурс. – Новосибирск, 1992. – С. 35-43.
114. Художественная целостность и ритм литературного произведения // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа и интерпретации: Тез. конф.: (г. Донецк, 13-16 окт. 1992 г.). – Донецк, 1992. – С. 4-6.

1993

115. Категория «общечеловеческое» и литературное произведение как явление культуры // Донбасс и Приазовье: Проблемы социального, национального и духовного развития: Тез. докл. междунар. науч.-практ. конф.: (26-27 мая 1993 г.). – Мариуполь, 1993. – С. 159-161.

116. Лекция по теории литературы в условиях опережающего обучения // Роль лекций в учебном процессе и профессиональном становлении специалистов: (Из опыта работы преподав. ДонГУ). – Донецк, 1993. – С. 3-4.
117. Миф – автор – художественная целостность: аспекты взаимосвязи / М. М. Гиршман, Ю. Ю. Гаврилова // Филологические науки. – 1993. – №3. – С. 41-48.
118. М. М. Бахтин о литературном произведении как «одном, но сложном событии» и перспективы изучения художественной целостности // Тезисы докладов вуз. науч. конф. проф.-препод. состава по итогам науч.-исслед. и метод. работы (г. Донецк, апр. 1993 г.). – Донецк, 1993. – С. 38-39. – (Гуманитарные науки).

1994

119. М. М. Бахтин о литературном произведении как «едином, но сложном событии» и перспективы изучения художественной целостности // М. М. Бахтин и перспективы развития гуманитарных наук. – Витебск, 1994. – С. 94-101.
120. *Пушкинское поэтическое целое и его современное значение // Вопросы русской филологии. – Харьков, 1994. – №1.
121. Язык поэзии – форма поэтического произведения – поэтический смысл // Язык, смысл, текст: Сб. ст., посвящ. памяти В. А. Корнилова. – Донецк, 1994. – С. 44-51.

1995

122. М. Бахтин и М. Бубер о литературном произведении // The Seventh International Bakhtin conference. – М., 1995. – С. 11-15.
123. Культурологический и эстетический аспекты школьного компонента содержания образования // Формування та впровадження шкільного компонента змісту загальної середньої освіти: Матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. – Донецьк, 1995. – С. 78-79.
124. О ритмической композиции стихотворений, написанных четырехстопным ямбом, из сборника Е. А. Баратынского «Сумерки» // Историко-

литературный сборник: К 60-летию Л. Г. Фризмана. – Харьков, 1995. – С. 55-63.

125. Целостность бытия – художественная целостность – литературное произведение: основное содержание понятий и логика их взаимосвязи // Тезисы докладов вуз. конф. проф.-препод. состава по итогам науч.-исслед. и метод. работы: (г. Донецк, апр. 1995 г.). – Донецк, 1995. – С. 42. – (Сер. Филологические науки).

1996

126. Актуальность диалогических идей Ф. Розенцвейга и М. Бубера для современного сознания и культуры // Культурные парадигмы переходных эпох: Материалы науч.-теорет. конф. – Одесса, 1996. – С. 24-26.
127. Актуальность философских идей М. Бубера для современного гуманитарного сознания и культуры // Вестник МЭГИ. – Донецк, 1996. – №1. – С. 16-27. – (Сер. Гуманитарные науки).
128. Избранные статьи: Художественная целостность. Ритм. Стилль. Диалоги. Мышление. – Донецк: ООО «Лебедь», 1996. – 160 с.
129. Основы диалогического мышления и его культурно-творческая актуальность // Наследие М. М. Бахтина и проблемы развития диалогического мышления в современной культуре: Тез. междунар. науч. конф.: (г. Донецк, 28-30 нояб. 1996 г.). – Донецк, 1996. – С. 4-6.
130. Р. О. Якобсон и А. Потебня: Сопряжение «далековатых идей» и перспективы их современного развития // Материалы международного конгресса «100 лет Р. О. Якобсону»: (г. Москва, 18-23 дек. 1996 г.). – М., 1996. – С. 118.
131. Слово в художественной целостности литературного произведения // Античность – XX век: Проблемы изучения литературы и языка. – Донецк, 1996. – С. 11-21.
132. Специфика слова в художественном произведении // Поэтика художнього тексту: Матеріали Всеукр. наук.-теорет. конф. – К.; Херсон, 1996. – С. 10-11.

133. Художественная целостность и ритм литературного произведения // Русский стих: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. – М., 1996. – С. 99-112.

1997

134. Диалог М. Бубера и М. Бахтина: истоки, разноречия, согласие // Еврейская мысль сквозь века: Сб. тез. науч. конф. в рамках Фестиваля еврейской книги. – Днепропетровск, 1997. – С. 12-14.
135. Ритмическая композиция стихотворений М. Ю. Лермонтова, написанных четырехстопным ямбом // Вестник МЭГИ. – 1997. – №1 (4). – С. 49-56. – (Сер. Гуманитарные науки).
136. Художественная целостность // Дискурс: Коммуникация, образование, культура. – 1997. – №3/4. – С. 185-188.
137. Язык поэзии... // Collegium. – 1997. – №6. – С. 82-87.
138. Язык поэзии – форма поэтического произведения – поэтический смысл: проблемы взаимосвязи // Матеріали вузівської наук. конф. проф.-виклад. складу за підсумками наук.-дослід. та метод. роботи: (м. Донецьк, квіт. 1997 р.). – Донецьк, 1997. – С. 17-20. – (Сер. Філологічні науки).
139. Язык поэзии – форма поэтического произведения – поэтический смысл // Проблема художественного языка. – Самара, 1997. – Вып. 1. – С. 82-91.

1998

140. «В царском селе» А. А. Ахматовой / М. М. Гиршман, Э. М. Свенцицкая // Русская словесность. – 1998. – №2. – С. 21-26.
141. Введение в эстетику: Метод. материалы и планы практических занятий по курсу / М. М. Гиршман, Л. П. Квашина. – Донецк, 1998. – 34 с.
142. Диалог как актуальная проблема мировой культуры первой трети XX в. // Русская культура первой трети XX в. в контексте мировой культуры. – Екатеринбург, 1998. – С. 13-17.
143. Еврейский диалогизм и русская традиция // Истоки. – Харьков, 1998. – №2. – С.57-67.
144. Еврейско-русские взаимосвязи в формировании диалогического мышления // Еврейская мысль сквозь века. – Днепропетровск, 1998. – С. 29-

33.

145. Единство и целостность литературного произведения // XX век. Литература. Стил. – Екатеринбург, 1998. – Вып. 4. – С. 10-16.
146. Литературное произведение как художественная целостность: итоги и перспективы изучения // Вестник Донецкого университета. – Донецк, 1998. – Вып. 1. – С. 84-89. – (Сер. Гуманитарные науки).
147. Литературное произведение как художественная целостность: итоги и перспективы изучения // Литературоведение на пороге XXI века. – М., 1998. – С. 170-177.
148. Литературное произведение как явление культуры // *Slowo a kultura*. – Lublin, 1998. – S.21-26.
149. Поэзия Б. Пастернака // Русская культура первой трети XX в. в контексте мировой культуры. – Екатеринбург, 1998. – С. 86-89.
150. Проза художественная // Введение в литературоведение: Учеб. пособие. – М., 1998. – С. 308-313.
151. *Своеобразие и значение пушкинского поэтического целого // А. С. Пушкин и взаимодействие литератур и языков. – Казань, 1998.
152. Творчество Пушкина и современная теория поэтического произведения // А. С. Пушкин: филологические и культурологические проблемы изучения: Материалы междунар. науч. конф. (г.Донецк, 28-31 окт. 1998 г.). – Донецк, 1998. – С. 9-10.
153. Целостность бытия в художественной целостности // Академические тетради. – М., 1998. – Вып. 4. – С. 204-205.
154. *Knjizevno djelo kao umiefnicka cielina* // *Knjizevna smotra*. – Zagreb, 1998. – XXX, Br. 107(1). – S. 67-74.

1999

155. К проблеме специфики художественной литературы // Литературоведческий сборник. – Донецк, 1999. – Вып. 1. – С. 4-8.
156. Э. Левинас об «определении идеи культуры» и проблемы еврейско-русских диалогических взаимосвязей // Слово и мысль: Вестник Донец. отд-

- ния Петров. Акад. наук и искусств. – Донецк, 1999. – Вып. 1. – С. 50-57. – (Сер. Гуманитарные науки).
157. Э. Левинас об определении идеи культуры: Вариации еврейской идеологической философии // Библейские исследования. Еврейская мысль. – М., 1999. – Ч. 1. – С. 220-230.
158. Литературное произведение // Энциклопедический словарь юного литературоведа. – М., 1999. – С. 140-141.
159. Стихотворение // Энциклопедический словарь юного литературоведа. – М., 1999. – С. 327-328.
160. Парус // Лермонтовская энциклопедия. – М., 1999. – С. 366-367.
161. Проза художественная // Введение в литературоведение. Основные понятия и термины. – М., 1999. – С. 308-313.
162. Пути еврейского самосознания / М. М. Гиршман, Э. М. Свенцицкая // Истоки. – Харьков, 1999. – №5. – С. 181-186.
163. Ритм // Литературоведческие термины. – Коломна, 1999. – Вып. 2. – С. 55-58.
164. Стихотворение // Литературоведческие термины. – Коломна, 1999. – Вып. 2. – С. 84-86.
165. Художественное целое // Литературоведческие термины. – Коломна, 1999. – Вып. 2. – С. 101-104.
166. Ритмическая композиция стихотворений М. Ю. Лермонтова // *Studia metrica et poetica*. – СПб., 1999. – С. 110-117.
167. Творчество Пушкина и современная теория литературного произведения // А. С. Пушкин и современный теоретико-литературный опыт. – М., 1999. – С. 72-85.
168. Творчество Пушкина и современная теория поэтического произведения // Вопросы литературы. – 1999. – № 2. – С. 152-161.

2000

169. Еврейский диалогизм и русская традиция // Межэтнические культурные связи в Донбассе. – Донецк, 2000. – С. 195-200.

170. Еврейский монотеизм – основа диалогического мышления // Материалы VII Междунар. конф. по иудаике. – М., 2000. – С. 49-52.
171. Литературное произведение: единство и целостность. Содержание и форма литературного произведения. Ритм. Стихотворение // Литературоведческий сборник. – Донецк, 2000. – Вып. 2. – С. 211-224.
172. Проблемы развития гуманитарного образования в постсоветском пространстве // Россия в контексте современных образовательных моделей. – М., 2000. – С. 27-28.
173. Проза художественная // Введение в литературоведение: Учебник. – М., 2000. – С. 308-313.
174. Ритмическая композиция стихотворения И. Лиснянской «Переделкинское кладбище» // Филологические исследования: Памяти Н. В. Максимовой. – Донецк, 2000. – Вып. 1. – С. 37-44.
175. Содержание и форма литературного произведения // Литературоведческий сборник. – Донецк, 2000. – Вып. 2. – С. 211-224.
176. Стиль // Литературоведческий сборник. – Донецк, 2000. – Вып. 3. – С. 253-257.
177. Художественная проза // Литературоведческий сборник. – Донецк, 2000. – Вып. 4. – С. 196-201.
178. *Творчество А. С. Пушкина и актуальные проблемы современной теории // Питання літературознавства. – Чернівці, 2000. – Вип. 3(63).

2001

179. Архитектоника бытия-общения – ритмическая композиция стихотворного текста – невозможное, но несомненное совершенство поэзии // Анализ одного стихотворения: “О чем ты воешь, ветер ночной?..” Ф. И. Тютчева: Сб. науч. тр. – Тверь, 2001. – С. 20-27.
180. Актуальность диалогических идей Ф. Розенцвейга, М. Бубера, Э. Левинаса // Материалы восьмой междунар. конф. по иудаике. – М., 2001. – Ч. 2. – С. 103-107.

2002

181. Анализ литературного произведения: Что мы анализируем и интерпретируем // Поэтика художьного твору та проблеми його інтерпретації. – Дрогобич, 2002. – С. 22-36.
182. Диалог и литературное произведение // Дискурс. Коммуникативная функция культуры и образования. – М., 2002. – Вып. 10. – С. 67-71.
183. Диалог и литературное произведение: их взаимосвязи в теории словесного творчества М. М. Бахтина // Bakhtin & H:S Intellectual Ambience. – Gdansk, 2002. – S. 269-275.
184. Литературное произведение: Теория художественной целостности / Донец. нац. ун-т. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 560 с.
185. Любовь – это сердце всего (о стихотворении В. Маяковского «Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви») / М. М. Гиршман, Д. В. Дубинина // В пространстве филологии. – Донецк, 2002. – С. 352-363.
186. Полемика Э. Левинаса с М. Бубером в контексте взаимосвязи философии диалога и теории комического произведения // Збірник на пошану професора М. Гольберга. – Дрогобич, 2002. – С. 45-52.
187. Предпосылки философии диалога в наследии Бодуэна де Куртене // Ученные записки Казанского государственного университета. – Казань, 2002. – Т. 143. – С. 21-44.
188. Хорошая и нужная книга / М. М. Гиршман, И. А. Попова-Бондаренко // Литературоведческий сборник. – Донецк, 2002. – Вып. 9. – С. 189-192.

2003

189. Анализ литературного произведения: что мы анализируем и интерпретируем? // Studia Hermeneutica. Герменевтика тексту: між істиною і методом: Наук. запис. ф-ту ром.-герм. філології Дрогобич. держ. пед. ун-ту. – Дрогобич, 2003. – С. 7-40.
190. Еврейский диалогизм и русская литературно-философская традиция: отзвуки Ф. Достоевского в философии Э. Левинаса // Десятая ежегодная Междунар. конф. по иудаике: Тезисы. – М., 2003. – С. 1.
191. Литературная классика в свете диалогического сознания // Античність –

сучасність: (питання філології): Зб. наук. пр. – Донецьк, 2003. – Вип. 3. – С. 4-10.

192. Полемика Э. Левинаса с М. Бубером в контексте идеологических идей в еврейской философии // Материалы девятой ежегод. Междунар. конф. по иудаике. – М., 2003. – Ч. 2. – С. 49-57.
193. Поэтическое словообразование в стихотворном произведении // Проблемы поэтики и стихотворения. – Алматы, 2003. – Ч. 1. – С. 136-139.
194. Стиль и поэтическое словообразование в лирике Ф. И. Тютчева // Литературоведческий сборник. – Донецк, 2003. – Вып. 15-16. – С. 6-15.
195. Стих и проза: два типа ритмической организации / М. М. Гиршман, Ю. Б. Орлицкий // Теория литературы. Т. III: Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – М., 2003. – С. 516-557.

2004

196. Поэтическое словообразование в художественной литературе // Русский язык: Исторические судьбы и современность: Материалы II Междунар. конгресса. – М., 2004. – С. 620.
197. Проблема диалога в современной науке и образовании // Матеріали III наук. конф. викладачів ДІСО. – Донецьк, 2004. – С. 12-16.
198. Проза // Введение в литературоведение: Учебник. – М., 2004. – С. 434-442.
199. Ритм и память поэтического произведения: роль ритмической композиции // Функціонально-комунікативні аспекти граматики і тексту: Зб. наук. пр. – Донецьк, 2004. – С. 337-340.
200. Розвивально-діалогічний потенціал сучасної лекції // Науково-практичні аспекти організації навчальної і методичної роботи в університеті. – Донецьк, 2004. – С. 91-101.
201. Стиль Тютчева и проблема поэтического словообразования в лирике // Текст, поэтика, стиль. – Екатеринбург, 2004. – С. 28-39.
202. “Тень реальности” или “духовный поступок”: произведения искусства в свете философской критики Э. Левинаса // Литературоведческий сборник. –

Донецк, 2004. – Вып. 17-18. – С. 224-230.

