

*Вере Fortunatovoy
посвящается*

От автора

Суть этой книги отражена скорее не в заглавии, а в подзаголовке. Первая ее цель состоит в том, чтобы дать ясное представление о состоянии дел в указанной области. Вторая, пожалуй, еще более важная, заключается в том, чтобы ввести читателя в саму технику анализов, используя тексты высочайшего художественного уровня: «Повести Белкина» А.С. Пушкина и примеры из русской классики XIX века. Таким образом, исследовательский аспект объединяется в ней с конкретной, практической его реализацией, что не часто случается в научных изданиях, посвященных фундаментальным проблемам, да и в учебных пособиях, где чаще всего доминирует систематизация литературных явлений, нежели их аналитика.

Автор взял на себя смелость составления такой книги, заранее зная, что она будет далека от идеала, но хотя бы на время заполнит существующую брешь, не всегда и не всеми ощущаемую. Поэтика давно улеглась в свои берега, устоялась и кажется незыблемой. Между тем в ней есть лакуна, ничем не заполненная. Это целый раздел, который существует в каждой искусствоведческой дисциплине и определяется как теория формы, где понятие формы аналогично понятию художественной структуры. Отсутствие его в лингвистике естественно, даже закономерно, однако в науке о литературе становится ее недостатком.

Исследование структуры произведения в рамках литературоведения — проблема, бесспорно, относящаяся к фундаментальным. Она дает возможность по-иному рассмотреть само определение филологии как области научного знания. Философия предлагает следующую градацию: объект ее — слово; предмет — особенности словоупотребления, общие для лингвистики и литературоведения¹. Такая безапелляционность отчетливо проявляется в категорическом заявлении Мориса Бланшо, утверждавшего: тот, кто захочет, чтобы литературное произве-

¹ Хроленко А.П. Введение в филологию: учеб. пособие. М.: ФЛИНТА: Наука, 2017. С. 21.

дение выражало «что-нибудь еще», обречен на бессмысленный поиск — ведь «оно ничего не выражает», кроме «немного скопища бесплодных слов», которые лишь заменяют собой бытие¹.

Как будто уверовав в святое благовествование от Иоанна: сначала было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог, — литературоведение так и не вышло за пределы слова (а может, если продолжить постмодернистский дискурс, оно сняло благодаря этому с себя дополнительную ответственность?). Акцент был сразу же сделан отчетливо, но не совсем точно: *словесное искусство*. Между тем как следовало бы сказать, что было бы более верно: *словесное искусство*, так как искусство живет по законам искусства, а не по законам языка. Ко всему прочему, еще и по законам самой структуры, имеющей свои свойства, свои особенности. Вообще понятие формы в литературной науке, когда речь идет о структуре, — настоящий хаос синонимов.

Я старался избегать полемики, предпочитая объективную констатацию фактов и разных точек зрения тем более, что они сами по себе, вступая в столкновение друг с другом, оказывались остро полемичны, и незачем было подливать масло в огонь. Я стремился также исключать терминологические излишества, в особенности терминологические нововведения, нередко превращающие научный стиль в жаргон, недоступный для посторонних. Некоторые понятия пришлось заимствовать у других, более точных теорий искусств, но лишь в виде аналогий и уподоблений: литературная структура несет в себе свои законы и нормы. Только некоторые новые категориальные положения оказались важны, становясь опорами всей концепции, и потребовали их упоминаний и расшифровки.

Как правило, фундаментальные идеи отделяет от их использования большое временное пространство. Я обратился к новому методу исследования в практических занятиях со студентами, когда он еще только складывался, и получил вполне приличные результаты. Но главное, что им заинтересовалась

¹ Бланшо Морис. Пространство литературы. М.: Логос, 2002. С. 12.

школа. В начале 2020 года была опубликована моя статья в коллективной монографии с работами известных методистов и учителей-практиков¹. Составителем и редактором монографии выступил М.И. Шутан. Закончив университет и делая научную карьеру (доктор педагогических наук, заведующий кафедрой), он ни на один год не прерывал своей работы в школе! Для меня это особые люди, я бы сказал, люди практической науки и научной практики. Сам я после трех лет преподавания в школе, став аспирантом университета, уже не возвращался в нее.

