ховедение разработает для этого новые приемы, тем лучше. Но когда теория литературы отмахивается от интерпретации фактов, установленных стиховедением на огромных порциях материала — например, разницы ритма 4-стопного ямба XVIII и XIX вв.,— она неправа, потому что вся совокупность ямбических стихотворений XVIII или XIX в.— такой же законный предмет литературоведческого исследования, как и одно-единственное стихотворение.

На пути взаимопонимания между исследователями образов и идей, исследователями языка и стиля, исследователями ритма и рифмы стоят многие объективные трудности. Чем полнее мы дадим себе в них отчет, тем легче будет их преодолеть. Здесь мы укажем лишь на одну из этих трудностей, еще недостаточно, как кажется, осознанную. Это — разница между органическим и историческим единством элементов литературного произведения.

Органическая связь — это та, которая существует между элементами одного уровня: образного, языкового или стихового. Если в 4-стопном ямбе усиливается ударность первой стопы, то слабеет ударность второй стопы, и наоборот,— вот пример органической связи двух явлений. Историческая связь — это та, которая существует между элементами разных уровней: стихом и языком, стихом и образным строем. Здесь говорить об органическом единстве можно только в порядке риторического преувеличения: Ломоносов еще мог верить, что «восходящий ритм» ямба делает его органически свойственным высокому парению оды; современный ученый серьезно говорить об этом уже не может. Но это не значит, что между образом и языком, образом и стихом связи не существует: связь есть, но не безусловная, а условная, не органическая, а историческая. Один и тот же предмет обозначается словами «уста» и «губы», одна и та же фраза может быть изложена 4-стопным ямбом или 4-стопным хореем, но для поэта небезразлично, какое выбрать слово и какой размер. Почему? Потому что в исторической практике слова эти связались с разными стилями, а размеры эти — с разными жанрами и темами; избрать такое-то слово или размер уже значит подсказать читателю целую сеть смысловых ассоциаций, тянущихся за ними. Одни из них крепче, другие слабей, но все они значимы и для писателя, и для читателя. Замыкаясь в анализе «целостности» литературного произведения, мы рискуем отсечь эти ассоциации и тем самым обеднить его содержание.

Эту разницу между органической и исторической связью элементов произведения строго учитывал в свое время Б. В. Томашевский. Л. И. Тимофеев справедливо напомнил резкое высказывание Томашевского против «поисков прямой связи там, где ее не может быть»,— о р г а н и ч е с к о й связи между рифмовкой АВАВ—АВВА и личными эмоциями персонажей «Горя от ума». Столь же уместно напомнить о том, что именно Б. В. Томашевский в своей «Строфике Пушкина» представил лучшее утверждение иного рода связи «там, где она есть»,— и с т о р и ч е с к о й связи между формами строф и их смысловыми ассоциациями: оказалось, что едва ли не каждая пушкинская строфическая форма насыщена памятью о целой веренице своих литературных образцов. Каждому ясно, насколько богаче раскрывается содержание стихотворения, если помнить об этой смысловой нагрузке его самых внешних форм, чем если видеть в них «органическое» порождение творческой эмоции поэта. А для этого необходимо иметь в виду не только целостность данного произведения, но и целостность всего историко-литературного контекста, в который по-разному входят разные элементы произведения, например, такого контекста как «новоевропейская стиховая культура».

Простейшие случаи такой «опоры на традицию» общеизвестны. Никто не станет предполагать, что Лермонтов сам изобрел стихотворную форму «Песни про царя Ивана Васильевича»,— он заимствовал ее из фольклора, и ему важны в ней были именно фольклорные ассоциации. Никто не станет