2005

203. Автор – род – жанр – стиль: их отношения и взаимосвязь в индивидуально-авторскую эпоху // Литературоведческий сборник. – Донецк, 2005. – Вып. 21-22. – С. 6-24.
204. В. Брюсов. «Антоний» // Анализ художественного текста. Лирическое произведение: Хрестоматия. – М., 2005. – С. 222-237.
205. Встреча диалогической философии и филологии: Э. Левинас о творчестве Ф. Достоевского // Вісник Донецького інституту соціальної освіти. – Донецьк, 2005. – Т. 4; №1. – С. 63-66. – (Сер. Філологія. Журналістика).
206. “Высшие цели бытия” и “личная тайна”: к проблеме родовой природы рассказа А. П. Чехова “Дама с собачкой” // Дискурсивность и художественность: Сб. науч. тр. к 60-летию В. И. Тюпы. – М., 2005. – С. 216-223.
207. “День и ночь” Тютчева / М. М. Гиршман, В. Н. Кормачев // Ф. И. Тютчев: pro et contra. – СПб., 2005. – С. 751-753.
208. Диалог и литературное произведение // Літературознавчі студії: Зб. наук. ст. – Донецьк, 2005. – С. 22-31.
209. К проблеме родо-жанровой доминанты литературного произведения // Филологические записки. – Воронеж, 2005. – Вып. 23. – С. 58-69.
210. Э. Левинас о творчестве Ф. М. Достоевского // Вісник Донецького інституту соціальної освіти. – Донецьк, 2005. – Вип. 1. – С. 63-66.
211. Ритм и ритмическая композиция // Анализ художественного текста. Лирическое произведение: Хрестоматия для студентов филол. фак. ун-тов и пединститутов. – М., 2005. – С. 63-71.
212. «Толпе тревожный день приветен, но страшна...» Е. А. Баратынского // Анализ художественного текста. Лирическое произведение: Хрестоматия для студентов ун-тов и пединститутов. – М., 2005. – С. 93-110.
213. Фундамент культуры и связь веков: Русская литературная классика в свете философии диалога // Проблемы поэтики и теории русской литературы

XIX-XX вв.: Сб. памяти В. П. Скобелева. – Самара, 2005. – С. 29-36.

2006

214. Автор – род – жанр – стиль: к проблеме родо-жанровой доминанты // Литературоведческий сборник. – Донецк, 2006. – Вып. 25. – С. 49-59.
215. Бытие – общение – искусство в парадигме современной культуры // Академические тетради. – М., 2006. – Вып. 10: Исторические идеалы и смысл бытия человека и человечества формируемые культурами. – С. 42-44.
216. Бытие – общение – искусство в парадигме современной культуры // Вопросы филологии. – М., 2006. – №2(23). – С. 122-123.
217. Отзвуки пушкинской ритмики в произведениях русской поэзии: к проблеме содержательности стилевой формы // Русистика. – К., 2006. – №5-6. – С. 92-95.
218. Эстетика: Метод. пособие / Сост.: М. М. Гиршман, О. А. Кравченко. – Донецк: ДонНУ, 2006. – 22 с.

2007

219. Идеи культуры в диалогическом осмыслении Э. Левинаса // Филология в пространстве культуры. К 75-летию Е. С. Отина. – Донецк, 2007. – С. 82-88.
220. Особенности художественного познания // Studia metodologica: Теорія літератури, компаративістика, україністика: Зб. наук. пр. з нагоди 70-річчя док. філол. наук, проф., акад. Вищ. шк. України Романа Гром'яка. – Тернопіль, 2007. – Вип. 19. – С. 24-28. – (Полнотекстовая версия сборника – <http://studiametodologica.com.ua>).
221. Ритмическая композиция рассказа Т. Толстого «Чистый лист» // Искусство поэтики – искусство поэзии. К 70-летию И. В. Фоменко. – Тверь, 2007. – С. 205-209.
222. Стих и проза: два типа ритма, единый ритмический архетип // Вісник Донецького інституту соціальної освіти. – Донецьк, 2007. – Т. III. – С. 49-53.

Редакторская деятельность

223. Целостность литературного произведения и проблемы его анализа: Сб. науч. ст. / Редкол. М. М. Гиршман (отв. ред.) и др. – Донецк: ДонГУ, 1991. – 168 с.
224. Целостность художественного произведения и проблемы его анализа и интерпретации: Конф. (Донецк, 1992): Тезисы..., 13-16 окт. 1992 г. / Редкол.: М. М. Гиршман (отв. ред.) и др. – Донецк: ДонГУ, 1992. – 220 с.
225. Наследие М. М. Бахтина и проблемы развития диалогического мышления в современной культуре: Междунар. науч. конф. (Донецк, 1996): Тезисы..., (28-30 нояб. 1996 г.) / Редкол.: М. М. Гиршман (отв. ред.) и др. – Донецк: ДонГУ, 1996. – 134 с.
226. А. С. Пушкин: Филологические и культурологические проблемы изучения: Междунар. науч. конф. (Донецк, 1998): Материалы..., 28-31 окт. 1998 г. / Отв. ред. М. М. Гиршман. – Донецк: ДонГУ, 1998. – 204 с.
227. Литературоведческий сборник = Літературознавчий збірник: Сб. науч. работ / Редкол.: М. М. Гиршман (отв. ред.) и др. – 1999. – Донецк: ДонНУ.

Диссертации, защищенные под руководством

профессора М.М. Гиршмана

228. Кобзарь Е. Н. Стиль творчества К. Паустовского тридцатых годов. – Донецк, 1969.
229. Орлова О. А. Стих Я. П. Полонского и проблемы ритмической эволюции русского стиха XIX в. – Донецк, 1973.
230. Егоров И. В. Проблемы типологии эпических жанров и жанровая природа «Мертвых душ» Н. В. Гоголя. – Донецк, 1974.
231. Исупов К. Г. Игра в литературном творчестве и произведении. – Донецк, 1975.
232. Федоров В. В. Диалог в романе. Структура и функции. – Днепропетровск, 1975.

233. Гелюх Д. И. Эволюция ритмической организации прозаических художественных произведений в русской литературе 20-30-х годов XIX в. – Донецк, 1977.
234. Орлицкий Ю. Б. Свободный стих в русской советской поэзии 1960-1970-х годов. – М., 1982.
235. Кожемякина Л. И. Сюжетно-композиционная организация рассказов И. Бунина 1900-1910-х годов. – Томск, 1983.
236. Петрова Н. А. Внутрижанровая типология лироэпической нефабульной поэмы. – М., 1983.
237. Акимова В. И. Критический анализ концепций стиля в современном буржуазном литературоведении (60-70 гг.). – К., 1985.
238. Константиновская Е. Я. Автор, читатель, герой в романе (Филдинг, Стерн, Гоголь). – М., 1985.
239. Домащенко А. В. Проблема изобразительности художественного слова (на материале лирики Ф. И. Тютчева и Н. А. Заболоцкого). – М., 1986.
240. Лысенко Н. Р. Диалектика фольклорных традиций и новаторства в жанровой структуре поэм В. Маяковского. – Баку, 1986.
241. Белинская Н. В. Ритм прозы А. П. Чехова в художественных переводах. – Тбилиси, 1987.
242. Рогожкин А. В. Целостность художественного произведения и принцип его анализа в теоретическом наследии В. Г. Белинского. – К., 1987.
243. Иванюк Б. П. Стихотворение-троп как тип художественного целого (на материале произведений Ф. И. Тютчева). – К., 1988.
244. Коган А. С. Типы объединения лирических стихотворений в условиях перехода от жанрового к внежанровому мышлению (на материале русской поэзии первой половины XIX века). – К., 1988.
245. Анисимов Н. А. Особенности психологизма русской советской прозы 1930-х годов («Производственный роман» и проза А. Платонова). – Одесса, 1989.

246. Кораблев А. А. Ученичество как принцип читательского восприятия (на материале романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»). – К., 1989.
247. Панич А. О. Рецептивная установка литературного произведения в русской прозе XIX века. – К., 1990.
248. Сенчина Л. Т. Жанровая эволюция идиллии (на материале русской поэзии XVIII - первой половины XIX века). – Тбилиси, 1990.
249. Бегалиева Е. Г. Смысловое целое героя современной прозы (А.Ким, В.Маканин, Р.Киреев). – Донецк, 1992.
250. Попова-Бондаренко И. А. Эволюция временной организации художественного целого в процессе перехода от романтизма к реализму (на материале произведений М. Лермонтова и Ф. Достоевского). – Донецк, 1992.
251. Квашина Л. П. Родовая природа эпического произведения: «Капитанская дочка» А. С. Пушкина. – Донецк, 1994.
252. Красиков М. М. Поэтика художественной целостности литературного произведения («Война и мир» Л. Н. Толстого). – Донецк, 1994.
253. Кунцив В. В. Жанрово-стилевое своеобразие поэмы в литературе XX века. – Донецк, 1994.
254. Мных Р. В. Жанровая эволюция элегии в литературе XX века. – Донецк, 1994.
255. Телицына Т. В. Своеобразие художественно-публицистического целого и особенности его структуры (на материале произведения А. И. Солженицына «Архипелаг Гулаг»). – М., 1994.
256. Гаврилова Ю. Ю. Содержание понятия «литературно-художественная классика». – М., 1996.
257. Кораблева Н. В. Интертекстуальность литературного произведения (на материале романа А. Битова «Пушкинский дом»). – Донецк, 1999.
258. Кравченко О. А. Гармония как основа единства литературного произведения. – Донецк, 2000.
259. Мних Л. М. Генеза та функціонування числової символіки у поезії XX століття. – Донецьк, 2001.

260. Дубровська О. Т. Еволюція жанру оди на зламі століть (кінець XVIII – початок XIX). – Донецьк, 2003.
261. Лизлова С. М. Гра в постмодерністському творі: на матеріалі творчості Ю. Андруховича. – Донецьк, 2004.
262. Отина А. Е. Становление теории литературного произведения или переход от традиционалистской к индивидуально-авторской эпохе: на материале русской эстетики и литературной критики первой трети XIX века. – Донецк, 2004.
263. Пыпенко О. Ю. Лирический мир как теоретико-литературная категория. – Донецк, 2007.

Раздел 3

ПУБЛИКАЦИИ О ПРОФЕССОРЕ М. М. ГИРШМАНЕ

264. Лесик В. В. Про всебічний аналіз твору // Радянське літературознавство. – 1973. – №1. – С.7-15. – [О кн.: Гиршман М. М., Громяк Р. Т. Целостный анализ художественного произведения. – Донецк, 1970. – 117 с. – С. 10-12.]
265. Шестаков В. П. Гармония как эстетическая категория. – М.: Наука, 1973. – 253 с. – [М. М. Гиршман – С. 230-231].
266. Тимофеев Л. Стих как система // Вопросы литературы. – 1980. – №7. – С. 158-189. – [М. М. Гиршман – С. 168-169].
267. Храпченко М. Горизонты художественного образа. Статья вторая // Вопросы литературы. – 1980. – №12. – С. 146-189. – [М. М. Гиршман – С. 166-167].
268. Руднев П. А. Исследование ритма русской художественной прозы // Вопросы литературы. – 1983. – №8. – С. 214-221.
269. *Сапаров М. А. Размышления о структуре художественного произведения // Структура литературного произведения. – Л., 1984. – С. 181-190. – [М. М. Гиршман – С. 187-188].
270. Лейтес Н. С. Роман как художественная система: Учеб. пособие по спецкурсу. – Пермь: ПГУ, 1985. – 79 с. – [М. М. Гиршман – С. 32].
271. Есаулов И. А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения: «Миргород» Н. В. Гоголя. – М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 1995. – 102 с. – [М. М. Гиршман – С.7-8].
272. Бройтман С. Н. Блок и Пушкин (К вопросу о классическом и неклассическом типе художественной целостности // Литературное произведение: слово и бытие: Сб. науч. тр. – Донецк, 1997. – С. 55, 69-70. – (К 60-летию М. М. Гиршмана).
273. Тюпа В. И. Ритмотектоника «Фаталиста» // Литературное произведение: слово и бытие: Сб. науч. тр. – Донецк, 1997. – С. 266-277. – (К 60-летию М. М. Гиршмана).

274. Кораблев А. А. Теория целостности М. М. Гиршмана // Кораблев А. А. Донецкая филологическая школа. Опыт полифонического осмысления. – Донецк, 1997. – С. 21-29; Литературное произведение: слово и бытие. – Донецк, 1997. – С. 9-21.
275. Тюпа В. И., Фуксон Л. Ю., Дарвин М. Н. Литературное произведение: проблемы теории и анализа. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 1997. – Вып. 1. – 168 с. – [М. М. Гиршман – С. 118, 145].
276. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учеб. пособие. – М.: Флинта-Наука, 1998. – 248 с. – [М. М. Гиршман – С. 25-26, 119].
277. Николаенко В. В. Письма о русской филологии (Письмо четвертое, или Эпистола стихотворстве) // Новое литературное обозрение. – М., 1998. – №31(3). – С. 372-382. – [М. М. Гиршман – С. 379-380].
278. *Užarević J. Potraga za izgubljenom tradicijom (Aspekti suvremene ruske književne teorije) // Književna smotra. – [Zagreb], 1998, god. XXX, br. 107 (1). – S. 5.
279. Дарвин М. Н. Цикл // Введение в литературоведение: Лит. произведение: осн. понятия и термины. – М.: Высш. шк., 1999. – С. 482-496. – [М. М. Гиршман – С. 486].
280. Хализев В. Е. Теория литературы: Учебник для студ. вузов. – М.: Высш. шк., 1999. – 400 с. – [М. М. Гиршман – С. 41-42].
281. Червинская О. Пушкин, Набоков, Ахматова: Метаморфизм русского лирического романа. – Черновцы: Рута, 1999. – 152 с. – [М. М. Гиршман – С. 40-41].
282. Зырянов О. В. Лирический интертекст с феноменологической точки зрения // Эволюция форм художественного сознания в русской литературе (опыты феноменологического анализа). – Екатеринбург: Урал. гос. ун-т, 2001. – 360 с. – [М. М. Гиршман – С. 19, 27, 38, 50].

283. Кафедрі теорії літератури і художньої культури – 35 / Л. Бахаєва, Д. Гелюх, І. Попова-Бондаренко, В. Авцен // Факти та події. – 2001. – №33(грудень).
284. Куралех С. Как бы и на самом деле // Аидише мамэ: Женский худ.-публицист. журн. Донецкой еврейской общины. – 2001. – №9. – С. 22-24.
285. Созина Е. К. Сознание и письмо в русской литературе. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2001. – 552 с. – [М. М. Гиршман – С. 13, 16, 236].
286. Донецкая область. Наука и техника. Золотое сечение: Кн.-справ. – Донецк: ВТФ «ИНТЕРДОНБАСС», 2002. – 304 с. – [М. М. Гиршман – С. 258].
287. Донецький національний університет / Ред. кол.: В. П. Шевченко (відпов. ред.) та ін. – Донецьк: Норд-Пресс, 2002. – 340 с. – [М. М. Гиршман – С. 89, 118, 133 (фото членов Ученого совета университета), 144 (фото первых заслуженных профессоров ДонНУ), 158, 165, 231].
288. Орлицкий Ю. Б. [Рецензия] // Первое сентября. – М., 2003. – 5 дек. – Режим доступа: <http://1september.ru/2003/12/5.htm/>. – Рец. на кн.: Гиршман М. М. Литературное произведение: теория художественной целостности. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 560 с.
289. Гиршман Михаил Моисеевич / Из архива ученого секретаря // Факти та події. – 2004. – №16(133) (квітень). – (Заслуженный профессор ДонНУ).
290. Орлицкий Ю. Б. Ритмическая структура «Ревизора» (предварительные замечания) // Н. В. Гоголь и театр: Третьи Гоголевские чтения: Сб. докл. – М., 2004. – Режим доступа: <http://old.nikolay.gogol.ru/> – [Ссылки на кн.: Гиршман М. М. Ритм художественной прозы: Моногр. – М.: Сов. писатель, 1982. – 367 с.].
291. Тмарченко Н. Д. Теоретическая поэтика: Хрестоматия-практикум: Учеб. пособие. – М.: Академия, 2004. – 400 с. – [М. М. Гиршман – С. 20, 87, 235, 371, 376].
292. Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тмарченко. – М.: Academia, 2004. – Т. 1: Тмарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория

- художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – 512 с. – [М. М. Гиршман – С. 138, 139, 287, 406].
293. Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тamarченко. – М.: Academia, 2004. – Т. 2: Бройтман С. Н. Историческая поэтика. – 368 с. – [М. М. Гиршман – С. 316, 321].
294. Анализ художественного текста. Лирическое произведение: Хрестоматия / Сост.: Д. М. Магомедова, С. Н. Бройтман. – М.: РГГУ, 2005. – 334 с. – [М. М. Гиршман – С. 9, 60-61 83-84, 110, 237, 332].
295. Анализ художественного текста. Эпическая проза: Хрестоматия / Сост.: Н. Д. Тamarченко. – М.: РГГУ, 2005. – 442 с. – [М. М. Гиршман – С. 12, 22, 26, 63-71, 78-79, 258, 265, 432].
296. Кто есть кто в Донецке: Биогр. справ. – Донецк: ООО Фирма «Интерхоббиэкспо», 2005. – 392 с. – [М. М. Гиршман – С. 78].
297. Учені Донецького національного університету. 1937-2007 / Ред. кол. В. П. Шевченко (відп. ред.) та ін. – Донецьк: Норд-Прес, 2006. – 372 с. – [М. М. Гиршман – С. 23, 26 (фото заслуженных профессоров университета), 37, 213, 217].
298. Шалыгина О. В. Телеология поэтической прозы (А. П. Чехов – А. Белый – Б. Л. Пастернак). – М.: ИД «Садовое кольцо», 2007. – Электронная монография: 22 Мгб. – Режим доступа: <http://shalygina.chekhoviana.ru> – [Ссылки на кн.: Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 528с.; Гиршман М. М. Ритм художественной прозы: Моногр. – М.: Сов. писатель, 1982. – 367 с.].

Раздел 4

СТАТЬИ И ОТЗЫВЫ

О НАУЧНОМ ТВОРЧЕСТВЕ М. М. ГИРШМАНА

П.А.Руднев

Исследование ритма русской художественной прозы

Изучение ритма русской художественной прозы имеет солидную и длительную традицию, восходящую к трудам А.Потебни и таких видных филологов XX века, как А.Белый и Л.Щерба, Б.Томашевский и М.Бахтин, В.Жирмунский и В.Виноградов, Г.Винокур и Л.Тимофеев. В русле этой традиции находится и рецензируемая книга.

Исследование М.Гиршмана основано на качественно представительном и количественно весомом материале в диапазоне от прозы XVIII века до произведений Горького.

Одной из важных граней теоретической концепции рассматриваемой работы является трактовка ритма как константного признака структуры текстов любого вида искусства. Ритм истолковывается М.Гиршманом с учетом достижений современной эстетики и теории литературы как «единство в многообразии». Стиховой и прозаический ритмы описаны автором в качестве двух типов художественно-речевой организации литературного произведения вообще, являющихся необходимым условием всякой содержательной художественной целостности.

Что же способствует возникновению прозаического ритма? Чем он отличен от стихового?

Чтобы понять, как отвечает на эти вопросы М.Гиршман, обратимся к его переписке с П.Антокольским, цитируемой в книге.

П.Антокольский – решительный противник интереса к ритмизации прозаической речи: по его мнению, это случайное и не имеющее серьезного значения явление. Для П.Антокольского прозаический ритм или экзотически-экспериментален, или связан только с композиционно-сюжетными факторами повествования, но в любом случае он не обусловлен чисто речевыми моментами и несоотносим с ритмом в стихе. Позиция М.Гиршмана совершенно иная и, на мой взгляд, вполне обоснованная: *«Говоря о том, что ритм в прозе возможен, Вы считаете, что он может проявиться в чем угодно, но только не в словесно-ритмизированной ткани...»* Да, *«в прозе действительно не может быть двойной сегментации – на строки-стихи и на предложения... ритмические единицы прозы – это... единицы “обычного” синтаксического членения речи»*¹.

¹ Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. – М., 1982. – С.10-11. (Далее ссылки на это издание даны в скобках).

Итак, прозаический ритм – специфическое, отличное от стихового ритма явление, изначально порождаемое факторами синтаксического членения речевого материала. Единицы этого членения, по М.Гиршману, суть: синтагма – колон – фразовый компонент – фраза. Ритмическая структура колонов создается характером зачинов (в стихе – анакруза), основы (речевого отрезка от первого до последнего ударения, что приблизительно соответствует категории «метрический ряд») и окончания (в стихе – клаузула). Роль ритмического определителя в прозе играет также количество ударений в колонах, расположение междуударных промежутков и словоразделов.

Проанализировав ритм прозы в лингвистическом аспекте, М.Гиршман ставит перед собою главную задачу, связанную с интерпретацией полученных данных, что предполагает уже *«не лингвистический, а сугубо литературоведческий взгляд на ритм»* (с.35). Именно это позволяет М.Гиршману выйти за рамки узкоречевых ритмологических аспектов и оказаться на широком теоретическом и историко-литературном просторе.

Естественно возникает вопрос о целостности литературного произведения и той роли, которую играет здесь прозаический ритм. Категория целостности обоснованно трактуется не в качестве механической суммы составных частей, но в качестве диалектически противоречивого динамического процесса, связанного как с начальными моментами формирования эстетического организма, так и с итоговой, результативной фазой творчества. Целостность представляет собой систему, состоящую из соотношенных и взаимообусловленных элементов, каждый из которых, создаваясь в процессе творчества, воплощает в себе ее общие закономерности. На всех этапах развертывания и функционирования художественной целостности и ее элементов важную функцию выполняет ритм. Прежде всего, ритм выступает как первоначальная материализация общего замысла произведения. Далее, в ритмическом развертывании целостности особенно ярко проявляется ее личностный характер. Так обнаруживается связь ритма с образом автора, с особенностями индивидуального стиля. Наконец, прозаический ритм *«поразному проступает на самых различных (в принципе на всех) уровнях литературного произведения»* (с.76), активно способствуя при этом реализации и его внетекстовых связей. Последнее упирается, во-первых, в вопрос о традиции и новаторстве: *«в ритме особенно ясно выявляется диалектическое единство закономерностей повторяемости и индивидуальной неповторимости»* (с.87). Во-вторых, в проблему читательского восприятия. *«...Подключаясь к ритмическому движению, читатель столь же постигает, сколь и созидает художественную реальность»* (с.95), что формирует читательское сотворчество, определяет его направление и результаты.

Две главы рецензируемой книги посвящены исследованию самого процесса становления ритмического единства произведений русской художественной прозы. Рассмотрев ритмическую структуру произведений Ломоносова и Радищева разных жанров, исследователь приходит к заключению: наряду с жанровой и лексической дифференциацией, обусловленной теорией трех «штилей», памятники словесности той эпохи

получали и отчетливое ритмическое разграничение: ритмические особенности произведений одного речевого жанра различных писателей оказывались ближе, чем разножанровые тексты одного и того же автора. Только в творчестве сентименталиста Карамзина определенно намечаются новаторские поиски индивидуального ритмического стиля благодаря сближению разных типов ритмической организации в пределах одного текста. Анализ ритмических характеристик карамзинской прозы позволяет говорить *«о формировании признаков ритмического единства целого»* (с.105), о *«едином эмоциональном тоне всего повествования»* (с.106), обусловленных личностным тоном рассказа и ритмической структурой самого образа повествователя. Особенности прозы Карамзина сыграли важную роль в дальнейшем становлении русской прозы эпохи романтизма. Однако генеральная установка прозы романтиков на ритмико-стилистическую украшенность, призванную поразить читателя, оборачивается в конце концов своей противоположностью: прозаическое повествование, пронизанное предельным романтическим субъективизмом, приобретает (даже в лучших повестях Бестужева-Марлинского) ритмическое однообразие и экспрессивную однотонность. Так к 1830-м годам создаются предпосылки для радикального реформирования художественной прозы уже на путях реализма. Теперь решающее слово за реалистом Пушкиным.

Пушкин-новатор отнюдь не отвергает традиции своих предшественников (в первую очередь – Карамзина), добивавшихся ритмического единства прозаического произведения. Однако Пушкин *«решительно отказывается... от подчеркнутости, регулярности и однотипности ритмических связей в пользу их организованного разнообразия»* (с.111). Отсюда – отсутствие романтической украшенности, строгая и высокая простота реалистической прозы Пушкина. Впервые это отчетливо дает о себе знать в структуре повествования «Повестей Белкина», где *«разграничиваются, симметрично сопоставляются и синтезируются различные ритмико-речевые оттенки, соотношенные с разными стилями и субъектами речи, и такая динамика существенна не только как характеристика пушкинского прозаического стиля, но и как важный этап формирования художественно-речевой структуры произведений русской реалистической прозы вообще»* (с.115).

Ритмические традиции прозы Пушкина были в свою очередь развиты и преобразованы в прозе Лермонтова, Гоголя и Тургенева.

Особую роль в дальнейшем обогащении своеобразия русской классической прозы XIX века сыграло творчество Достоевского и Толстого. Для творческой установки обоих писателей характерно преодоление «отделанности» стиля тургеневской прозы, в которой пушкинская трагедия обрела вершинное новаторское воплощение. Общая для Толстого и Достоевского тенденция состоит и в усложнении целостности структуры их произведений. Последнее, конечно, по-разному проявляется в индивидуальном стиле великих художников. Едва ли не лучшими страницами книги М.Гиршмана могут, по-моему, считаться те, где автор, опираясь на весьма авторитетные завоевания отечественной поэтики, сопоставляет индивидуальные ритмические стили Толстого и Достоевского с учетом той

принципиально неодинаковой роли, которую играет в их произведениях образ автора-повествователя. *«Если у Л.Толстого, особенно в его позднем творчестве, «последние», по Достоевскому, противоположности «я и все» сливаются в итоговом синтезе и образ повествователя предстает как воплощение именно такого слияния, то в художественном мире Достоевского... каждое подлинное человеческое «я»... не может не совмещаться с другими, не стремиться к общению и – в пределе – слиянию с ними, и вместе с тем оно не может не относиться к другому «я» именно как к другому миру, как к противостоящему ему «ты», и всеобщий диалог Достоевского, будучи непрерывным совмещением «я» и «ты», никогда, однако, не оказывается их слиянием» (с.198-199).* Поэтому в произведениях Толстого объединяющая функция ритма, поддержанная аналогичной ролью образа повествователя, выступает в итоге всегда в позитивной форме. В произведениях же Достоевского (по Бахтину, чью концепцию поддерживает и на своем материале развивает М.Гиршман) образ повествователя не возвышается над персонажами: его голос звучит на равных с голосами других персонажей в общей системе романной полифонии. Образ повествователя в прозе Достоевского не играет или почти не играет объединяющей роли. Ритмическая структура образа повествователя здесь, следовательно, оказывается в иных, чем у Толстого, соотношениях с ритмическим импульсом произведения в целом. Да и сам этот импульс двойся: с одной стороны, он, конечно, способствует единству прозаического целого, а с другой – создает такой «нервный», «лихорадочный», «аритмичный» темп повествования, благодаря которому не спутаешь манеру Достоевского с манерой какого-либо иного писателя.

Ритмическая структура прозы Чехова заставляет вспомнить о высокой простоте пушкинской прозы. Вместе с тем интересна мысль автора об основном отличии классической гармонии Пушкина и стилевой синтетичности прозы Чехова. «Протеизм» автора у Пушкина вмещает многообразные голоса героев, а каждый герой заключает в себе возможность выразить авторскую точку зрения. В прозе же Чехова *«между раздробленным и измельченным миром и верховным авторским началом обнаруживается зияние, которое должно быть осознано и ликвидировано деятельной энергией читателя» (с.240).* Это создает предпосылки для сочетания цельности и плавности ритмического единства чеховского текста и его многосоставности. Идеал Чехова – в поисках гармонии и красоты, его пафос *«воплощается как необходимая перспектива естественного развития... обычной жизни» (с.241).* Новаторски развивая чеховскую традицию, Горький переносит акцент с композиционно-стилевого *«воплощения гармонии на воплощение пути, хода жизни, становления деятельного ее носителя» (с.241).* В отличие от Достоевского и Чехова, Горькому уже в начале XX века стала ясна «общая идея», коренным образом отличная от «общей идеи» Толстого и обусловленная связью Горького с освободительным движением эпохи. Поэтому для него неприемлема традиция полифонической поэтики Достоевского. М.Гиршман прав, видя в горьковском слове монологическое (в смысле Бахтина) начало. В

горьковское повествование *«входят самостоятельные и разноплановые высказывания о мире. Они как будто не слышат друг друга, но их слышит «проходящий», и он... остро сталкивает их, рассчитывая, что истина явится, как искра от столкновения» (с.261)*. Подобный взгляд на «пестроту» и «ералаш» жизни *«в конечном счете и воссоздается в ритмически организованной... структуре горьковской прозы» (с.261)*.

Такова вскрытая М.Гиршманом линия развития ритмического единства произведений русской художественной прозы XVIII – начала XX века, соотнесенная с индивидуальным стилем писателей и стилевыми принципами литературного направления, к которому тот или иной писатель принадлежит.

Значительное внимание автор уделяет процессам взаимодействия прозы и поэзии, существенно неодинаковым на разных этапах истории русской литературы. Обоснованность выводов характерна и для этого раздела книги, хотя именно он не может не вызвать некоторых замечаний.

Так, М.Гиршман, бесспорно, прав, когда пишет: *«Если в начале XIX века... ритмическое единство прозаического художественного целого строилось во многом по поэтическим «моделям», то последующие десятилетия первой и особенно второй половины века позволяют уже в развитии стиховых ритмических форм отметить если не прямое воздействие, то... переключки с прозаическими образцами» (с.292)*. Уязвимость позиции исследователя обнаруживается в системе доказательств этого утверждения. Именно тогда, когда автор опирается на факт нарастания к концу века полиметрии – композиционного сочетания разных стихотворных размеров в пределах структуры одного текста. Полиметрия объясняется как один из главных путей прозаизации стиха. Во-вторых, однако, процессы прозаизации далеко не столь однозначны, что убедительно показано в известных стиховедческих исследованиях и против чего М.Гиршман, в сущности, не возражает. Во-вторых, самый факт нарастания полиметрии обнаруживается не вообще в стихе второй половины века (например, у Некрасова), а преимущественно в текстах стихового эпоса. Лирике полиметрия была мало свойственна. Что же касается стиховой драматургии, то в ней, особенно в оперных либретто и кантатах, полиметрия уже господствовала в XVIII веке. Другое дело, что этот факт не выявлен в работах по истории метрики стиха XVIII века. Во всяком случае, трактовка полиметрии как решающего фактора прозаизации стиха представляется мне спорной и требует дополнительных исследований.

Вызывает мое несогласие и анализ художественно-речевой структуры романа А.Белого «Петербург». Проза романа верно определена в книге как проза метризованная. В речевой структуре романа можно без труда вычленить отдельные пассажи, которые в целом укладываются в метрические инварианты трехсложника и дольника. Едва ли, однако, справедливо такое категорическое утверждение автора: *«Поскольку ритмический закон стиха становится организующим принципом прозаического повествования, постольку изображаемая действительность включается в автономное по отношению к ней, постороннее ей движение. В результате, с одной стороны, событийное развитие превращается в смешение “бывших и небывших событий”, а с другой*

– само повествовательное движение лишается своей объективной основы и в связи с этим оказывается во многом иллюзорным, мнимым» (с.309). Я не могу, во-первых, согласиться с тем, что ритмический закон стиха структурно организует прозу А.Белого: проза «Петербурга» остается все-таки прозой, хотя и с сильной тенденцией к метризации во многочисленных, семантически ударных местах романа. Нельзя не учитывать и установки Белого на прозаическое, а не стиховое восприятие романа, что воплощено в его графической форме. Во-вторых, то, что М.Гиршман называет мнимостью, иллюзорностью повествования, едва ли вытекает из метризации прозы. Эту существенную особенность поэтики «Петербурга», я полагаю, следует связывать с новаторски трансформированной гоголевской традицией «фантазмагоричности» Петербурга, ярко воплотившей идею обреченности, гибельности несущейся в небытие николаевской России вместе с ее холодной бюрократической столицей. Иллюзорность изображения Петербурга не является, таким образом, художественным просчетом автора романа, но оказывается, напротив, одной из самых сильных сторон его художественной концепции.

Наконец, последнее замечание, касающееся источниковедческой базы книги в целом. Обильно приводя высказывания писателей о ритме прозы, М.Гиршман оставляет без внимания некоторые специальные труды ученых, где (на много лет раньше) была предложена типологическая классификация ритмических структур прозаических текстов². Пусть типология, разработанная А.Жовтисом и В.Баевским, разноречива и гипотетична – тем больше было оснований для ее критического рассмотрения и оценки.

Мои замечания имеют либо дискуссионный, либо частный характер и не колеблют принципиальных идей и выводов автора книги. Последняя может вполне быть квалифицирована как методологически зрелое, новаторское исследование.

В Донецком университете над проблемами ритма прозы трудится под руководством М.Гиршмана группа ученых. Хочется пожелать издательству университета организовать выпуски серийных сборников, посвященных этим вопросам.

Руднев П.А. Исследование ритма русской художественной прозы // Вопросы литературы. – 1983. – №8. – С.214-221.

А.А. Кораблев

Теория целостности М.М. Гиршмана

² См.: Жовтис А. Стихи нужны... – Алма-Ата, 1968. – С.46-53; Баевский В.С. О ритме логико-эмоциональной прозы // Материалы научной конференции Смоленского пединститута, посв. 50-летию ин-та. – Смоленск, 1971. – С.158-164.

Излагать теорию целостности М.М.Гиршмана, кажется, нет надобности: она достаточно внятно и конкретно изложена им самим в его статьях и монографиях и если в чем-то еще нуждается, то, пожалуй, только в добросовестном цитировании и вдумчивом осмыслении. Но, с другой стороны, поскольку всякая теория, вообще говоря, неотделима от ее создателя, то, очевидно, необходим некий сторонний взгляд для ее, опять же, целостного видения и восполнения. Впрочем, представлена она, теория, не только там, где изложена. Практически все, о чем пишет М.М.Гиршман, проникнуто идеей целостности, устремлено к ней и подчинено ей, отчего и все написанное им предстает как единое, внутренне развивающееся целостное образование.

Сборник избранных статей³ позволяет точнее обозначить основные аспекты теории целостности и увидеть их в единстве и соотносительности.

1. Художественная целостность

Ясно, что дать определение целостности трудно, если вообще возможно. Но поскольку без него никак не обойтись, то приходится удовлетвориться максимально кратким и предельно общим: целостность – это *полнота бытия* (с.7).

М.М.Гиршман уточняет, что он имеет в виду, когда говорит о полноте бытия:

- первоначальное единство всех бытийных содержаний,
- их саморазвивающееся обособление,
- их глубинную неделимость (с.7).

«Первоначальное единство» – значит до-временное или, вернее, вне-временное, которое, однако, осуществляется во времени, приобретая качества отдельности и временной определенности («начало, середину и конец»), и предстает как множество целых – «разноликих, разнокачественных, самостоятельных и самоценных» (с.8).

Таким образом, «целостность» и «целое» – соотносимые, но не тождественные понятия, имеющие разное содержание и принадлежащие разным планам бытия. «Целостность» – то, что внутренне связывает разделенные и обособленные «целые», обнаруживая их глубинную нераздельность. «Целое» – то, являет собой, в себе и через себя породившую его «целостность».

«Целостность» и «целое» – предельно общие обозначения двух аспектов бытия, которые взаимно актуализируются в произведениях искусства. Художественное творчество, в этом смысле, это и есть актуализация целостности в форме целого. Художник, создавая некое – ограниченное во времени и пространстве – «целое», стремится воссоздать и его вневременную и внепространственную основу – «целостность», которую, если принимать во внимание форму ее осуществления, теоретики литературы называют «художественной».

³ Гиршман М.М. Избранные статьи. – Донецк, 1996. (Ссылки на это издание даны в скобках)

Итак, целостность – то, что находится в начале и в основе произведения, его, так сказать, альфа и омега. Это, однако, не означает, что всякое художественное произведение, в сущности, рассказывает, только о целостности. Целостность, как понимает ее М.М.Гиршман, вообще не может быть предметом изображения. Но, наверное, можно сказать и иначе: творчески являя полноту бытия через художественно воплощенные и непосредственно воспринимаемые отношения, художественное произведение, действительно, о чем бы ни говорило, свидетельствует о глубинной и сущностной целостности изображаемого мира.

Возникновение художественной целостности – это не только возникновение замысла, но и его первоначальная объективация, которая, в какой бы форме ни выразилась, содержит «организующий принцип целого», становится «определяющей точкой», после чего творчество идет как бы само собой, ибо, как пишет М.М.Гиршман, «появился внутренний источник саморазвития художественного целого»⁴.

Развитие же художественной целостности направлено не от части к целому, а как бы наоборот: это «непрерывное изменение становящегося в каждой детали целого»⁵. Впоследствии М.М.Гиршман вообще будет избегать понятия «часть», поскольку, как известно, «части» – это «у трупа», а если видеть в художественном произведении живой организм, то правомернее говорить о составляющих его «целых». Но в полемике с систематиками и структуралистами, естественно, приходилось пользоваться привычной терминологией:

«Стало быть, категория целостности относится не только к целому эстетическому организму, но и к каждой значимой его частице. Литературное произведение не просто расчленяется на отдельные взаимосвязанные части, слои или уровни, но в нем каждый – и макро- и микроэлемент – несет в себе отпечаток того неповторимого художественного мира, частицей которого он является. Соответственно и структура литературного произведения не может быть представлена как конструируемая из заранее готовых элементов, так как специфические элементы эстетического организма не готовы, не существуют до него, а создаются в процессе творчества как моменты становления художественного целого. И, являясь частицами, они получают право представлять весь целостный художественный мир в его структурном и содержательном своеобразии, ибо в каждой из них так или иначе воплощается то системосозидающее духовно-творческое единство, которое дает жизнь всему произведению и является его общей художественной идеей»⁶.

Проявления целостности в созидающих ее саморазвивающихся, обособленных, но глубинно неделимых целых – многообразны. При этом принцип взаимного соотношения целых остается, по-видимому, неизменным на

⁴ Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. – М., 1982. – С.46, 47.

⁵ Там же. – С.47.

⁶ Там же. – С.47-48.

всех структурных уровнях произведения. Характернейший пример: «автор – герой – читатель» – единая целостность в трех целых (с.9), что, конечно же, заставляет вспомнить христианский догмат о единосущности и триипостасности Троицы. В самом деле, отношения целых, по Гиршману, суть отношения ипостасей, восходящих к единой и объединяющей их сущности-целостности.

Другой пример таких отношений: «художественный мир – художественное произведение – художественный текст». В отличие от теоретиков, избравших в качестве первоосновных более фиксированные, статичные понятия «мир» или «текст» (В.В.Федоров, Р.Барт), М.М.Гиршман сосредоточен на «произведении», поскольку, по его логике, именно оно, являя двуединый процесс *«претворения изображаемой действительности в художественный текст и преобразование текста в форму существования, воплощения художественного мира»* (с.11), позволяет прояснить и конкретизировать «погранично-объединяющее содержание» в художественном целом, а именно:

- двуединство процессов развертывания художественной целостности в каждом значимом элементе и завершения художественного целого в созданном произведении;

- неготовность составных элементов произведения, которые не являются заранее, а лишь становятся художественно значимыми;

- отсутствие заданной иерархичности отношений элемента и целого (с.11).

Говоря о закономерностях осуществления художественного целого, М.М.Гиршман рассматривает их как всеобщие, универсальные, в равной степени присущие как художественной, так и внехудожественной реальности. Принцип целостности, организующий художественное произведение, приобретает значение общежизненного принципа, организующего или, по крайней мере, могущего организовать жизнь социума:

«В произведении как художественной целостности равно несомненными и равнодостоинными являются человечество, народ и конкретная человеческая личность. Они принципиально несводимы друг на друга и друг к другу. Целое произведения – это поле напряженного взаимодействия этих обращенных друг к другу содержаний и, благодаря этому поле порождения многообразных культурных смыслов, реализующих разнообразные возможности человеческой жизни каждой индивидуальности на своем месте в пределах своей конкретной историчности и органичной ограниченности» (с.11).

Человеческая история, тоже представляющая воплощаемую целостность и в этом смысле тоже являющаяся как бы единым произведением, осуществляется по тем же законам развертывания, становления и равнодостоинства:

это «историческое развертывание границ и связей полноты бытия, бесконечного мира, живущего бесконечное время, и конечных форм человеческой природы и человеческого существования, так что существование это оказывается снова и снова осмысливаемым и осмысленным, а смысл осуществляемым и осуществленным» (с.11-12).

Являясь динамической формой осуществления целостности, художественное произведение предполагает участие в этом процессе нескольких субъектов творческого сознания – автора, актеров, зрителей, интерпретаторов. При всей неизбежности такого разделения более существенным, открывающим важные методологические перспективы представляется, по мысли М.М.Гиршмана, их «глубинная бытийная общность», позволяющая видеть в этом разделении не только межличностные, но и внутриличностные отношения.

«Жизнь, содержащаяся внутри литературного произведения, как малая вселенная отражает и проявляет в себе вселенную большую, полноту человеческой жизни, всю целостность бытия. И встреча автора и читателя в художественном мире литературного произведения становится поэтому ничем не заменимой формой приобщения к этому большому миру, восприятия подлинной человечности, формирования целостной личности»⁷.

Понимаемое таким образом, произведение искусства предстает не только объектом познания, являющим для непосредственного созерцания сущность бытия в ее полноте и целостности, но и особым, так сказать, «органом» этого познания, путем и способом «вхождения» в область бытийной, онтологической целостности или, точнее, в систему отношений, в которых и через которые эта бытийность может открыться:

«Произведение как художественная целостность – это орган постижения творческой природы бытия, орган формирования человеческого созерцания и понимания, человеческой мысли и чувства в их первоначальном единстве, саморазвивающемся обособлении и глубинной неделимости» (с.15).

2. Ритм

Основной характеристикой динамического проявления целостности является ритм.

В монографии, посвященной этой проблеме, М.М.Гиршман акцентирует органичность художественного ритма. Если ритм, вообще говоря, это организованность движения, то ритм в художественной речи – это организованность, достигая степени органичности. Диалектика организованности и органичности, проявляющаяся в ритме, гармонизирует фундаментальные противоположности человеческого бытия, порождая «единство многообразия» и не допуская превращения художественного целого ни в «жесткую, одноплановую и однозначную, чисто рационалистическую конструктивность» («единство без многообразия»), ни в «неконтролируемую стихийность и иррациональный произвол» («многообразие без единства»)⁸.

Позднее в трактовке художественного ритма акцент смещается в сторону его онтологичности. Единство и множественность, а также порядок и неупорядоченность, предсказуемость и непредсказуемость, повторимость и уникальность, необходимость и свобода переосмыслены как сущностный и

⁷ Гиршман М.М. Литературное произведение. Теория и практика анализа. – М., 1991. – С.54.

⁸ Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. – С.62, 80.

явленный аспекты бытия (с.18), изначально единые, но необходимо отдельные и ритмически связуемые. Иначе говоря, ритм – это выражение изначального единства саморазвивающегося бытия, которое в своем саморазвитии внутренне разделяется между полюсами природной явленности и свободной активности.

«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» (с.19).

Соглашаясь, что ритм выражает отношения творящего и творимого, М.М.Гиршман настаивает на двусторонности и равноправности этих отношений, исключаяющих как «одержание» ритмической стихией, так и «насилие» – силою ритма – над миром и человеком.

Вовлеченность в ритм познавательна, ибо устремлена к сущности («единосущности») бытия, но она познавательна и сама по себе, поскольку сама ритмическая последовательность является значащей, смыслообразующей. Хотя, подчеркивает М.М.Гиршман, отсюда вовсе не следует, что в ритмическом архетипе произведения заключено выражение какого-то глубинного смысла: *«В нем не смысл и не субстанция, а направленность и динамическая перспектива смысло- и формообразования» (с.20)*. При этом ни смысл, ни форма не гарантированы и не даны заранее, а как бы предзаданы как возможность и, более того, как возможность творческая, не столько воспроизводящая, сколько рождающая смысл:

«Ритм задает траектории объединяющего движения и сохраняет различную в каждом случае область неопределенности, порождая на стыках изменяющихся отношений порядка и беспорядка перспективу возможного формирования уникальных событий, в частности, событий нового значения, восприятия, понимания как будто бы одного и того же слова или того же самого текста, а в пределе – уникального события индивидуального существования в «том же самом», вечно возвращающемся и возрождающемся мире» (с.21).

3. Стиль

Художественная целостность, рассматриваемая в аспекте ее личностного, индивидуального проявления, определяется М.М.Гиршманом понятием стиль.

Возникая на границе двух миров (двух содержаний) – внутреннего (личности писателя) и внешнего (вне писателя находящейся действительности), художественная целостность осуществляется как *«одновременно и вся принадлежащая этой личности и объективно предстающая перед ней,*

переводящая и личность и действительность в новую форму специфически художественного бытия»⁹.

В стиле проявляется:

- единство многообразия,
- выражение индивидуальности,
- общие принципы и закономерная организация элементов художественной формы¹⁰.

И в этом смысле стиль соотносим с ритмом, который тоже определяет единство художественного мира в разнообразии его проявлений.

Но есть и отличия. Стиль – более личностен: *«это непосредственно осязаемое присутствие и выражение художественной целостности и авторской позиции в каждом составном элементе произведения и законченном произведении в целом»¹¹. И более космичен: ибо «основывается на утверждении преобладания и первоначальности порядка, космоса над беспорядком, хаосом, а ритм в первую очередь выявляет эту глубинную тенденцию»¹².*

Аналогично тому, как художественное произведение соотносится с воспроизводимым в нем миром, составляющие произведение слова соотносятся с ним не как части и целое, но как равнодостоинные целые – единые, обособленные и нерасторжимые:

«Поэтическое произведение не только разворачивается из единого смыслового центра, но и, с другой стороны, в каждом слове свертывается, собирается в своем смысловом и композиционном единстве» (с.29).

Смысл в художественном произведении поэтому не воспроизводится, как если бы он был заранее дан и воплощен, а как бы возрождается, всякий раз заново и по-новому, и в этом смыслопорождении участвуют и подвергаются смысловой трансформации практически все слова, входящие в произведение, так что произведение творится именно в языке, а не посредством языка, в результате творческого взаимодействия («встречи») языка и личности:

«Личность не подчиняет себе полностью язык, не «командует» им, но и язык не подчиняет себе полностью творческую личность, не использует ее только как «передатчика» своих содержаний. Язык и личность находятся в отношениях диалогической сопричастности, и если каждый человек, безусловно, нуждается в языке как в духовной почве своего самоосуществления, то и язык не меньше нуждается в каждом говорящем человеке, усилиями которого только язык и живет, реализуя свою творческую сущность» (с.30).

⁹ Гиршман М.М. Стиль литературного произведения // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. – М., 1982. – С.259-260.

¹⁰ Гиршман М.М. Изучение диалектики общего и индивидуального в стиле // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. – М., 1982. – С.8.

¹¹ Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. – С.79.

¹² Там же. – С.81.

Смысловая трансформация, которой подвергается слово в составе художественного целого, заключается прежде всего в приобретении им связей и значений, присущих этому целому:

«Художественное слово, вбирая в себя изображаемые события, наполняется внутренними связями с другими слоями художественного целого, обретает интонационно-выразительные, сюжетно-композиционные и характерологические функции, формирует специфическое художественное время и пространство, представляет различного рода субъектов слова (рассказчиков и повествователя) и его адресатов и, наконец, выражает позицию автора» (с.93).

Художественное слово собирает все эти связи в фокус, в точку пересечения, в «закономерно согласованное единство всех элементов содержательной формы»¹³, что и определяется понятием «стиль».

Отмечая синтезирующую и организующую роль стиля, М.М.Гиршман особо указывает на личностный характер его проявления и дополнительно определяет стиль как *«непосредственное выражение авторского присутствия в каждом значимом элементе произведения»*, как *«материально воплощенный и творчески постигаемый «след» авторской активности, образующей и организующей художественную целостность»*¹⁴.

«Авторская активность» – это как бы понятно; но М.М.Гиршман говорит и об «активности стиля»:

«стиль проявляет творческую, духовную индивидуальность в зримых и осязаемых формах словесно-художественной изобразительности и выразительности»;

«способствует преодолению неплодотворной антиномии общего и индивидуального и предполагает внутренне противоречивую связь всеобщих сил человечества, аккумулированных в памяти и языке искусства, и личностного творчески ответственного слова с одновременным преодолением и сохранением устойчивых художественных структур»;

«проявляет прежде всего преобразующую взаимосвязь элементов в единстве художественного мира»; в конечном счете, активность стиля – это *«процесс преобразования воспринимающего субъекта в автора», «становление особой формы человеческого бытия, включающего в себя новое качество личностной, духовной активности»*¹⁵.

4. Диалогическое мышление.

Целостность, как ее представил М.М.Гиршман, не могла не вызвать критику со стороны тех, для кого, скажем, тождество части и целого –

¹³ Гиршман М.М. Стиль как литературоведческая категория. – Донецк, 1984. – С.14.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Гиршман М.М. Литературное произведение. Теория и практика анализа. – С.71, 72, 80-81, 92.

вопиющее противоречие¹⁶. Ясно, что такое понимание целостности требовало какого-то иного мышления.

Первоначально таким методом, позволявшим утверждать свою позицию в полемике с формализмом и структурализмом (в частности, с Ю.М.Лотманом¹⁷), служила диалектика, в ее гегелевском варианте. Отсюда частые цитаты из Маркса, Энгельса и Ленина. Отсюда же моменты – редкие – расхождения с кантианцем Бахтиным.

Но по мере вхождения теории целостности в научное сознание становилось все очевиднее, что и диалектический подход не является вполне адекватным для ее изъяснения. Целостность в ее ритмических проявлениях, пожалуй, еще могла быть описана диалектически (как показал, например, А.Белый), но целостность в ее стилевых и, по сути, личностных проявлениях нуждалась, соответственно, в личностном подходе, который бы противостоял не только объективизму (формализму, структурализму и т.п.), но и субъективизму, т.е. опасностям *«или «обездушить» изучаемый предмет, или превратить его в прямое выражение собственных душевных движений»* (с.133).

Основу для объективности гуманитарного знания М.М.Гиршман увидел в глубине содержаний *«познающего субъекта и познаваемого объекта»*, где их противопоставление не является абсолютным (с.134). Утвердившись на этой основе, общей для субъекта и объекта познания, можно *«превратить субъективное содержание познающей личности в форму объективного знания о человеке и человеческом мире, о процессах, формах и результатах человеческой деятельности и человеческого существования»* (с.135). Предпосылкой для такого утверждения, как известно каждому филологу, является любовь – именно она *«поднимает человека над ограниченностью обособленно-личного существования, непосредственно и непринужденно приобщает его к глубинным истокам человеческого бытия...»* (с.134).

Художественное произведение именно и предопределяет ту *«духовную глубину»*, на которой *«могут и должны сойтись разные личности»*, формируют ту *«точку встречи с настоящими и будущими читателями»*, открывающую *«перспективу обнаружения и творческого развития глубинного уровня их личности»* (с.138).

«Мера глубины здесь – это в то же время и мера художественной ценности. Единство мира человеческой жизнедеятельности реально проявляется через свою противоположность – через бесконечное и необозримое многообразие различных явлений этого мира. Тем важнее

¹⁶ Тимофеев Л.И. Стих как система // Вопросы литературы. – 1980. – №7. – С.168; Храпченко М.Б. Горизонты художественного образа. Статья вторая // Вопросы литературы. – 1980. – №12. – С.166-167; Сапаров М.А. Размышления о структуре художественного произведения // Структура литературного произведения. – Л., 1984. – С.187-188. Ответы М.М.Гиршмана Л.И.Тимофееву и М.Б.Храпченко см.: Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. – М., 1982. – С.48-58.

¹⁷ Гиршман М.М. Литературоведческий анализ (Методологические вопросы) // Вопросы философии. – 1968. – №10.

извлекать из глубин этого разнообразия коренящиеся в нем единство и целостность. Именно такой непосредственно воспринимаемой целостностью предстает человеческий мир в образном единстве художественного произведения» (с.138).

Философское обоснование этой глубине, где встречаются содержания познающих, впоследствии будет найдено в работах Ф.Розенцвейга и М.Бубера, а способ обнаружения и удержания этой позиции получит соответствующее наименование – «диалогическое мышление».

«Бытие-между» – так определит М.М.Гиршман, вслед за еврейскими мыслителями, «первоначальное бытие», онтологическую основу человеческого существования, которое несводимо ни к какой отдельной человеческой личности и проявляется лишь в «диалоге»:

«Диалог в этой логике – это конкретизация исходной, фундаментальной ситуации человеческой жизни, когда единое бытие-между по внутренней необходимости оказывается множественным, но в глубине своей неделимым, скрепленным энергией первоначального общения. В этой коренной ситуации способность быть, сказать, высказать себя – это в то же время способность отвечать, соединяя в себе и собою ответ и ответственность. И не абстрактный теоретический субъект, а только реальный живущий, говорящий и действующий человек может конкретно мыслить и действительно осуществлять это онтологически первичное отношение-общение» (с.145).

Эта промежуточная сфера, сфера «между», одновременно и разделяющая, и связующая, является сферой языка, речи:

«...язык существует столько же между Богом и человеком, сколько и между человеком и миром и между человеком и человеком как онтологически первичная сфера их встречи-общения, и предшествующего их разделению, и необходимо это разделение предполагающего, и выстраивающего мост между разделяемыми одним и другим, одним и многими, – мост, соединяющий уникальную единственность каждого и глубинную неделимость всех» (с.147).

Гносеологическая проблематика, сконцентрированная на осмыслении принципов и основ диалогического мышления, стала естественным развитием и восполнением теории целостности. Диалогичность, понимаемая как единство, не устраняющее, но предполагающее и согласующее противоположности, оказалась скрепляющим «цементом» прежде всего для самой теории – представшей внешне цельной и внутренне целостной и в то же время достаточно открытой, гибкой, многоголосой, именно «диалогичной», в которой Потебня находит общий язык с Лотманом, Ролан Барт протягивает руку Федорову, а Розенцвейг и Бубер вступают в диалог не только с Бахтиным, но и с Гегелем, не отменяя его триады и системность, но соответственно их трансформируя.

Кораблев А.А. Теория целостности М.М. Гиршмана

// Кораблев А.А. Донецкая филологическая школа.

Опыт полифонического осмысления. – Донецк, 1997. – С.21-29;

Литературное произведение: слово и бытие. – Донецк, 1997. – С.9-21.

ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ОБЩЕНИЯ
(о книге М.М.Гиршмана «Литературное произведение: Теория художественной целостности»¹⁸)

Словосочетание «ответственность общения» я встретил на одной из начальных страниц рецензируемой книги. Трудно представить себе более адекватное выражение ее научного и человеческого пафоса. Михаил Моисеевич Гиршман принадлежит к числу тех отечественных (хоть нынче формально он работает за рубежом) ученых, которые считают филологию «службой понимания» (С.С.Аверинцев) и видят общественную ответственность литературоведения в преодолении барьеров «между людьми, народами и веками» (Д.С. Лихачев).

Читатель может подумать: стоит ли особо выделять такое отношение к профессиональной деятельности, которое многим кажется естественным и самим собою разумеющимся? Стоит, поскольку существует и другая, в сущности – прямо противоположная и при этом достаточно популярная тенденция. Отнюдь не случайно она весьма ярко проявилась как раз в одной недавней оценке книги М.М.Гиршмана, к которой я в дальнейшем еще вернусь.

Такой подход к литературе в целом и к отдельному произведению, при котором утверждается необходимость освоения чужого без устранения его «другости», обсуждается и во «Введении», и в завершающей части книги под названием «Путь к объективности. Вместо заключения». Эта тематическая закругленность – признак того, что перед нами отнюдь не сборник статей, хотя вошедшие в книгу работы публиковались отдельно и в разные годы, а нечто вроде научного цикла. Действительно, развитая здесь теория литературного произведения усматривает в нем «*смыслообразующее бытие-общение*» (488). В другом месте сказано об «*установке на диалогическую концепцию художественной целостности как бытия-общения многих разных целых в эстетической реальности, осуществляемой в тексте, но к тексту не сводимой*» (518). Это сквозная тема книги и постоянно эксплицируемая автором основа ее проблемного единства.

Игнорируя ее, вряд ли возможно составить и сообщить читателю адекватное представление об этой книге. Но даже если судить о ней не по законам, которые автор сам над собою признает, кажется совершенно необходимым ответить хотя бы на некоторые из «общеобязательных» в подобных случаях вопросов. А именно:

¹⁸ Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. - М.: Языки славянской культуры, 2002. - 527 с. Страницы издания далее указываются в тексте.

1. Как автор понимает категорию «целостности»? Какие аспекты структуры произведения он выделяет и как трактует их соотношение? На какую научную традицию при этом опирается?

2. Как соотносятся в книге теория произведения и практика его анализа? Как понимаются цели и задачи анализа художественного текста и мира персонажей? В какой мере учитываются при этом различия литературных родов и жанров? Каковы избранная методика анализа и его результаты?

3. Как понимаются проблемы и категории стиля и ритма? Почему они выдвинуты на первый план в структуре книги и в ее содержании?

Конечно, ответить должным образом на все эти вопросы в рамках рецензии практически неосуществимо. Но мы, по крайней мере, будем иметь их в поле зрения.

Ответ на первый из них в значительной мере проясняется уже из приведенных двух цитат. Интуитивно улавливаемая читателем целостность произведения, по М.М. Гиршману, является одновременно предпосылкой его существования и результатом его воздействия. Предпосылкой потому, что в качестве целого произведение исходит из своего прообраза (почти в платоновском смысле), просвечивающего в осуществленной художественной реальности. А результатом потому, что реализация произведения как целого означает и обособление структурных элементов (частей, представляющих собой «разные целые»), и преодоление их самостоятельной сущности и значимости. Это двойственное событие и есть «смыслообразующее бытие-общение», поскольку в его основе – встреча целенаправленной созидательной деятельности автора с ответной активно сотворческой деятельностью читателя и диалог сознаний этих двух субъектов. В такой трактовке реальная целостность художественного произведения – модель возможного в мире автора и читателя единения равноправных индивидуальностей.

Взаимодействие их сознаний, по мысли ученого, имеет онтологический характер. Иначе говоря, оно представляет собою объективную реальность, хотя и не материальную, ибо «осуществляется в тексте», будучи «к тексту не сводимо». Здесь нетрудно уловить преемственную связь с одной из важнейших идей М.М. Бахтина. Характерному для сторонников «материальной эстетики» приравниванию объективного к материальному этот исследователь противопоставил, как известно, несомненную объективность таких нематериальных вещей, как государство и право¹⁹. Тем самым произведение оказалось парадоксальным соединением двух совершенно разнородных реальностей: материальной действительности текста и нематериальной действительности *«художественного (поэтического) мира»* (48-49).

Такая концепция произведения имеет достаточно авторитетных предшественников. Конечно, в первую очередь она осознанно исходит из идей М.М. Бахтина, для которого «произведение в его событийной полноте» – «целостное и нераздельное» (но также и неслиянное) единство «события, о

¹⁹ См.: Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 53.

котором рассказывается» и «события самого рассказывания»²⁰. Однако, вполне аналогичное понимание природы художественной целостности на основе той же богословской формулы «нераздельности и неслиянности» было высказано и П.А. Флоренским²¹. Можно утверждать поэтому, что оно присуще различным вариантам религиозно-философской эстетики, корни которой в отечественной традиции уходят через Вл. Соловьева к концепциям Гегеля и Канта (не случайно ведь у первого из них, кажущегося иным знатокам воплощением строгой рациональности, уяснить сущность художественного образа помогает ссылка на св. Троицу). К этой традиции по своим глубинным основаниям примыкает и теория произведения, разработанная М.М. Гиршманом.

Главная проблема этой теории – границы художественного произведения и его взаимоотношения с читателем, т.е. эстетическая природа и функции именно *«последнего целого»*, *«произведения в его событийной полноте»*. Такие аспекты *«события, о котором рассказывается»*, как пространственно-временные и сюжетные структуры, с одной стороны, и такие проблемы, как различные формы повествования или системы точек зрения, с другой, с их особыми свойствами и самостоятельной смысловой значимостью специального интереса исследователя не привлекают. То же самое можно сказать и о структурных различиях родов и жанров.

В центре внимания оказывается категория стиля, поскольку она с наибольшей очевидностью сплавляет воедино текст и «художественный мир», и в особенности такой «носитель стиля», как ритм: *«Реализация стиля как выражения внутреннего единства и целостности произведения во многом связана с «проникающей» ролью ритма, с тем, как он взаимодействует с другими структурными слоями, «наполняет» их и своим порядком, и своим движением»* (13).

«Продвижение» рассматриваемой теории к фактуре произведения, к материальным формам, воплощающим «бытие-общение» автора, героя и читателя, в свете уже сказанного совершенно закономерно и естественно. Органическим ее продолжением (а не простым «приложением» и тем более не «подтверждением на примерах») поэтому становятся многочисленные анализы текстов произведений – стихотворных и прозаических. Не случайно такие анализы осуществляются попутно и в работах на сугубо теоретические темы, преобладающих в первой и третьей частях книги. И, наоборот, во второй части, где рассматривается главным образом ритмика отдельных произведений целого ряда поэтов и прозаиков, присутствуют также обобщающие работы о стиле, стихе и ритме стиха и прозы.

Теория для М.М. Гиршмана, как он сказал однажды автору этих строк, – «способ видеть факты». И, следовательно, она – путь к «объективному» пониманию смысла чужого художественного высказывания, т.е. к такому пониманию, которое не подменяет чужой смысл своим собственным. Отсюда и

²⁰ Там же. С. 404.

²¹ См. об этом в моей статье: Формула «нераздельности-неслиянности» и судьбы научной поэтики в России // Литературоведение на пороге XXI века. - М., 1998. - С. 177-181.

общезначимость тех интерпретаций произведений Пушкина, Баратынского, Толстого, Достоевского и Чехова, которые предложены ученым. О ней свидетельствуют ссылки в многочисленных специальных исследованиях о творчестве названных писателей на предшествующие публикации собранных в книге анализов художественных текстов.

То, что читатель-филолог, будь он ученым, преподавателем вуза или школы, студентом или заинтересованным в будущей профессии старшеклассником, найдет здесь для себя много полезного (хотя и, несомненно, требующего интеллектуальных усилий), из сказанного вполне очевидно. Хотелось бы надеяться на то, что книга, пронизанная размышлениями о не просто культурной, но бытийной значимости диалога, о высокой ценности другого человека как субъекта, а, следовательно, - чужого текста и смысла, найдет у читателя такое же отношение к себе. Думаю, что, как правило, так оно и будет. Но встречаются и исключения, впрочем, не случайные.

Здесь я хочу вернуться к одной опубликованной рецензии на книгу М.М.Гиршмана. Она принадлежит перу Я. Левченко²². В основной части этого текста (в отличие от вступительной, о чем ниже) мы встречаем явное отсутствие интереса как к системе теоретико-литературных идей рецензируемого автора, так и к тем интерпретациям художественных текстов, которые содержатся в его книге. Вместо анализа чужой теоретической концепции (в связи с теми вопросами, которые мы формулировали выше) Я.Левченко предлагает читателю несколько цитат со своими комментариями, исполненными отчасти снисходительной иронии, отчасти же искренних недоумений по поводу таких выражений, как *«гармония прекрасного мира, осуществляемая истинно художественным произведением»* (341) или *«глубинная неделимость полноты бытия»* (342). Т.е. из всего, что можно найти в книге М.М. Гиршмана, внимание рецензента привлекает исключительно ее научный язык, в который рецензент к тому же не дал себе труд вникнуть. Не случайно Я. Левченко говорит об *«опыте осмысления законченности произведения от Шеллинга до Бахтина»* (341), полагая, видимо, что «законченность» и «целостность» – синонимы. Но это не так – и даже не только с точки зрения М.М.Гиршмана.

Более того, теория литературы, видимо, находится у Я. Левченко на подозрении как таковая: *«Несмотря на количественное преобладание разговоров по делу, центр тяжести в книге перенесен, несомненно, на теоретические построения»* (341). Последние к «делу», стало быть, не относятся. В таком случае, очевидно, рецензент считает «делом» одни только присутствующие в книге анализы художественных текстов? А вот и нет, ибо *«разборы произведений, возникшие в ходе общения со студентами и потом изложенные узкому кругу коллег, – самодостаточная (пусть и методически полезная) гимнастика...»* (342). Можно подумать, что отрицанию подвергнута не вообще теория, а лишь «построения» М.М. Гиршмана: процитированный рецензентом и «в высшей степени характерный» для книги фрагмент о

художественной целостности имеет, по его оценке, «к теории литературы примерно такое же отношение, какое писания Ж. Тейяра де Шардена или Е. Блаватской имеют к систематической философии». Но в действительности скептицизм Я. Левченко имеет более универсальный характер, так как *«попытка теории – это оправдание тех бесконечных аналитических упражнений, из которых состоит жизнь преподавателя и которые имеют почти сиюминутную ценность»* (342).

Выходит, что никакого «дела» в книге М.М. Гиршмана вообще нельзя обнаружить? Именно так: перед читателем, по мнению рецензента – не что иное, как «попытка оправдать» пусть и полезную, но всего лишь «гимнастику». Такова, по его мысли, неизбежная судьба всякого *«субъекта, уверенного в абсолютной ценности просветительства»* (342), т.е. не вообще преподавателя, а как раз такого, который верит, что делает нечто по-настоящему важное и полезное.

В какие же «абсолютные ценности» верит, в отличие от незадачливых трудяг-преподавателей, рецензент? Об этом и заходит речь в финале его удивительного во многих отношениях текста. Здесь говорится о *«запрограммированности на успех»* теоретических исканий «околобахтинской секты», о том, что *«носители этой идеологии образуют мощную институциональную сеть, доминируют во многих университетах бывшего СССР»*, не допуская конкуренции и *«формируя в тех или иных сегментах общества представление о филологическом мейнстриме»* (343). Вот теперь понятно, ради чего человеком, презирающим как теорию, так и анализы текста, написана рецензия на книгу, посвященную тому и другому.

Разумеется, Я. Левченко вправе иметь избранную им систему ценностей. И если он способен удивляться тому, что согласие автора рецензируемой книги со своим коллегой может быть «не розыгрышем и не фигурой иронии», а «образом жизни», это, как говорят, дело вкуса. Очевидно, по вкусу рецензенту прямо противоположный «образ жизни», а именно тот, когда (воспользуюсь как будто специально приведенной в книге М.М. Гиршмана цитатой из Бахтина) *«вместо раскрытия (положительного) относительной (частичной) истинности своих положений и своей точки зрения стремятся – и на это тратят все свои силы – к абсолютному опровержению и уничтожению своего противника, к тотальному уничтожению чужой точки зрения»*.

О вкусах, конечно, не спорят. Но в таком случае, как могли во вступительной части рецензии появиться торжественные хвалы в адрес М.М. Гиршмана? Тут его восхваляют и как аналитика текстов («он автор глубоких и насыщенных анализов поэтических и прозаических произведений. Оба вида литературы разбираются им с одинаковым блеском» - вот какой вдруг оказалась «самодостаточная гимнастика!»), и как создателя теории прозаического ритма (замечания на эту тему, сказано здесь, *«были объединены автором в книгу... которая ныне также считается классической»*, 340).

Возможно, именно эту загадочную двойственность призвано прояснить следующее немного ниже упоминание о *«действиях наперсточника»* (341). Видимо, автор рецензии полагает, что для устранения существующих (в лице

«сообщества диалогистов») препятствий к проникновению лиц, не причастных к этому сообществу, в «институциональную сеть» именно такие действия, выражаясь его языком, «запрограммированы на успех».

И еще раз воспользуемся богатой фразеологией этой рецензии: «все бы ничего», но стоило ли такому солидному журналу, как «Вопросы литературы» публиковать настолько непрофессиональный и в то же время до такой степени саморазоблачительный текст?

*Тамарченко Н.Д. Ответственность общения:
(о книге М.М.Гиршмана «Литературное произведение:
Теория художественной целостности»)//
Филологический журнал. – М., 2005. – №1. – С.170-17;.
Новый исторический вестник. –
(Полнотекстовая версия - <http://www.nivestnik.ru/anons/fj1.shtml>)*

Отклики на работы М.М.Гиршмана

В. В. Лесик (1973):

Найрішучіше обстоюють цілісний аналіз як єдино правильний і єдино можливий науковий підхід до літературних творів автори вузівського посібника «Цілісний аналіз художнього твору» М.М.Гіршман та Р.Т.Гром'як²³. Автор теоретичного вступу до цієї праці М.Гіршман посилається на філософські істини про цілісність світу та про людину як про цілісну індивідуальність, а потім на цілісність художнього твору, який відображає світ і людину. Але цілісний характер, на думку автора розділу, має не тільки довершений твір, а й кожна складова частина його. Більше того, цілісність і цілий твір, виявляється, передують створенню компонентів (складових частин) його. М.Гіршман так і пише: «В цьому розумінні єдність художнього твору є настільки ж підсумок, наскільки й вихідна точка його формування, яка передує всім без винятку деталям. Інакше кажучи, цілісність виступає як щось безумовно первинне і по відношенню до всіх компонентів, і по відношенню до здійсненого в підсумку художнього цілого»²⁴.

Абсолютизуючи категорію цілісності та механічно прикладаючи її до формування творчого задуму письменника, до написаного твору, до будь-яких частин і деталей його, дослідник потім доходить безпідставного, на нашу думку, висновку, що аналіз як довершеного твору, так і його компонентів теж мусить бути цілісним.

Для повноти фактів додамо, що свої міркування про цілісність твору та його компонентів М.Гіршман без істотних змін (а в деяких абзацах навіть

²³ Гиршман М.М., Громьяк Р.Т. Целостный анализ художественного произведения. – Донецк, 1970.

²⁴ Там же. – С.9-10.

дослівно) переніс і в наступну свою розвідку, яка озаглавлена: «Цілісність літературного твору»²⁵. Хоча тут уже немає розгорнутої теорії цілісного аналізу, але і в цій новій праці автор не відійшов від своїх попередніх методологічних настанов.

<...> Практичний аналіз твору має спиратись на діалектику частин і цілого, а інструментом його мусять служити одночасно дві категорії: частина і ціле. А М.Гіршман, як і деякі інші адепти цілісного аналізу, не бере до уваги діалектичних взаємозв'язків між частинами і цілим.

Звісно, такі вагомі й об'ємні компоненти літературних творів як образи-персонажі й образи-предмети, картини природи та картини побуту й праці, сюжет і конфлікти та їх вузлові епізоди можна розглядати як цілісні художні єдності, що мають своє окреме значення, свій ідейно-естетичний зміст. Однак і в процесі цього «цілісного» розгляду вони не перестають бути частинами більшої, ширшої естетичної єдності – твору в цілому. І для того, щоб бачити участь окремих компонентів у творі, спільну дію їх у вираженні його провідної ідеї, треба сполучити аналіз із синтезом. Треба осмислювати результати аналізу, виводячи узагальнення й висновки, формулюючи визначення й оцінки, які стосуються суті й основних властивостей цілого. Та М.Гіршман чомусь забуває про діалектику аналізу й синтезу, він ніде не вдається до поняття синтезу, заступаючи його знову-таки тією самою категорією цілісності.

Така однобічність теоретичних суджень не могла забезпечити глибокого дослідження літературних творів. У посібнику «Цілісний аналіз художнього твору» після вступного теоретичного розділу, в якому з'ясовуються загальні принципи цілісного аналізу, наведені приклади практичного розбору і тлумачення ліричних поезій. В основному це спостереження над ритмікою, інтонацією та іншими елементами поетичної форми окремих творів Пушкіна, Фета і Брюсова. Наукові проблеми, порушені в цій частині посібника, і застосовані засоби дослідження давно відомі в літературознавстві. Дослідник не вийшов за межі традиційної теорії віршування і традиційного коментування текстів. Повного, цілком довершеного, тобто цілісного уявлення про аналізовані твори, особливо про їх жанрову природу і образну структуру, це дослідження не дає, бо в ньому бракує чітких дефініцій та узагальнених наукових підсумків, – немає синтезу. Що це не звичайний, а особливий, цілісний, розгляд творів, свідчить хіба лише та прикмета його, що дослідник прагне пов'язувати розбір зовнішніх ознак ліричних творів із їх внутрішньою суттю, відзначаючи взаємодію ритмічної системи, інтонації та різних художніх деталей із загальною стильовою спрямованістю їх.

<...> Концепція цілісного аналізу хибує тим, що вона не узгоджується з діалектикою частин і цілого та з вимогою поєднання аналізу й синтезу. Зосереджуючи свою увагу тільки на цілості, абсолютизуючи її, ця концепція обминає категорію частини, відводить дослідника від докладного вивчення складових частин твору та їх взаємодії. А без уважного розгляду образних, емоційно виражених елементів, без осмислення закономірностей, за якими вони

²⁵ Там же. – С.49-98

сполучені в художню цілість, неможливо глибоко сприйняти і збагнути суспільно-естетичну природу мистецтва слова.

Лесик В.В. Про всебічний аналіз твору // Радянське літературознавство. – 1973. - №1. – С.10-11, 11-12, 12.

В. П. Шестаков (1973):

Марксистско-ленинская эстетика рассматривает категорию целостности не статически, а в процессе становления и развития. В этом процессе становления художественного произведения как целостности можно выделить три ступени. *«Вместо двухступенчатой зависимости «часть – целое», - пишет М.Гиршман в статье «Целостность литературного произведения», - в литературном произведении проявляется иная, трехступенчатая система отношения: 1) возникновение целостности как первоэлемента, как исходной точки, как зерна развивающегося художественного организма; 2) развертывание, становление целостности в системе соотнесенных и взаимодействующих друг с другом составных элементов произведения; 3) осуществление целостности в законченном и цельном единстве литературного произведения. Поэтому становление и развертывание произведения предстает как органическое саморазвитие создаваемого писателем художественного мира»²⁶.*

Таким образом, целостность – это не неподвижная и неизменная субстанция, это процесс развития, разложение целого на составные элементы и собираніе их в порядке становления художественного образа.

Шестаков В.П. Гармония как эстетическая категория. – М., 1973. – С.230-231.

Л. И. Тимофеев (1980):

«Каждый выделяемый в процессе изучения значимый элемент произведения, – говорит, например, М.Гиршман, – должен рассматриваться как определенный момент становления и развертывания художественного целого, как своеобразное выражение внутреннего единства, общей идеи и организующих принципов произведения. Каждый значимый элемент истинно художественного произведения именно потому и необходим и незаменим, что в нем непременно воплощается смысловое единство целого, причем воплощается каждый раз по-своему, индивидуально»²⁷. «...Категория целостности, – читаем в другой работе, – относится не только к целому эстетическому организму, но и к каждой значимой его частице. Литературное произведение не просто расчленяется на отдельные взаимосвязанные части, слои или уровни, но в нем каждый макро- и

²⁶ Гиршман М.М. Целостность литературного произведения. – С.53.

²⁷ Анализ художественного произведения. Тезисы докладов научной конференции 14-15 мая 1979 г. – Алма-Ата, 1979. – С.1.

микроэлемент несет в себе отпечаток всего неповторимого художественного мира»²⁸.

Еще более резко развивает этот же круг мыслей А. Чичерин, считающий, что «изучение языка литературного произведения плодотворно тогда, когда от любого фонетического или грамматического явления, от запятой или точки исследователь проникает в глубь идеи или образа»²⁹.

Приравнивание запятой или точки к идее означает и обратное: приравнивание идеи к точке в свою очередь или запятой, что, естественно, невозможно, скажем, применительно к «Войне и миру»... На самом деле между единицей и единством как целым не может не быть взаимодействующих компонентов, звеньев, ступеней, их иерархии. Пока понятие целостности не будет связано с понятием иерархии и ему сопутствующими – противоречия целостного анализа вряд ли будут устранимы.

Тимофеев Л. Стих как система // Вопросы литературы. – 1980. – №7. – С.168-169.

М. Б. Храпченко (1980):

Иногда целостность художественного произведения рассматривают как полную и совершенную «упорядоченность» всех его частей и компонентов, «упорядоченность», при которой невозможны какие бы то ни было «отступления» от всеобщей гармонии. «...Категория целостности, – пишет, например, М.Гиршман, – относится не только к целому эстетическому организму, но и к каждой значимой его частице»³⁰. Но как с этой точки зрения охарактеризовать, например, конфликт, противоречия, которые раскрываются в произведении, как оценить художественные образы, отражающие дисгармонию чувств, смятенность сознания? Очевидно, что целостность творческого создания вовсе не предполагает равнозначной целостности каждой составной его части. Своеобразие единства творческого создания в том и заключается, что оно часто складывается как раз из неоднородных и неоднозначных по своему характеру компонентов. Более того, правда жизни обычно требует нарушения всеобщей, абсолютной «упорядоченности». И потому столь велико значение той глубокой динамической целостности, которой достигают крупные художники слова в своих произведениях.

Храпченко М. Горизонты художественного образа. Статья вторая // Вопросы литературы. – 1980. – №12. – С.166-167.

М. А. Сапаров (1984):

Теоретики, противопоставляющие текст реальной полноте бытия художественного произведения, как правило, не замечают, что под их пером

²⁸ Гиршман М.М. Целостность литературного произведения. – С.52-53.

²⁹ Чичерин А. Идеи и стиль. Изд. 2-е. – М., 1968. – С.66.

³⁰ Гиршман М.М. Целостность литературного произведения. – С.52.

фатально мистифицируется само понятие «текст», поскольку тексту присваивается роль субъекта художественной деятельности. Так, М.Гиршман, уверенно заменяющий понятие «художественного произведения» понятием «художественного текста», отличаемого им от текста «словесно-буквенного», полагает, что «художественный текст» это и есть эстетическая реальность произведения.

На используемом М.Гиршманом языке «образных» абстракций специфика и статус «художественного текста» определяются примерно так: в художественном тексте *«нет ничего, кроме внутреннего, ибо в каждом его моменте вовлекается и осваивается объективная реальность, сокровенная суть которой, в свою очередь, проявляется во вновь созданной эстетически значимой внешности. Постигая ее, мы вместе с тем открываем внутренне присущую тексту содержательную глубину, материально в нем воплотившуюся. И чем более конкретизирована художественная реальность в своей материальной – в том числе и ритмической – определенности (в пределах, определяемых спецификой и материалом данного искусства), тем ближе мы к ее идеальной духовной сути»*³¹.

Даже если принять используемый М.Гиршманом способ изъяснения, позволяющий беспрепятственно сводить «идеальную духовную суть» к «материальной определенности», возникает опасение: а не теряется ли при этом предмет литературоведческого анализа. Манипулируя категориями внутреннего и внешнего, М.Гиршман нисколько не озабочен тем, что в одном случае внешним оказывается воссоздаваемая в художественном произведении объективная реальность, а внутренним – собственные закономерности произведения искусства, в другом – внешним оказываются материальные средства «плана выражения», а внутренним – художественный смысл. Но так или иначе, решительно нельзя согласиться с повторяемым на разные лады как якобы само собой разумеющимся тезисом о тождестве «внутреннего и внешнего», будто бы характеризующем эстетическую реальность.

Ведь, как это хорошо известно со времен Гегеля, соответствие внутреннего и внешнего в художественном произведении предполагает не их тождество и «взаимоисчерпание», а существенную противоположность и противоречие.

Поскольку М.Гиршман понимает художественный текст как «материальное воплощение» художественного содержания», то ему представляется, что внешняя организация, непосредственно воспринимаемая упорядоченность этого самого «материального воплощения», не может быть не чем иным, как адекватным выражением «духовной сути». И, следовательно, анализируя собственные закономерности «материального воплощения», мы тем самым постигаем своеобразие художественного содержания произведения».

Это теоретическое недоразумение легло в основу предпринятого М.Гиршманом исследования «Ритм художественной прозы». Несмотря на обилие и разнообразие привлеченного автором материала, который зачастую

³¹ Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. – М., 1982. – С.67.

сам по себе интересен, понятие «ритм художественной прозы» не становится более определенным. Более того, возникает сомнение в необходимости возводить это понятие в ранг самостоятельной литературоведческой категории.

Сапаров М.А. Размышления о структуре художественного произведения // Структура литературного произведения. – Л., 1984. – С.187-188.

Н. С. Лейтес (1985):

Ритм стихотворной речи описывали еще на заре истории литературы, он в большей мере изучен. Исследование же ритма прозы началось совсем недавно. основополагающие результаты в этой области получены советским ученым М.М.Гиршманом, интересные наблюдения сделаны А.В.Чичериным.

Лейтес Н.С. Роман как художественная система. – Пермь, 1985. – С.32.

И. А. Есаулов (1995):

Современный интерес к эстетической рецепции далеко не случаен – за ним скрывается как раз интерес субъективной природе и значимости 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»*³². Активность воспринимающего субъекта и является одним из важнейших условий возникновения художественной целостности....

Это понимание близко мысли М. М. Гиршмана, который определяет читателя как одну из форм «проявления и осуществления авторской активности», одну из *«структурно определенных позиций»*³³.

Есаулов И.А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения: «Миргород» Н.В.Гоголя. – М., 1995. – С.7-8.

М. Н. Дарвин (1997):

«Литературное произведение, – как пишет М.М.Гиршман, – это именно органическое целое, так как, во-первых, ему присуще особое саморазвитие, а во-вторых, каждый составляющий его значимый элемент не просто теряет

³² Там же. – С.10.

³³ Там же. – С.91.

ряд свойств вне целого (как деталь конструкции), а вообще не может существовать в таком же качестве за его пределами»³⁴.

«Разумеется, при попытках определения, точнее, постижения целостности литературного произведения следует иметь в виду, что целостность – это «глубоко существенная его характеристика, ни в коем случае не сводимая к внешним приметам цельности, законченности и завершенности»³⁵.

Тюпа В.И., Фуксон Л.Ю., Дарвин М.Н. Литературное произведение: проблемы теории и анализа. – Кемерово, 1997. – Вып.1. – С.118, 145; Дарвин М.Н. Цикл // Введение в литературоведение. – М., 1999. – С.486.

С. Н. Бройтман (1997):

Сопоставление художественных миров поэтов мы проводим по тем уровням, которые предложил М.М.Гиршман: исходная целостность, или первообраз, развивающаяся целостность, завершающая целостность³⁶.

<...> М.М.Гиршман в результате сопоставительного анализа этих стихотворений [«Я помню чудное мгновенье...» А.С.Пушкина и «О доблестях, о подвигах, о славе...» А.А.Блока] охарактеризовал пушкинский тип завершения как «всеохватывающий», «свободно и естественно включающий в себя, казалось бы, полные противоположности»³⁷. При этом творческое сознание поэта «не отворачивается от “суеты” и “мрака”, не преодолевает их, не примиряет противоречий, но гармонически разрешает их»³⁸. Гармонически же разрешаются отношения между «я» и «ты»: «В “ты” свободно и естественно включается “и божество, и вдохновенье, и жизнь, и слезы, и любовь”, оно становится синонимом лирического мира, в котором всеобъемлющее “я” и всеобъемлющее “ты” – стороны диалектического единства»³⁹. Блоковский же тип художественного завершения, по М.М.Гиршману, трагедичен. В анализируемых стихотворениях «утвердительное кольцо» Пушкина сменяется отрицательным у Блока, а гармоническому разрешению противоречий между «я» и «ты», которое мы видим у Пушкина, у Блока соответствует одинокое «я», оставшееся один на один со всем миром, отделенное даже от самого близкого ему «ты». Но, замечает ученый, «при всей своей трагичности финал этот – творческое состояние»⁴⁰. Последнее замечание очень важно и требует специального рассмотрения.

³⁴ Гиршман М.М. Еще о целостности литературного произведения // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1979. – Т.38. - №5. – С.450.

³⁵ Гиршман М.М. Целостность литературного произведения. – С.65.

³⁶ Гиршман М.М., Громяк Р.Т. Целостный анализ художественного произведения. – Донецк, 1970.

³⁷ Гиршман М.М. Анализ поэтических произведений А.С.Пушкина, М.Ю.Лермонтова, Ф.И.Тютчева. – М., 1981. – С.102.

³⁸ Там же. – С.100-101.

³⁹ Там же. – С.107.

⁴⁰ Там же. – С.107.

Бройтман С.Н. Блок и Пушкин (К вопросу о классическом и неклассическом типе художественной целостности // Литературное произведение: слово и бытие. – Донецк, 1997. – С.55, 69-70.

В. И. Тюпа (1997):

Выход в свет в 1982 году книги М.М.Гиршмана «Ритм художественной прозы» стал многообещающим событием в литературоведческой науке. Однако достойного продолжения в трудах коллег первопроходческое исследование пока что так и не получило. Причина здесь видится одна: несоизмеримая со стиховедческой технической трудоемкость научного описания.

<...> «Доминирующими в ритмической структуре всего романа [«Герой нашего времени»] являются женские зачины и окончания. Этот тип преобладает и в «среднеречевых» данных. <...> Но у Лермонтова односложные зачины и окончания используются значительно более интенсивно, чем в этих средних показателях, при этом наиболее явственно доминанта обозначена в конце фраз (50%)»⁴¹.

<...> Подобные скрытые в тексте семантические ключи к ритмотектонике произведения, разумеется, сами по себе не могут служить определяющими факторами художественного впечатления. Однако, будучи своего рода «клеточками» художественности, они служат верными показателями внутренней (эстетической) гиперцелостности подлинного шедевра, осуществляющей высшую функцию гиперфактора такого впечатления – впечатления «не укладывающейся ни в какой реально-исторический масштаб полноты бытия»⁴² [ИС, с.7 и далее]⁴³.

Тюпа В.И. Ритмотектоника «Фаталиста» // Литературное произведение: слово и бытие. – Донецк, 1997. – С.266, 268, 277.

Ј. Užarević (1998):

Rasprava Mihaila Giršmana u cijelosti je posvećena problemu «umjetničke cjelovitosti» književnih djela. Ovdje bih osobito upozorio na neka njegova zanimljiva zapažanja o «ritmu u stihu» i «ritmu u prozi». Giršmanovo je polazište u tome da ritam shvaća kao važan čimbenik cjelovitosti (jedinstva, forme) djela. Ritam u stihu zadan je od sama početka. Tu se mnogolikost razvija iz jasno deklarirana i neposredno izražena jedinstva. S druge strane, ritam u prozi mnogo je rezultativniji, on je suma govornoga razvijanja. U prozi jedinstvo nastaje iz raznolikosti: nijedan idući korak ritmičkoga kretanja nije određen prethodnim, nego se uvijek ponovno određuje u svakoj svojoj dionici. Ritom Giršman govori i o «dubinskoj ritmičkoj

⁴¹ Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. – М., 1982. – С.116.

⁴² Гиршман М.М. Избранные статьи. – Донецк, 1996. – С.7 и далее.

⁴³ Тюпа В.И. Ритмотектоника «Фаталиста» // Литературное произведение: слово и бытие. – Донецк, 1997. – С.266, 268, 277.

структури umjetničke cjeline» koja je, kako se čini, srodnapojmu ritmičkoga totaliteta...

Povijesna poetika ritma seže u pretplatonovska i platonovska vremena. Već je, naime, Platon, definirao ritam kao «poredak u kretanju»; to je ona forma u koju se u danome trenutku oblači nešto što se kreće. Stoga se može reći da ritam i nije toliko forma koliko nastajanje forme, kretanje. Poslije će Schelling u svojoj *Filozofiji umjetnosti* možda najpregnantnije izraziti unutarnju, dubinsku narav ritma. Za nj je ritam pretvaranje redoslijeda koji sam po sebi ništa ne znači u onaj koji znači. Upravo pretvaranje slučajna redoslijeda u nužnost i jest ritam jer se cjelina, zahvaljujući njemu (ritmu), ne podvrgava više vremenu, nego ga zatvara u samoj sebi. Odatle se može izvoditi i pojam ritmičke strukture umjetničke cjeline koja uključuje polove: jedinstvo – mnoštvenost, poredak – neoređenost, pretkazivost – nepretkazivost, ponovljivost – unikatnost, nužnost – sloboda. Ritam je spokoj koji se rađa u samu kretanju.

Ipak, o tome koliko je fenomen ritma za Gir šmana kompleksan, govori sljedeći citat: “*Ritam je izraz te cjeline koja ne postoji unaprijed, koja u svakome momentu sadrži i stabilnost povratka onoga što je bilo, i iznenadnost pojavljivanja unikatno novoga, neviđenoga, nepovratnoga i neponovljivoga*”. Takav ritmički arhetip književnoga djela nije izraz nekakva dubinskogasmisla, jer u njemu ne nalazimo smisao ili supstancu, nego usmjerenost i dinamičku perspektivu prema smislotvorenju i oblikotvorenju. Stoga je vjerojatno bio u pravu Pavel Florenski kada je tvrdio da “ritmički osjećaj jest genij”.

*Užarević J. Potraga za izgubljenom tradicijom
(Aspekti suvremene ruske književne teorije) //
Književna smotra. – [Zagreb], 1998, god.XXX, br.107 (1). – S.5.*

В. В. Николаенко (1998):

Смежными проблемами [стихосложения] давно занят М.М.Гиршман – но, на мой взгляд, работает куда менее успешно [чем Н.Н.Уразов, С.Гардзонио, М.Г.Тарлинская, Б.П.Шерр, Л.Х.Богослав, М.Вахтель, К.Д.Вишнеvский, И.Лилли]. Сам он эту проблему определил как «художественную целостность», подведя под это понятие базу из Гегеля, Флоренского и Бахтина. Это редкое для стиховедения проникновение философствования мне трудно признать успешным: философские понятия не формализуются, и зазор между анализом ритмических фигур и философической интерпретацией остается непреодоленным.

*Николаенко В.В. Письма о русской филологии
(Письмо четвертое, или Эпистола о стихотворстве) //
Новое литературное обозрение. – М., 1998. – №31 (3). – С.379-380.*

А. Б. Есин (1998):

...разные исследователи неодинаково представляют себе как сам набор уровней, так и характер их соотношений. Так, М.М.Бахтин видит в произведении в первую очередь два уровня – «фабулу» и «сюжет»,

изображенный мир и мир самого изображения, действительность автора и действительность героя⁴⁴. М.М.Гиршман предлагает более сложную, в основном трехуровневую структуру: ритм, сюжет, герой; кроме того, «по вертикали» эти уровни пронизывает субъектно-объектная организация произведения, что создает в конечном итоге не линейную структуру, а, скорее, сетку, которая накладывается на художественное произведение⁴⁵.

Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. – М., 1998. – С.25-26, 119.

О. В. Червинская (1999):

Весьма симптоматично, что вышедшая в свое время работа М.М.Гиршмана на тему целостного анализа также толковала понятие «целостность» в подчеркнуто объективистском духе, сдержанно полемизируя по сути с основной идеей рецептивной теории. Так, связывая целостный анализ с *«трехступенчатой системой отношений: “возникновение целостности – развертывание ее – завершение целостности” и затем постижение ее как единства многообразия»*⁴⁶ (замечу в скобках, что уже само по себе слово «постижение» связано с рецепцией, т.е. даже если реципиент – заведомо одномерная фигура, он все же учтен!), Гиршман назвал «неправомерной» «абсолютизацию читательской субъективности». В связи с чем он приводит сказанное еще в десятые годы А.Г.Горнфельдом: «...смысл художественного произведения зависит от тех вечно новых вопросов, которые ему предъявляют вечно новые, бесконечно разнообразные его читатели или зрители. Каждое приближение к нему есть его воссоздание, каждый новый читатель “Гамлета” есть как бы новый его автор, каждое новое поколение есть новая страница в истории художественного произведения». Весьма любопытно, что Левилов в своей пионерской книге в поддержку собственной рецептивной позиции также ссылается на эту мысль Горнфельда. Показательно, однако, что Гиршман цитирует Горнфельда фактически с обратной целью – чтобы подвергнуть сомнению его основной тезис, но при этом перемещает акцент с проблемы как таковой на проблему ее правомочности, по существу, видимо, полагая этот аспект не столь серьезным и решаемым достаточно однозначно. И все же, как бы полемически ни звучало ниже следующее его утверждение, оно, однако, абсолютно не противоречит накопленным идеям рецептивной школы:

«...если эстетически значимое высказывание действительно должно быть непременно услышано читателем-слушателем и содержит внутри себя соответствующую установку, то это еще не означает, что его конкретизация всецело во власти его субъективного опыта или еще хуже – произвола. Скорее наоборот: субъективный читательский опыт попадает под власть

⁴⁴ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С.7-181.

⁴⁵ Гиршман М.М. Стиль литературного произведения // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. – М., 1982. – С.257-300.

⁴⁶ Гиршман М.М. Анализ поэтических произведений А.С.Пушкина, М.Ю.Лермонтова, Ф.И.Тютчева. – М., 1981. –С.28.

аккумулированной в структуре произведения художественной энергии, которой определяются характер и направление конкретизации как устойчивой основы, в отношении которой, несомненно, существующие читательские различия окажутся все же вариациями единого целого. И единство это столько же предшествует вариациям и вызывает их, сколько каждый раз снова и снова порождается ими»⁴⁷.

В этих словах нет по существу спора, ибо то, о чем тогда рассуждал исследователь, сегодня весьма согласуется с такими понятиями рецептивной теории, как «имплицитный читатель», «внутритекстовая интерпретация», «вариантность», «вариабельность», «горизонт ожидания» и пр.

Червинская О. Пушкин, Набоков, Ахматова: Метаморфизм русского лирического романа. – Черновцы, 1999. – С.40-41.

В. Е. Хализев (1999):

Художественная тематика сложна и многопланова. На теоретическом уровне ее правомерно рассмотреть как совокупность трех начал. Это, во-первых, онтологические и антропологические универсалии, во-вторых – локальные (порой весьма масштабные) культурно-исторические явления, в-третьих – феномены индивидуальной жизни (прежде всего – авторской) в их самоценности. Перспектива подобного истолкования тематики искусства (на наш взгляд, еще весьма предварительно) намечена М.М.Гиршманом, по словам которого, «в произведениях как художественной целостности равно несомненными и равнодостоинными являются человечество, народ и конкретная человеческая личность»⁴⁸.

Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 1999. – С.41-42.

Е. К. Созина (2001):

М. М. Гиршман пишет о том, что сознание «рождается и осуществляется в слове, во взаимной обращенности друг к другу разных действительностей и разных рассказов...»⁴⁹;

Самоцелен и самоценен феномен сознания, составляющий неразделимое единство с произведением искусства; собственно, само произведение и рассматривается нами как феномен: в нем, по М. Гиршману, «действительность становится осознаваемой, а сознание – осуществляемым»⁵⁰.

Созина Е.К. Сознание и письмо в русской литературе. – Екатеринбург, 2001. - С. 13, 16, 236.

⁴⁷ Там же. – С.22.

⁴⁸ Гиршман М.М. Избранные статьи. – Донецк, 1996. – С.11.

⁴⁹ Гиршман М.М. Специфика художественной литературы и событийность произведения // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. – Вып.6. Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Натана Давидовича Тamarченко. – М.; Тверь, 2000. – С.7.

⁵⁰ Там же. – С.8.

О. В. Зырянов (2001):

«Горизонтали реального существования, встреч, разлук» противопоставлена у Пушкина *«вертикаль общечеловеческой “фабулы”: рождения – смерти – воскресения»*⁵¹;

Символично, что смыслообразующую нагрузку у Пушкина начинают нести *«сплошные кольцевые повторы начальных и конечных ритмических форм 4-стопного ямба во всех строфах, кроме третьей, причем повторы все более и более расширяющиеся, так что в первой и в последней строфе повторяются все ритмические формы: их состав, и их последовательность»*⁵²;

И тот и другой [и Тютчев и Фет] «размывают» диалогическую структуру текста-прецедента, отказываясь от парадоксального (в духе пушкинского гения) совмещения контрастных стихий бытия*.

* Сравнивая фетовское стихотворение с пушкинским прецедентом, М.М.Гиршман не боится признать *«существенной утраты Фета»*, которая *«в общем виде может быть названа локальностью его лирического мира, отказывающегося от пушкинской всеохватности»*⁵³. Подобный вывод исследователя доказывает справедливость теории поэтического влияния Х.Блума, одним из постулатов которой выступает процесс аскезиса, или сокращения.

Зырянов О.В. Лирический интертекст с феноменологической точки зрения // Эволюция форм художественного сознания в русской литературе (опыты феноменологического анализа). – Екатеринбург, 2001. – С.19, 27, 38, 50.

Ю. Б. Орлицкий (2002):

Широко известный в научном мире донецкий филолог М.М.Гиршман наконец-то предстал с книгой своих избранных сочинений перед российским читателем. В ней собраны его статьи, написанные за три десятка лет и посвященные главной проблеме, над которой он работал долгое время, — теории художественной целостности литературного произведения.

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).

Первый раздел книги составили общетеоретические работы Гиршмана о смысле понятия художественной целостности, о современном понимании этой важнейшей категории литературной теории, составляющей основу его

⁵¹ Гиршман М.М. Творчество Пушкина и современная теория поэтического произведения // Вопросы литературы. – 1999. – №6. – С.156.

⁵² Там же. – С.155.

⁵³ Гиршман М.М. Анализ поэтических произведений А.С.Пушкина, М.Ю.Лермонтова, Ф.И.Тютчева. – М., 1981. – С.105.

концепции. Именно через понятие целостности им даются определения таких ключевых понятий, как художественное произведение и художественность литературы.

Во второй части, соответственно, представлены статьи о ритмической композиции стихотворных шедевров русских классиков (Пушкина, Тютчева, Лермонтова, Баратынского) и особенностях ритма прозы — тоже на примерах произведений русской классики (Толстого, Достоевского, Чехова, Гаршина, Горького). Все эти работы связаны единой концепцией ритма как структурной основы создания целостности произведения — и в этом смысле представляют особый интерес для учителя как образцы тонкого и логически непротиворечивого разбора конкретных стихотворений, рассказов и повестей.

Можно сказать, что в своих “опытах анализа” Гиршман сумел решить важнейшую практическую задачу литературоведения: выработать общие для произведений разных эпох, авторов и стилей принципы интерпретации, опирающиеся на объективные особенности строения этих произведений. Именно поэтому каждый свой анализ учёный начинает с рассмотрения ритмической композиции текста, последовательно поднимаясь затем на более высокие, непосредственно связанные с содержанием текста уровни его построения.

Одним из главных научных открытий Гиршмана стала разработанная им в 1970-е годы концепция ритма прозы, согласно которой в ней, как и в стихе, неизбежно действуют ритмические закономерности. Причём не тот абстрактный “ритм вообще”, о котором пишут многие литературоведы, а вполне объективный, поддающийся научному описанию не в меньшей степени, чем стихотворный — только более сложный и вариативный по сравнению с элементарным ритмом стихотворной речи.

В третьей части книги собраны статьи, связанные с пониманием литературы как формы коммуникации. С этой позиции Гиршман анализирует творчество Пушкина как единое целое, рассматривает творческий диалог Тютчева и Владимира Соловьёва, разбирает концепцию Бахтина и понятие “литературное произведение”.

Наконец, особый интерес для филолога представляют размышления автора о месте литературоведения в жизни человека и человечества, о роли и задачах каждого учёного, о необходимости поисков общего объективного языка современных исследований, который позволил бы специалистам разных отраслей науки о слове понять друг друга. Нет нужды подчёркивать, насколько это важно сегодня, в обстановке беспрецедентной разноголосицы и постоянно возрастающей агрессивности представителей самой, казалось бы, мирной отрасли науки. Учёный по природе, Гиршман и здесь находит возможность оказаться над битвой, занять академическую высоту, с которой видно всё и всех.

Орлицкий Ю.Б. - Рец. на кн.: Гиршман М.М. Литературное произведение: теория художественной целостности. – М.: Языки славянской культуры, 2002.

– 560 с. // Первое сентября. – М., 2003. – 5 декабря. – Режим доступа: <http://1september.ru/2003/12/5.htm>

Ю. Б. Орлицкий (2004):

Нам показалось любопытным, какую роль в организации <...> беспрецедентного единства играет ритм, который, по справедливому утверждению М.Гиршмана, *«выступает в роли одного из наиболее непосредственных и первичных материальных выражений единства и органической целостности литературного произведения»*⁵⁴. Вслед за Гиршманом мы понимаем ритм как иерархическое явление, пронизывающее все уровни художественной структуры. Одним из его конкретных «материальных» проявлений представляется нам, наряду с подробно описанным этим ученым закономерным распределением колонов разной длины и структуры, стихоподобный силлабо-тонический метр, который русская проза XIX в. заимствует у современной ей поэзии. Метрические фрагменты, располагаясь внутри прозаического целого, создают особую гармонию его звучания, даже если их наличие в тексте не заметно читателю, и даже более того – не входило в авторский замысел.

Орлицкий Ю. Б. Ритмическая структура «Ревизора» (предварительные замечания) // Н.В.Гоголь и театр: Третьи Гоголевские чтения: Сб. докл. – М., КДУ, 2004. – Режим доступа: <http://old.nikolay.gogol.ru/>

О. В. Шалыгина (2007):

Сегодня в рамках теории художественной целостности актуальной признается проблема конкретизации основных характеристик художественной целостности в структурно-композиционном строении литературного произведения. М.М.Гиршман, ориентируясь на высказывания Гёте об «определяющей точке» возникновения художественного целого из ритма как «первоэлемента», исходит из телеологического понимания момента возникновения художественной целостности, содержащего в себе *«мирообразующий и текстообразующий исток, и смыслопорождающую направленность, и формообразующую перспективу»*⁵⁵.

Рассмотрение соотношения композиции текста и воплощенного в нем жизненного мира как «зазора», в котором литературоведческие знания исследователя текста переходят в здесь и сейчас происходящее созерцание, понимание и творческое воссоздание анализируемого текста, позволяет обосновать двуединство процессов развертывания художественной целостности в каждом значимом элементе и завершения художественного целого в созданном произведении.

⁵⁴ Гиршман М. Ритм художественной прозы. – М., 1982. – С.62.

⁵⁵ Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. – М., 2002. – С. 48

Одним из вариантов исследовательской программы в рамках этой теории предлагается «ромбическая» модель анализа слоев или уровней литературного произведения: *«от первоначального единства ритма к обособлению фабулы и сюжета, изображаемых событий и субъектов, а также событий и субъектов их словесного изображения, а затем к преобразению этой множественности в личностное единство (или триединство) автора – героя – читателя с их суверенностью, взаимообращенностью и глубинной неделимостью»*⁵⁶.

<...>Пытаясь развить позитивный смысл аналогии слова и произведения, М.М.Гиршман вносит в аналогию А.А.Потебни динамический момент – ритм как фактор, преобразующий каждое слово, наполняющий его энергией целого. При таком понимании композиционные закономерности художественного целого становятся неотъемлемой частью внутренней структуры и смысла каждого слова, входящего в состав этого целого. *«Цельность композиционного единства произведения не просто выстраивается из слов, но перестраивает каждое слово, преобразует его, переводит, говоря не буквально, а метафорически, на роль своеобразного звука в новом единстве “художественного слова” – произведения»*⁵⁷.

Динамический подход к определению практически всех категорий теории художественной целостности проявляется также и при выделении двух типов стилей: прозы и поэзии. В поэзии гармоническое единство не только дано, но и задано. В прозе же первичность и первоначальность гармонии утверждаются не в заданной упорядоченности каждой части и целого, а в ощутимой в каждом элементе энергии становления целого⁵⁸.

Категория ритма в теории художественной целостности играет универсальное значение. Ритм как динамическое, движущее начало целостности входит в формирование взаимодействия субъекта, объекта и адресата художественного высказывания, в формирование читательской позиции, в определение стиля как личностного начала, организующего художественное высказывание.

Ритм предполагает *«нераздельность объекта и субъекта, вовлеченность в стихию движения, охватывающего читателя непосредственно и всецело: “участие” в этом движении доставляет эстетическое наслаждение. Это первичное и непосредственное вовлечение в художественный мир далее конкретизируется в раздвоении и противопоставлении созерцателя и созерцаемого: изображаемые события, действия, переживания, не теряя уже порожденной причастности к читательскому опыту, оказываются в то же самое время своеобразным предметом его сознания, воображаемой жизнью — не субъективно придуманной, а “выросшей” на границе художественного текста и воспринимающего сознания. Наконец, это осуществившееся в читателе внутреннее раздвоение созерцателя и созерцаемого снова переходят в осознаваемое единство, но уже под знаком специфического субъекта, когда*

⁵⁶ Гиршман М. М. Указ. соч. – С. 53.

⁵⁷ Там же. – С. 68.

⁵⁸ Там же. – С.112-113.

читатель не только вовлекается в объективный мир, но и идентифицируется с определенным способом бытия субъекта, личностной позицией, точкой зрения, определенным пониманием жизни»⁵⁹.

<...>Значительность ритмического уровня в структуре художественного мира Чехова в современном литературоведении не подвергается сомнению. Ритм рассматривается как средство создания «общего тона», «настроения», «музыкальности», «поэтичности». М.М.Гиршман следующим образом охарактеризовал особенности ритмической организации прозы Чехова: «связывание разнообразных, внутренне неоднородных частей в повествовательном строе целого: стройно-симметричное распределение и развертывание различных, в том числе и противоположенных, тем и планов; расширяющееся объединение различных ритмических движений в гармоническое разрешение их в сложном финальном синтезе»⁶⁰.

Шалыгина О.В.

Телеология поэтической прозы (А.П.Чехов – А.Белый – Б.Л.Пастернак).
– М.: ИД «Садовое кольцо», 2007. – Электронная монография: 22 Мб. –
Режим доступа: <http://shalygina.chekhoviana.ru/index.htm>

⁵⁹ Там же. – С.103-104.

⁶⁰ Гиршман М. М. Ритм художественной прозы. – М., 1982. – С.213.

ФОТОІЛЮСТРАЦІИ



Ок.



В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман, М. М. Гиршман (Донецк), Н. Д. Тamarченко,
О. А. Клинг (Москва, МГУ)

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

А

Авцен В. 283
Акимова В. И. 237
Андрухович Ю. 261
Анисимов Н. А. 245
Ахматова А. А. 140, 281

Б

Баратынский Е. А. 87, 124, 212
Бахаева Л. А. 283
Бахтин М. М. 118, 119, 122, 129, 134, 183, 223
Бегалиева Е. Г. 249
Белинская Н. В. 241
Белинский В. Г. 242
Белый А. 298
Белов В. 77
Битов А. 54, 257
Блок А. 91, 272
Бодуэн де Картене 187
Бройтман С. Н. 272, 294, -294
Брюсов В. 33, 39, 51, 204
Бубер М. 122, 126, 127, 134, 180, 186, 192
Булгаков М. А. 246
Бунин И. 235

Г

Гаврилова Ю. Ю. 117, 256
Гелюх Д. И. 10, 42, 233, 283
Гнатко В. В. 100
Гоголь Н. В. 230, 271, 290
Гольберг М. 186
Гончаров Б. 41, 43
Горький А. М. 100
Громяк Р. Т. 21, 220, 264
Грувер Ю. Б. 113

Д

Дарвин М. Н. 275, 279
Дмитриева Л. С. 73
Домашенко А. В. 239
Достоевский Ф. М. 71, 190, 205, 210, 250
Дубинина Д. В. 4, 68, 185

Дубровская О. Т. 260
Дудина Д. 93

Е

Егоров И. В. 230
Есаулов И. А. 271
Есин А. Б. 276

З

Заболоцкий Н. А. 239
Зырянов О. В. 282

И

Иванюк Б. П. 243
Исупов К. Г. 231

К

Квашина Л. П. 141, 251
Ким А. 249
Киреев Р. 249
Клебанова М. 80
Кобзарь Е. Н. 228
Коган А. С. 244
Кожемякина Л. И. 235
Константиновская Е. Я. 238
Кораблев А. А. 108, 246, 274
Кораблева Н. В. 91, 257
Корман Б. О. 103
Кормачев В. Н. 34, 207
Корнилов В. А. 121
Кравченко О. А. 218, 258
Красиков М. М. 252
Краснов Г. В. 109
Кузин С. 54
Кунцев В. В. 253
Куралех С. 284

Л

Левинас Э. 156, 157, 180, 186, 190, 192, 202, 205, 208, 219
Лейтес Н. С. 270
Леонтьев А. А. 23
Лермонтов М. Ю. 69, 72, 85, 135, 159, 165, 250
Лесик В. В. 264
Лизлова С. М. 261
Лиснянская И. 174

Ломоносов М. В. 14
Лысенко Н. Р. 99, 240

М

Магомедова Д. М. 294
Маканин В. 249
Максимова Н. В. 174
Маяковский В. 99, 186, 240
Мных Л. Н. 259
Мных Р. В. 254

Н

Набоков В. В. 281
Некрасов Н. А. 22, 50
Николаенко В. В. 277

О

Орлицкий Ю. Б. 195, 234, 288, 290
Орлов Е. Н. 30, 42
Орлова О. А. 18, 50, 229
Отин Е. С. 219
Отина А. Е. 262

П

Панич А. О. 247
Пастернак Б. Л. 149, 298
Паустовский К. 226
Петрова Н. А. 236
Платонов А. 245
Полонский Я. П. 50, 229
Попова-Бондаренко И. А. 188, 250, 283
Потебня А. А. 98, 130
Пушкин А. С. 66, 72, 101, 106, 120, 151, 152, 167, 168, 178, 224, 251, 272, 281
Пыпенко О. Ю. 263

Р

Рогожкин А. В. 242
Розенцвейг Ф. 126, 180
Руднев П. А. 268

С

Сапаров М. А. 269
Свенцицкая Э. М. 140, 162
Сенчина Л. Т. 65, 69, 248
Скобелев В. П. 213

Созина Е. К. 285
Солженицын А. И. 255
Соловьев Вл. 101, 113
Стебун И. И. 35
Стулишенко Л. П. 66, 81

Т

Тамарченко Н. Д. 291-293, 295
Телицына Т. В. 255
Тимофеев Л. И. 9, 266
Толстой Л. Н. 70, 252
Толстой Т. 221
Тюпа В. И. 206, 273, 275, 292
Тютчев Ф. И. 34, 72, 111, 113, 179, 193, 201, 207, 239, 243

Ф

Федоров В. В. 60, 232
Фоменко И. В. 221
Фризман Л. Г. 124
Фуксон Л. Ю. 275

Х

Хализев В. Е. 280
Храпченко М. 267

Ч

Червинская О. 281
Чехов А. П. 70, 206, 241, 298
Чуйгук И. С. 77

Ш

Шалыгина О. В. 298
Шевченко В. П. 287, 297
Шестаков В. П. 265

Ю

Юдаева Т. В. 102, 113

Я

Якобсон Р. О. 130

U

Užarević J. 278