В статье, как мне представлялось, разрешался остро поставленный вопрос о том, что из школьных программ следует изъять романы Толстого и Достоевского, трудные для восприятия подростками. Идея была выдвинута авторитетным лингвистом Людмилой Вербитской, и потому не был учтен один из центральных законов структурного подхода, по которому *часть*, если это часть структуры, должна нести в себе свойства целого и рассматриваться, как *часть целого*. Так что удачно выбранный фрагмент может дать многое учащимся из сюжета, идей масштабного произведения, из особенностей его формы, да и из жизни самого его автора. А там, когда дети повзрослеют, возможно, рука сама потянется к книжной полке, к уже отчасти знакомым текстам, чтобы иметь возможность прочесть гениальные романы от доски до доски, как говорили когда-то, или от обложки до обложки, как говорят сейчас, вместе с форзацами, если они того заслуживают. Некоторые дети читают их уже в раннем возрасте, точнее сказать, слушают, как им читают вслух взрослые. Это большая редкость сейчас, но она есть, если это принято в семье. Лев Толстой, выпуская в свет сборник «Мысли мудрых людей на каждый день», которым очень дорожил (тексты были отобраны и часто обработаны или написаны им), — субботу и воскресенье отдавал семейным чтениям, настолько считал их важными.

¹ Литературное произведение в контексте художественной культуры. Нижний Новгород: НИРО, 2020.

По ходу анализов мне часто приходилось прибегать в книге к отступлениям, и, хоть это нарушало изложение, они могут представлять интерес для читателей, как воспоминания о том, «что было» в не так уж далекие времена филологической науки, и объяснить появление ряда существенных идей самой книги.

Поэтому не будет только красным словцом в заключение краткой аннотации, сказать, что книга обращена к самой широкой аудитории, к студентам и преподавателям гуманитарных и естественно-научных факультетов и вузов, к учителям-словесникам, к учащимся школ и ко всем, кто увлекается литературой, тем более — русской классикой. Но в какой мере это произойдет, если произойдет вообще, судить уже не мне.

Благодарности

Благодарю Антона Фортунатова за ценные замечания в процессе создания книги и за сквозную правку ее текста.

Хочу высказать горячую благодарность светлой памяти Юлиана Оксмана, Сергея Бонди, Зиновия Паперного, Григория Бялого, дарившим меня своим вниманием и советами, Бориса Мейлаха, создателя Комиссии комплексного изучения творчества при Академии наук СССР, настойчиво приглашавшего меня на свои симпозиумы, тем самым побуждая к работе.

Особая благодарность моим студентам. Общение с ними, с этой все увеличивающейся с годами — и никогда не повторяющейся — молодой, хорошо подготовленной университетской аудиторией на лекциях, практических занятиях, спецкурсах, семинарах всегда давало сильнейшие творческие импульсы. А возникавшие в процессе лекций или в обсуждениях идеи требовали всякий раз их решения уже в напряженном труде за письменным столом.

ВВЕДЕНИЕ

Общие идеи книги. Уточнение понятия структурного исследования. Субъективность. Неожиданность решений нового аналитического метода.

Пути исследовательские неисповедимы. Началось все с изучения еще на студенческой скамье материалов творческого процесса Л. Толстого, и я работал во время частых своих наездов в Москву в стальной комнате-сейфе, в архиве музея на Кропоткинской улице (заглавие ее до сих пор осталось у станции метро), там хранились все автографы Толстого, и я держал в руках драгоценные рукописи «Войны и мира». Тогда это еще было возможно; сейчас — только фотокопии, дающие слабое представление о характере авторской работы: карандаш или перо, цвет чернил в разных пластах правки, качество бумаги — словом все, что относится к палеографии. Затем наступило увлечение Чеховым, Достоевским, писателями-нижегородцами (П.И. Мельников — Андрей Печерский, В.Г. Короленко). И только в 1980-х годах я обратился к Пушкину, — и круг давних увлечений вдруг замкнулся.

Это было естественно. Все русские литературные гении XIX столетия вышли в свое время из его гнезда, каждый по-своему: как распорядились условия труда и талант писателя. Но с обращением к Пушкину еще один давний поиск тоже пришел к финалу. Недостающие звенья оказались под рукой, а разрозненные предварительные наброски сложились в окончательно завершенную концепцию. И это при том, что в исходе работы стало совершенно очевидным: понятие структуры литературного произведения до сих пор слабо, если не сказать, почти не исследовано. Наука о литературе стала заложницей старых методик, бесконечно повторяющихся, как клише, и говорит собственно не о литературе, а скорее по поводу литературы: как о метафоре действительности, давшей толчок замыслу писателя. И вот уже, почти без обиняков, утрируя это положение, «Борис

Годунов» начинает толковаться как отражение эпохи Смутного времени, «Война и мир» — Отечественной войны 1812 года, а «Тихий Дон» — борьбы с контрреволюцией на Дону.

Или на первый план выступают социологические и идеологические положения, словно они организуют процесс творчества, или основой всего в словесном искусстве становится язык и его специфика, или на каждом шагу появляются свободные импровизации, которым нет конца. Прав герой или виноват, и что бы случилось, если бы изменились события; и почему им увлеклась героиня, ведь он мало чего стоит, во всяком случае, не стоит ее: она темпераментна, ей нужен иной партнер, а он чересчур ангажирован; и кто он такой, талант, или гений, или пошляк, примеривающий чужую маску; на какое место его поставить; что оказалось для него решающим, случай или обстоятельства: определенная эпоха с ее нормами и требованиями; чистый ли он рационалист или романтик; скрывается ли за ним реальное лицо, или это выдумка автора и какой-то синтезированный герой, черты которого взяты отовсюду, своего рода alter ego постмодернизма? — подобные предположения, разрастаясь, как снежный ком, возникают всякий раз и у дилетантов, и у профессионалов при обсуждении литературных шедевров, и их ничем не остановить.

Вот, первое четверостишие «Евгения Онегина»: «Мой дядя самых честных правил, / Когда не в шутку занемог, / Он уважать себя заставил / И лучше выдумать не мог». Что значит «уважать себя заставил»? — расхожая идиома, соответствующая фразе «приказал долго жить», или речь идет не о смерти дядюшки, а о его предсмертном состоянии и угрозе лишить племянника наследства? И зачем использованы два подлежащих — «дядя» и «он», хотя можно было обойтись одним? В каком значении употреблен союз «когда», не является ли он заменой лексики «если»? Можно ли считать выражение «самых честных правил» аллюзией на крыловскую басню «Осел и мужик» (*«Осел был самых честных правил: / Ни с хищностью, ни с кражей незнаком: / Не поживился он хозяйским ни листком»*)? Выбраться из западни

такого безграничного суесловия можно, лишь обратившись к художественной ткани произведения, к тому, что непосредственно воспринимается читателем, вызывая у него ответную реакцию, но именно такую, на которую и рассчитывал писатель в мучительных поисках осуществления своего замысла, в интуитивных счастливых прозрениях и в холодном расчете художественных элементов и целого. Это и есть тот «верный посох», не дающий автору блуждать вкось и вкривь, о чем весело вспоминал Пушкин в «Евгении Онегине». Он забыл только сказать, что Муза, вручая его поэту, дает его и читателю, и он идет по пути, уже проложенному для него автором, наслаждаясь художественной идеей, скрытой в лабиринтах структуры, и то, что было расчлениено, — писательские усилия и усилия воспринимающего сознания, сопрягаются в единстве творческого процесса и там, и здесь (о бартовской «смерти автора» мы еще поговорим).

Хаос такой форме противопоказан. Выбор же «Повестей Белкина» в качестве предмета исследования вызван обстоятельствами, о которых только что было сказано. Это не просто высокий, а высочайший уровень упорядоченности, причем в двойном проявлении: отдельное произведение и более широкое пространство цикла, представляющего собой тоже своеобразную по особенностям своей модели структурную целостность.

Некоторую аморфность, размытость несет в себе понятие структурного исследования. Точнее его следовало бы определить как новый аналитический *метод* прочтения литературного произведения и его истолкования. Тогда станет ясным отсутствие или редкое обращение автора книги к сноскам. Это не просчет или невнимание к работам предшественников, а реальность, рожденная новым методом. Особенно это заметно в Приложении, которое, по сути дела, является продолжением книги. Их нет потому, что при использовании структурного метода выводы оказывались совершенно неожиданными. В этом все дело. Принимаешься за решение проблемы, не раз подвергавшейся обсуждению, но аналитический метод сам, без твоих намерений, приводит к тому, что наблюдения эти едва ли не каждый

раз становятся новыми открытиями. Иное в счет не шло. Так что сослаться было не на кого и не на что. Такие анализы отсутствуют в научной литературе: в английской, американской, где тон часто задавали выходцы из России, во французской, где возникло движение, захватившее не только теории искусств, но и сами искусства. Все трактовалось как сложно построенный смысл; элементы которого суть «элементы смысловые»¹. Уста глаголят, а сердце молчит? Но тогда надо признать, что речь идет не совсем об искусстве. Даже совсем не о нем.

Книга и Приложение лишены пестроты. Здесь не преимущественно, а исключительно в центре внимания структура. Может быть, это и недостаток, сосредоточенность на одной проблеме, но достоинств больше, и одно из них — концентрация внимания — само по себе способно перевесить остальное.

¹ Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 1998. С. 24.

ГЛАВА 1. ПОИСКИ ОПРЕДЕЛЕНИЯ СТРУКТУРЫ

1.1. ГЁТЕ О ВНУТРЕННЕЙ ФОРМЕ

Диалектичность концепции: единство мысли и чувства.

Пытаясь схватить тайну искусства, Гёте писал: «И все же существует форма, отличающаяся от той, что обычно зовется ею, как отличается внутренний смысл от внешнего, форма, которую не схватить руками, которая хочет быть прочувствованной. Наш ум должен постигать то, что постигает другой; наше сердце должно чувствовать то, что переполнило другое»¹. И вновь возвращается к своей мысли: «Материю перед собою видит всякий; содержание находит лишь тот, кто имеет с ним дело; форма же остается тайной для большинства»².

Здесь несколько положений высказано гениальным поэтом-аналитиком. Обратим внимание на некоторые из них, особенно важные. Гёте отмечает существование в художественном произведении внутренней формы, представляющей собой средство выражения эмоций (она «хочет быть прочувствованной»). Вместе с тем он говорит, что в ней заключено двуединство противоположностей, мысли и чувства — нерасторжимой сути всякого художественного высказывания: ум и сердце идут рука об руку. И в виде итога фиксирует трудность выявления этой формы («остается тайной для большинства»).

В силу целого ряда обстоятельств так остро, так энергично поставленные Гёте вопросы оказались не решенными до сих пор. Во-первых, понятие внутренней формы предполагалось им в виде скрытой постройке, в которой только и может найти себе выражение художественная идея, если она действительно худо-

¹ Гёте И.В. Максимы и размышления. СПб.: Восход, 2014. С. 56.

² Там же. С. 58.

жественно высказана. Во-вторых, сама его лексика очень характерна. В эпоху Гёте слово «форма» было тождественно слову «структура»: речь шла о художественной конструкции, воплощающей в себе авторский замысел.

Эта логика была хорошо знакома и близка ему. Она соотносилась с его раздумьями теоретика искусства и с опытом всей его жизни. Театр, где он выступал не только автором, но и ломал голову над тем, как выстроить спектакль в художественное единство, иначе он рассыпался, как картонный домик; годы ученичества, жизнь в Италии, стойкое увлечение архитектурой; наконец, музыка, постоянно приковывающая к себе его внимание. Во всех случаях рассуждает искушенный в своем ремесле мастер, имея в виду конкретные приемы, которые несут в себе сильнейший эффект воздействия. Но доминантой все-таки оставалась стихия чувства. Надо ли говорить, что современная теория литературы не то что отрицает, а просто минует эту идею об эмоциональной природе художественного творчества, как основы искусства. Она оказалась не востребованной, забытой.

1.2. ТОЛСТОЙ И ДОСТОЕВСКИЙ О СПЕЦИФИКЕ ИСКУССТВА

Учение Толстого о трех свойствах истинного произведения искусства: эмоциональность как основа искусства. Достоевский о преобразении рационального в искусстве.

Позднее к идее, высказанной Гёте, придут два гениальных русских мастера, Толстой и Достоевский. Толстой, бесспорно, конгениален Гёте и по масштабу своих художественных концепций, и как аналитик. Он создатель теории о трех неперменных условиях истинного, по его фразеологии, искусства. Бесконечное множество раз повторяясь в письмах, статьях, в трактате «Что такое искусство?», в свидетельствах, зафиксированных мемуристами, даже в художественных своих произведениях, он строит свою теорию с никогда не меняющейся последователь-

ностью трех положений: 1) содержание, 2) форма, 3) искренность. *Содержание* должно быть новым, значительным и важным для людей, иначе не стоит браться за перо. Это положение ясно для него. Но *форма* оставалась загадкой. Один из персонажей «Анны Карениной», художник Михайлов, работающий над картиной о Христе и Пилате, ловит себя на мысли о том, что если бы малому ребенку открылось содержание фигуры Пилата, которая никак не дается ему, то он написал бы ее не хуже, чем он сам, опытный мастер, и она ожила бы на холсте невыразимой сложностью всего живого. Техника изображения сама по себе ничего не стоит. 15 лет спустя, в дневнике 1890 года встречается раздумье Толстого над тем же вопросом: «Странное дело эта забота о совершенстве формы. Но не даром она, когда содержание доброе. Напиши Гоголь свою комедию <“Ревизор”> грубо, слабо, ее бы не читали одна миллионная тех, которые читали ее теперь. Надо заострить художественное произведение, чтобы она проникла. Заострить и значит сделать ее совершенной художественно — тогда она пройдет через равнодушие и повторением возьмет свое»¹. Спустя десять лет в дневнике появляется еще одна запись. Толстой размышляет о бесспорно талантливых авторах, которые, как ему кажется, недостаточное внимание уделяют форме. Это дневник уже 1902 года, прошло 10 лет: «Думал о всех этих писателях: Андрееве, Скитальце и т.п., почему они имеют успех и пишут. Знаете шутку, если спросить у кого-нибудь: играете ли вы на скрипке? И ответ: не знаю, я никогда не пробовал. Это шутка, и мы смеемся. А если спросить: вы пишете? И ответить: не знаю, я не пробовал — то мы не смеемся, это не кажется нам шуткой. И вот они все пробуют и думают, что пишут, и люди читают»². Писательская какофония для него невыносима.

Комментариев к этому высказыванию Толстого не существует, и оставалось неясным, что это: шутка ли Толстого, или кого-то из его окружения, где всегда было немало деятелей ис-

¹ Л.Н. Толстой о литературе. М.: Гослитиздат, 1955. С. 250.

² Там же. С. 510.

кусства, отдававших себе отчет в трудностях ремесла художника, или она когда-то невольно прижилась в круге Толстого и часто повторялась, потому что была действительно остроумна? Ни то, ни другое, ни третье. Толстой *знал* ее источник; это едва ли не цитата, и то, что он повторяет ее, ни слова не говоря, откуда она родом и кому принадлежит, напоминает литературный плагиат. Это цитата из Диккенса! Неожданное открытие пришло невольно.

Работая с рукописями «Войны и мира», я прилежно читал дневники Толстого, без которых нельзя было обойтись. Потом возникло решение пройти по его пути, перечитывая то, что привлекало его внимание, разумеется, в классике, потому что круг его чтения до такой степени широк и разнообразен, что повторить его было невозможно. И начал с Диккенса, особенно любимого им, как вдруг в «Посмертных записках Пиквикского клуба» встретила мысль, напомнившая одну из дневниковых записей Толстого. Остальное было делом библиографического поиска. Он оказался успешным. Ближе к финалу романа появлялся совершенно случайный персонаж, который никогда не попадался на его страницах ни раньше, ни позднее, да еще не как действующее лицо, а в довольно сумбурном рассказе о нем. Это была *Глава, содержащая историю дяди торгового агента*. Почтенный дядя из бесконечных случайных собеседников мистера Пиквика попадает в невероятную историю: он, никогда не державший в руках никакого оружия, ввязывается в схватку с двумя опытными дуэлянтами; рубит, парирует, колет, проявляет замечательное мужество и ловкость, хотя до сего дня даже и не подозревал, что имеет какое-то представление о фехтовании. «Джентльмены! — заключает торговый агент свой рассказ, — это только доказывает справедливость старого правила: человек никогда не знает, на что он способен, до тех пор, пока не проверит на деле». Но вся соль эпизода, вызванного, как оказалось, не реальностью, а винными парами, которые ударили в голову словоохотливому дяде, заключена в начале этой фразы: «В одном старом анекдоте — совсем не плохом, хотя и правдоподобном,

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru