

*Пользуюсь возможностью от всей души поблагодарить друга
моей юности Галину Александровну Шабельскую. Без ее велико-
душной помощи эта книга не могла бы состояться.*

И. Л. Альми

ВНУТРЕННИЙ СТРОЙ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1

Понятие «внутренний строй произведения» не имеет статуса общепризнанного термина. Насколько мне известно, его использует только Г. С. Померанц обозначая таким образом — до какой-то степени метафорически — ту идеальную модель романа Достоевского, которая никогда не была полностью воплощена писателем, но существовала в его сознании как источник реальных творений¹.

Предлагаемое нами наполнение выдвигаемого понятия более терминологично, а потому нуждается в специальном определении. Его естественно начать с отграничения от понятий смежных. Среди них сегодня наиболее принято (даже внесено в школьную практику) выражение «мир произведения». Введенное Д. С. Лихачевым², оно на протяжении последних десятилетий показательно расширилось. Сейчас чаще говорится о мире творчества писателя в целом³, о литературе как художественных мирах, взятых в их совмещенности либо исторической смене⁴.

Ни в коей мере не отвергая этого прочно утвердившегося литературоведческого представления (его немалое достоинство — смысловая емкость), мы тем не менее настаиваем на оправданности и того «ключевого слова» (выражение А. Михайлова)⁵, которое вынесено в заглавие настоящего исследования.

Термин «внутренний строй произведения» нужен хотя бы потому, что им маркируется некий (в практике широко принятый) аспект анализа, дающий на выходе определенный тип литературоведческих интерпретаций.

¹ Померанц Г. С. Открытость бездне. Встречи с Достоевским. М., 1990. С. 106 — 136.

² Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74 — 87.

³ Чудаков А. Мир Чехова. М., 1966. С. 3 — 4, 11 — 12.

⁴ Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 3 — 4.

⁵ Михайлов А. В. О некоторых проблемах современной теории литературы // Известия РАН. Серия литературы и яз. 1994. Т. 53. № 1. С. 21.

Если выражение «мир произведения» («художественно освоенная и преображенная реальность»¹) акцентирует ту иллюзию восприятия, на которую рассчитывает творец, иллюзию имманентного существования представленной картины жизни, то слово «строй» подчеркивает рукотворность произведения. Мир предполагает возможность входа в его пределы, растворения в нем; строй — потребность анализа. Мир отвечает на вопрос «что?» (причем ответ в этом случае как бы предваряет вопрос); строй — на осознанно вопрошающее «как?». Ощущение мира писателя характеризует, как правило, первую, «наивную» стадию восприятия; представление о строе создается в результате целенаправленного исследования.

Соответственно, говоря о мире произведения, мы стремимся — согласно с волей художника — скрыть за картиной жизни лицо создавшего ее творца. Термин «строй произведения» сохраняет явную память об этом лице, об авторском замысле и, следовательно, содержит зерно вопроса о характере и средствах его воплощения. В силу всего сказанного предлагаемый термин абсолютно несовместим с концепцией смерти автора (Р. Барт) и прорастающей из нее произвольной множественностью трактовок текста. Восприятие читателя направляет (а значит, и ограничивает) прежде всего «постройка» произведения — это зримое воплощение творческой авторской мысли.

Слово «постройка» приведено здесь вполне осознанно. Не только по причине его лингвистической родственности понятию «строй». Образная ощутимость метафоры сохраняет чувство действительного бытия изображенного. Неслучайно о «постройке» романа говорил даже Лев Толстой² — едва ли не самый могущественный из творцов художественной объективности. Толстовская «постройка», однако, предельно далека от «конструкции».

Тезис конструктивности искусства в истории нашей науки связан, как известно, с деятельностью ОПОЯЗа. Здесь не место говорить о сущности опоязовских теорий. Тем более что они многократно интерпретировались их последователями и противниками.

¹ Хализев В. Е. Теория литературы. М., 1999. С. 158.

² См. его замечания о романе «Анна Каренина»: «Связь постройки сделана не на фабле и не на отношениях (знакомстве) лиц, а на внутренней связи» (Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1928 — 1964. Т. 62. С. 377).

Отмечу только момент, стоящий на смысловой периферии явления. Как будто бы даже не слишком весомый, но все же показательный.

Вторжение ОПОЯЗа в бытие академического литературоведения было подчеркнуто громким. Интонации эпатажа, почти веселого вызова (особенно характерные для В. Шкловского, для ранних статей Б. Эйхенбаума) свидетельствовали о молодой талантливости теоретиков, играющих беззаконными концепциями. Современные последователи опоязовцев вполне серьезны, а потому и безусловно (без остатка) механистичны, плоскостны. Они демонстрируют образцы «порождающей поэтики» — некой шкалы «приемов выразительности», гарантирующей пользователю предельную точность анализа. Ибо «правильным может быть разложение только на такие составляющие, из которых его потом можно было бы собрать по некоторым общим правилам»¹. Невозможность, да и ненужность такой «правильности» вряд ли требует доказательств: мысль о глубинной иррациональности первоэлемента искусства — символа² — сегодня в числе аксиом.

Не оспаривает ее (а возможно, и просто не замечает) и весьма авторитетный для нашего времени принцип анализа текста — деконструкция. Его соблазн — в обещании не «правильности», а безграничных возможностей анализа, допускающего любое смещение художественной системы. Свобода деконструкции, однако, по сути своей — свобода мнимая. На выходе метод дает результат, враждебный самому духу творчества, — разрушение. Результат закономерный: цена деконструкции — отказ от представления, лежащего в основе любой живой эстетической концепции, — от восприятия произведения как нерушимой целостности.

Итак, мы попытались «защитить» предлагаемый термин аполитически — через цепь сопутствующих ему ограничений. Возможно ли, однако, прямое позитивное описание его объема? Думаю, возможно. Особенно если начинать его с разговора о произведениях эпических: постройка явлена в них почти зримо. Хотя и здесь (как обычно в сфере искусства) ощутимое исходит из

¹ Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. М., 1996. С. 51.

² Аверинцев С. С. Символ: Краткая литературная энциклопедия. М., 1971. Т. 6. Стлб. 826 — 831.

некой порождающей плазмы — смысловой субстанции, противящейся определению. В нашем случае ее можно было бы условно назвать статусом героя. Это представление писателя о сущности человеческой личности и о главных способах ее художественного воплощения — те внутренние границы, которые намечают пространство пушкинского героя, приметы лица у Достоевского либо облик толстовского человека.

Центральный пласт художественного строя — композиция произведения или, точнее, весь комплекс приемов, тяготеющих к этому достаточно широкому понятию. Сюда входит прежде всего то, что некогда обозначалось словом архитектоника — наиболее устойчивые, как бы исходно заданные элементы структуры произведения: авторское членение художественного материала, система действующих лиц, состав преобладающих мотивов.

Другая сфера композиции — начало, которое пристально рассматривает в своих теоретических штудиях С. М. Эйзенштейн и для обозначения которого им предлагается термин-метафора — «ход строения вещи»¹. Искусствовед, очевидно, имеет в виду ту общую динамику произведения, которая образует, в частности, и композицию сюжета. Причем сюжет берется здесь и в узком, и в широком смысле — как развитие событий и как последовательность смены значимых моментов содержания. Последнее, однако, переводит нас в область другой категории — в круг проблем способов повествования. Здесь же описание строя произведения становится весьма затруднительным вне конкретного анализа текста. Вообще, проблема пересечения названных категорией (строй произведения и приемы повествования) еще требует специального исследования; займемся пока более очевидными сторонами вопроса.

2

Внутренний строй произведения существеннейшим образом определяется его родом и жанром. В еще большей степени он зависит от той речевой формы, в которой произведение выдержано.

¹ Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа // Эйзенштейн С. М. Избр. произведения: В 6 т. М., 1964. Т. III. С. 46.

Отсюда прежде всего конкретные пути литературоведческого анализа, в принципе различного, если он протекает в сферах поэзии либо прозы.

Квинтэссенция поэзии, несомненно, лирика. Особый вид литературоведческой работы — статья, посвященная одному стихотворению. В нашей науке уже существует классика этого жанра, как и первоклассные его мастера: Д. Е. Максимов, Е. Г. Эткинд, М. Л. Гаспаров, В. А. Грехнев, С. Н. Бройтман и др. Намечается (хотя, насколько мне известно, до сих пор никем не зафиксирована) и своеобразная шкала задач, возникающих в процессе такого исследования. Первая из них — рассмотрение стихотворения как имманентно существующего, замкнутого целого¹.

Над этим первым уровнем анализа нарастает второй, отвечающий специфической сверхзадаче: выяснить на материале явленного черты более широкой общности — того, что называют авторским почерком, неповторимым поэтическим лицом. В процессе решения этой сверхзадачи очень важно зафиксировать те пути — собственные у каждого большого поэта, на которых преодолевается неизбежная в лирике теснота реального объема вещи, те средства и приемы, при помощи которых совершается переход от локальной конкретики образов в беспредельность потенциально присутствующих лирических миров. Ради «зримости» остановимся на нескольких примерах. Попытаемся представить максимально сжатый анализ ряда лирических произведений, принадлежащих перу сугубо несходных художников — Тютчева, Пушкина, Некрасова.

У Тютчева задаче анализа такого рода в наибольшей мере отвечает стихотворение «Как океан объемлет шар земной...». По отношению к нему вообще нет надобности говорить о факте перехода от локальности к ауре всеобщего. Произведение прямо воспроизводит «пейзаж вселенной»; в качестве составляющих выступают романтические образы-символы: «океан», «сны», «ночь», «волны», «волшебный челн». Вереницу венчает момент, рождающий чувство, близкое катарсису:

¹ Специфические черты такой целостности выявляет Т. Сильман (см.: Сильман Т. Заметки о лирике. Л., 1977); историческую эволюцию лирических форм в русской литературе исследует Л. Гинзбург (см.: Гинзбург Л. О лирике. Изд. II. Л., 1974).

Небесный свод, горящий славой звездной,
Таинственно глядит из глубины, —
И мы плывем, пылающею бездной
Со всех сторон окружены¹.

«Последние четыре стиха, — писал Некрасов, — удивительны: читая их, чувствуешь невольный трепет»².

При восприятии этого стихотворения читательскому воображению приходится домысливать не картину космоса (она воссоздана самим поэтом), но реальную опору лирического сюжета. Повидимому, это плавание на лодке по водной глади, отражающей звездное небо. Поэтическое лицо Тютчева — «самой ночной души в русской поэзии»³ — проявляется в этом стихотворении с почти прямой непосредственностью.

Иначе совершается путь в лирическую необъятность на пространстве стихотворения Пушкина «Лишь розы увядают...». Эта миниатюра до сих пор не оценена по-настоящему. А между тем обращение к ней позволяет почувствовать смысловую наполненность пушкинской «чистой красоты», внутреннюю весомость пушкинской легкости. Как и Тютчев, Пушкин строит произведение на традиционных символах. Или, точнее, на образах, концентрирующих традиционные мифы — «увядающая роза», «Элизий», «Лета», «волны сонны». Но по ходу развертывания стихотворения традиционное преобразуется, возникает пейзаж бессмертия — образ вечности, дарованной каждой человеческой душе, жаждущей этой вечности⁴.

Муза Некрасова — как известно, жилища совсем иного мира, сугубо прозаического. Ситуация, на которой строится стихотворение «Похороны», могла бы дать материал для типичного очерка из народной жизни. И однако же перед нами подлинная, по-новому высокая поэзия. Преодоление «прозы» совершается здесь крайне необычными средствами. Одно из них — смутно мерцающее автобиографическое начало; оно сообщает неожиданное тепло образу

¹ Тютчев Ф. Стихотворения. М.; Л., 1969. С. 136.

² Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. М., 1950. Т. 9. С. 212.

³ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 25.

⁴ Подробнее см. в моей статье «О стихотворении А. С. Пушкина "Лишь розы увядают..."» (Альми И. Л. О поэзии и прозе. СПб., 2002. С. 103-111).

лирического персонажа. Этот «чужой человек», принесший самоубийством «страшную беду» забытой Богом деревеньке, по ходу развития сюжета обретает странно знакомые черты. Не просто родовые приметы барина лишнего человека, скитальца, бесприютного в собственной стране. Узнается и нечто более индивидуальное: умерший был охотником, с жителями небогатого села его связывали отношения, похожие на дружбу, — любил «ребятишек» («Ты ласкал их, гостинцу им нашивал / Ты на спрос отвечать не скучал»), нескупо ссужал порохом мужиков-охотников. Обогащенная деталями, как бы всплывающими в памяти безымянного рассказчика, история «вольной кончины» «бедного стрелка» начинает восприниматься как одна из проекций судьбы лирического героя. Картина народных похорон — эта мистерия прощания и прощения — ложится в общую раму невысказанных размышлений о бездне, разделяющей человека культуры и людей земли. Произведение озаряет горестная и отрадная утопия преодоления этой бездны. Ее воплощение — фольклорно-похоронный плач, преображенный уже тем, что он посвящен человеку, никогда прежде не выступавшему в роли его героя.

Разговор о шкале, возникающей в процессе анализа лирического произведения, подводит к естественному рубежу темы. Подводит закономерно, в согласии с теми динамическими потенциями, которые отвечают природе лирического рода. Важнейшая среди них — потенция расширения локального лирического пространства. Осуществляется такое расширение, как правило, двумя путями. Либо через форму лирического цикла (с середины XIX в. — книги стихов). Либо — в создании нового жанрового образования, промежуточного между стихотворением и поэмой. Первая из этих форм, вполне традиционная, давно осознана теоретически. Вторая — тоже имеющая достаточно длительный срок существования (хотя и несоизмеримый с историческим бытием цикла) — до сих пор не описана, даже не названа. Поэтому начну с нее.

Время ее возникновения в русской литературе — 10-е годы XIX в., полоса завершения процесса перестройки системы лирических жанров. К этому хронологическому рубежу складывается канон новой лирики. Его опознавательный знак — малый объем произведения. Этот по видимости внешний признак отражает «ядро семантической структуры лирики» — момент личностного постижения исти-

ны, сопутствующее ему «состояние лирической концентрации».¹ На фоне лирического канона возникают произведения, в которых нарушается это определяющее его свойство, — «Осень» Пушкина либо «Осень» Баратынского, «Валерик» Лермонтова, «Рыцарь на час», «Железная дорога», «О погоде» Некрасова, «Мельницы», «Город», «Высокая болезнь» Пастернака и др. Сами поэты ощущали выделенность этого образования, отсюда — неканонические подзаголовки, а порой и названия — «Отрывок» (Пушкин), «Сатиры» (Некрасов), «Эпические мотивы» (Пастернак). В поисках общего наименования решаюсь предложить для стихотворений этого типа определение несколько громоздкое, но достаточно точное — большая лирическая форма.

При анализе произведений этого рода проблема их внутреннего строя по-особому актуальна. Отказ от лаконизма свидетельствует о новом соотношении субъективного и объективного начал — картин жизни внешней и внутренней. В этом своем качестве большая лирическая форма демонстрирует рост реалистических тенденций в поэзии. Неслучайно особенно широко она представлена в творчестве Некрасова. Хотя именно у него возможен и отличный от указанного смысловой облик произведения этого типа. Так, расширенный объем «Рыцаря на час» заполнен не столько картинками внешней жизни, сколько отражением душевного процесса. Состояние лирической концентрации сосредоточивается здесь не в одной кульминационной точке, но охватывает целую вереницу эмоциональных вершин. Внутренний строй произведения отражает непрерывный рост эмоционального напряжения; лирическая субстанция пребывает в своей родовой чистоте.

Чаще, однако, сам факт бытия большой лирической формы проявляет потенции сближения лирики и эпоса, более того — поэзии и прозы, при несомненной экспансии последней. Вторая из названных нами форм укрупнения лирики, цикл — в отличие от большой лирической формы — сохраняет коренные качества лирики в неприкосновенности. Расширение, точнее, возрастание смысла, возникающее в контексте цикла, не нарушает автономии входящих в него стихотворений. Не тушит и свойственной им отдельной смысловой заданности. Так, в «Сумерках» Баратынского

¹ Сильман Т. Заметки о лирике. Л., 1977. С. 6.

сложно перекликаются произведения начала и конца книги — «Последний поэт» и «Рифма». Причем «Рифма», содержащая мысль о спасительном воздействии поэзии, не отменяет трагических выводов «Последнего поэта». В свою очередь, «Ахилл» — с его надеждой на душевную поддержку «живой веры» — не снимает безнадежности стихотворения «На что вы, дни! Юдольный мир явления...»¹. Строй «сюиты» в цикле (выражение И. М. Тойбина) создается в глубинном соответствии с природой лирики как таковой. Ее родовое свойство — прерывистость, «пунктирность». Это своеобразнейшее качество лирического рода изучалось пока крайне мало. А между тем оно более чем значимо. В частности, именно через него просматривается путь в области больших жанров. Прежде всего — к пушкинскому роману в стихах.

3

Характер повествования, композиция, сюжет «Евгения Онегина» в последнее десятилетие неоднократно становились объектом научного исследования. Не ставя перед собой грандиозной задачи описания системы внутреннего произведения в целом, ограничусь целью гораздо более скромной — изучением отдельных компонентов этой системы. Такое исследование имеет, как известно, самое прямое отношение к постижению характера целого. Более того, оно предполагает в качестве предварительного условия наличие интуитивного представления о природе целого и в конечном счете корректирует это представление (так называемый герменевтический круг). В нашем случае эта мысль может быть проиллюстрирована анализом внешне «проходного» эпизода пушкинского романа — «Песни девушек». Исследовательский импульс в данном случае возникает прежде всего от соприкосновения с фактом повторения поэтического приема: песня, ориентированная на фольклорную экзотику, — обычный компонент байронической поэмы². Естественно и предваряющее анализ предположение: особенный строй романа в стихах должен был существенно сказаться на роли указанного компонента.

¹ Подробнее см. в моей статье «Евгений Баратынский. Характер личностной и творческой эволюции» (Наст. изд., С. 77)

² Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. М., 1978. С. 91 — 92.

Эта особость вполне явно обнаруживается из сопоставления «Онегина» с хронологически наиболее близкими к нему «Цыганами». В поэме, где развитие сюжета предопределено динамикой «роковых страстей», песня Земфиры, концентрирующая такую страсть, воспринимается как сигнал близящейся катастрофы. Она лежит на магистрали действия: обнажая его пружину, провоцирует трагический взрыв. В «Онегине» — со свойственной ему «пунктирной» связью эпизодов («“Онегина” воздушная громада») — роль песни в принципе иная. Здесь эпизод пения — прежде всего частичка фона, противостоящего душевной жизни героини. На данном моменте действия это противостояние заявляет о себе с подчеркнутой остротой. Татьяна в ожидании Онегина переживает минуты волнения чрезвычайного. Пение «по барскому наказу» дает живой контраст ее состоянию. Песня, таким образом, призвана наметить и заполнить собой сюжетную паузу; героине ее смысл в эту минуту вполне безразличен: она слушает не слыша. Читатель, однако, должен заметить то, чему Татьяна внимает «с небреженьем». Известно, что Пушкин перебирал варианты песенного текста. Последний устроил его в силу каких-то оснований. Можно попытаться приоткрыть их (разумеется, с большой долей приблизительности), поставив «Песню девишек» в контекст романного целого.

Суть в том, что традиционный в своей фольклорной окрашенности эпизод содержит важнейший жизненный урок, адресованный героине. Он демонстрирует образец исконно женского поведения — кокетства, но не искусственного, светского, а естественно-природного. Действие романа — на последнем его этапе — вберет в себя и этот будто походя брошенный штрих. Он отзовется в том, как Татьяна — законодательница зал — строит свои отношения с влюбленным в нее Онегиным. При всей своей искренности (или, точнее, высокой подлинности) героиня ведет с ним своеобразную игру:

Она его не замечает,
Как он ни бейся, хоть умри¹.

Сугубое невнимание к Онегину, меняющемуся на глазах, вызывает даже подобие авторского укора, характерно обращенного ко всему женскому полу.

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М., 1937. Т. 6. С. 179.

Бледнеть Онегин начинает:
 Ей иль не видно, иль не жаль;
 Онегин сохнет <...>
 <.....>А Татьяне
 И дела нет (их пол таков) <...>¹.

Постоянно подчеркивая человеческую исключительность своей героини, Пушкин тем не менее не останавливается перед тем, чтобы ввести эту исключительность в контекст жизненно повседневного. Так, внешне незначительный, но выделенный автором фрагмент романа в стихах оказывается внутренне соотношенным с его сюжетной магистралью².

4

Исследование особенностей внутреннего строя романа в стихах делает естественным перенос внимания на роман прозаический. Хотя, по слову Пушкина, их и разделяет «дьявольская разница». Впрочем, эта разница ощущается в наибольшей степени, если иметь в виду европейскую прозу XVIII — начала XIX в. В центре же нашего внимания форма гораздо более поздняя, лишенная правильности классического канона, — роман Достоевского. Речь пойдет об определенных сторонах в его изучении.

В общей практике внимание не к отдельному эпизоду, но к специально выделенной стороне художественного целого обращается, как правило, изучением каких-то моментов композиции. Оно может протекать как описание элементов наиболее очевидных, статичных (архитектоники) либо как внимание к той ее стороне, которую мы, вслед за Эйзенштейном, называем ходом строения вещи. Разумеется, в процессе конкретного анализа

¹ Пушкин А. С. Там же. С. 179.

² В комментариях к роману предлагаемая нами трактовка отсутствует. В. Набоков обращает внимание на то, что Пушкин колебался, как определить отношение Татьяны к песне — как внимание либо невнимание к ней (Набоков В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Перевод с англ. СПб., 1998. С. 431). Ю. М. Лотман, отмечая общую контрастность «Песни девушек» и по отношению к чувствам героини, и в сопоставленности с рассказом няни, утверждает, что она ориентирована на свадебную лирику со свойственной ей символикой жениха — «вишенья» и невесты — «ягоды» (Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980. С. 232).

эти пути не могут быть строго разделены. Попытаемся, однако, ради примера представить их в наибольшей обособленности. Архитектонику — на пространстве «Преступления и наказания», сюжетную динамику — на материале романа «Идиот».

Ограничимся для начала наиболее очевидным. Базис герменевтического анализа — медленное чтение, фиксирующее прежде всего последовательность расположения художественного материала. По отношению к «Преступлению и наказанию» оно дает немаловажный результат: становится более ясным один из самых сложных моментов трактовки романа — соотнесенность полярных мотивов преступления¹.

Художественное пространство первого из них — первая часть романа. «Убить для других» — таков для Раскольникова центральный смысл эпизодов, предваряющих преступление. Здесь — стержень мысли героя, нерв, пронизывающий события, объективно между собой не связанные. Итог всей их цепи — сцена, акцентированная особенным своим положением: единственная среди эпизодов первой части, она выведена из хронологического ряда. Это припомнившийся Раскольникову разговор в трактире. В речах безымянного студента мысль об оправданности «гуманного» преступления не просто аргументируется; она доводится до непреложности формулы («...да ведь тут арифметика!»).

Второй мотив преступления («убить для себя») в первой части романа не формулируется. Он возникает здесь лишь спорадически — как идеологический подтекст охватывающих героя вспышек злобы, внезапных сломов от величайшего сочувствия страдающим к презрительному отторжению от них («Да пусть их переглодают друг друга живьем — мне-то чего?»). Автором, однако, эти вспышки не комментируются. А потому могут быть восприняты как одна из многих «невнятиц» душевной жизни человека, оказавшегося во власти сбивчивых ощущений. Понимание того, что стоит за такими словами, приходит ретроспективно, черпается из материала, развернутого лишь в третьей части романа.

¹ Подробнее см. в моей статье «О сюжетно-композиционном строе романа Ф. М. Достоевского "Преступление и наказание"» (Альми И. Л. О поэзии и прозе. СПб., 2002. С. 312-326).

Часть открывает описание первой встречи Раскольникова с Порфирием Петровичем. Ядро этой сцены — статья Раскольникова «О преступлении». Центр статьи — «наполеоновская теория», фундамент второго мотива убийства. Сам факт изложения этой теории лишь в центре романа, как бы вопреки хронологии (статья, как становится известно, была написана за полгода до событий первой части), имеет собственный смысл. Второе — философское по преимуществу — обоснование преступления всплывает, когда в нем появляется настоятельная надобность. Психологическая. Сюжетная. Идеологическая.

Ко времени встречи с Порфирием первый мотив преступления Раскольниковым почти изжит: вместе с «вошью»-процентщицей он убил одну из тех, ради которых задумывалось страшное дело, убедился в невозможности помогать «другим» из старухиных денег, более того — в своей неспособности просто делить с этими «другими» жизненное пространство. В романном действии возникает некое подобие паузы: Раскольников готов донести на себя.

Новое дыхание герою и роману в целом сообщает факт, который я решила бы определить как имманентное развитие центральной идеи: обнаруживается ее вторая сторона — содержание, потенциально присутствующее, но до определенного момента почти не явленное. Я не имею в виду реальную динамику замысла Достоевского (хотя показательно, что проект повести, изложенный в письме Каткову, завершается на ситуации, близкой ко второй части романа). Мой вопрос — смысл расположения художественного материала в окончательном тексте. И здесь мы уже подошли к возможности первых выводов.

Широкая развернутость на пространстве первой части романа формулы «убить для других» убеждает в ее весомости. Это не позволяет свести побуждения Раскольникова, сказавшиеся в ней, на уровень фикции («самообмана», — как следует из концепции Ю.Ф. Карякина¹. Отношение героя к тем «другим», в ряд которых ставит его самого ход событий на первой стадии их развития, отмечены несомненной подлинностью. Уровень душевной жизни

¹ Карякин Ю. Самообман Раскольникова. Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». М., 1976.

делает Раскольникова наследником высоких героев романтической и предромантической литературы — вплоть до шиллеровского маркиза Позы («Дон-Карлос»).

Итак, вернемся к началу наших размышлений о «Преступлении и наказании», — архитектоника, понятая как статика композиции, оказывается у Достоевского одним из самых вещественно-явных выражений бытия художественной идеи. Несколько по-иному, более непосредственно и явно осуществляет ее сюжетная динамика. Проследим за ней на материале романа «Идиот».¹

Выбор именно этого произведения обусловлен целым рядом разнокачественных причин. Ближайшая среди них (хотя и не решающая) — тот факт, что наиболее устойчивые компоненты «Идиота» убедительнейшим образом представлены в известной работе А. П. Скафтымова². Сюжетная система романа исследована на этом фоне гораздо менее основательно. А именно в этой сфере лежат главные загадки «Идиота». Прежде всего — проблема статуса героя, его окончательной оценки. В работах последнего десятилетия она приобрела неожиданную остроту. Безусловно позитивное понимание образа «князя Христа» сейчас заново подвергается сомнению³. И снова со стороны носителей ортодоксального мировоззрения, — правда, на этот раз не коммунистического, а православного. Сопротивление этой переакцентировке (в пределах своем она может привести к отрицанию человеческого идеала Достоевского) естественно черпает аргументы в сфере сюжетики романа. История жизни и душевной гибели героя — самое полное воплощение динамики его духа; в ней его живое «оправдание»⁴. Помимо всего сказанного внимание к сюжетной сфере «Идиота» соответствует специфике его положения в системе творчества Достоевского.

¹ Подробнее см. в моей статье «Сюжетно-композиционный строй романа “Идиот”» (Альби И. Л. О поэзии и прозе. СПб., 2002. С. 374–379).

² Скафтымов А. П. Тематическая композиция романа «Идиот» // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 23–86.

³ Касаткина Т. А. «Рыцарь бедный...» Пушкинская цитата в романе Достоевского // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. М., 1999. № 1. С. 301–308; Кириллова И. А. Христос в жизни и творчестве Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 1987. С. 26–45.

⁴ Именно в этом плане общий смысл романа Достоевского рассматривается в уже указанной книге. Г. С. Померанца. С. 255–301.

В отличие от «Преступления и наказания», наиболее близкого к «Идиоту» хронологически и структурно, центр этого романа не идея героя, но личность, взятая во всей ее иррациональной целостности. Соответственно и центральный момент сюжета не «дело» — замысел и поступок со всеми вытекающими из него последствиями. Суть происходящего в «Идиоте» в гораздо большей степени рассредоточена, подвижна. «Ход строения вещи» определяется процессом воздействия необыкновенной души на всех, кто с ней соприкасается. Главным в романе оказывается то трудно определимое, что выражает себя как дух и строй человеческих отношений.

Погружение в эту предельно изменчивую субстанцию убеждает, что действие романа создается взаимопроникновением динамических величин разного качества. В основе всего — встречное движение двух полярных сил. Роман открывает приход «князя Христа» к людям. Его тяготение к ним недвусмысленно; психологические побуждения незамутненно просты. Ответное стремление «других» к князю сложно и разнохарактерно. В нем так демонстрирует себя энергия всеобщего разъединения. Самое яркое ее проявление — соперничество, кипящее вокруг двух женщин. Настасья Филипповна и Аглая — по чувству, которое они возбуждают в окружающих, — источники движения, противонаправленного гармоническому воздействию князя. Диалектика взаимодействия полярных сил — той естественной и цельной; что исходит от князя, и многосоставной, движущейся ему навстречу, — определяет все повороты романного сюжета. На разных его стадиях соотношение этих сил различно. В первой части романа явно преобладает гармоническое начало. Вереница встреч Мышкина с остальными героями романа разворачивается как лестница его блистательных побед. Добрая власть Князя Христа над стихией человеческой души на этой полосе романного действия кажется поистине безграничной.

Коррективы вносит финал первой части — сцена вечера у Настасьи Филипповны. Метания героини намечают новый рисунок отношения к Мышкину со стороны окружающих его людей. Теперь ими будет руководить не безусловная тяга к князю, но разрушительный ритм притяжений и отталкиваний. Его источник — противоречие, лежащее, по Достоевскому, в основах зем-

ного бытия. В известной его записи от 16 апреля 1864 г. сказано: «Человек стремится на земле к идеалу, противоположному его натуре».¹

Герои романа, поддавшись порыву страстной тяги к тому, кто воплощает в их глазах извечный идеал, потом столь же страстно мстят ему и себе за невозможность удержаться на его уровне. С наибольшей остротой обнаруживает этот общий закон сцена встречи соперниц. Вихрь разрушения, пронизывающий все происходящее, здесь столь силен, что на мгновение подчиняет даже героя. В пределах этой сцены князь выступает как орудие разъединения. Он принимает условия противоположенной ему ситуации выбора. В результате, пытаясь спасти Настасью Филипповну, наносит страшный удар Аглае. Неорганичность для Мышкина этой навязанной ему роли демонстрирует финал — сцена ночного бдения соперников возле тела убитой.

Заметим, автору — при всей экстраординарности происходящего — важен не только и не столько сам факт объединения, соприсутствия антиподов. Остановка на уровне факта может привести к неверным его толкованиям, в частности, к мысли, что, по Достоевскому, герой несет на себе часть вины за случившееся. Думаю, однако, что Мышкин виновен в катастрофе не больше, чем любой из живущих (ведь сказано же Зосимой: «...всякий перед всеми за всех и за все виноват»). Ключ к развязке «Идиота» — не прагматика фактов, а то ощущение великой мистерии, вневременной высоты, которое пронизывает финальную сцену. Совершающееся является собой торжество трагической гармонии. Только в этом надбытовом (более того — наджизненном) пространстве «князь Христос» может осуществить то, ради чего послан в мир. Но эта же напряженнейшая тональность сцены делает после нее невозможным сколько-нибудь серьезное «продолжение» — развитие событий. В отличие от остальных романов Достоевского, «Идиот» замкнут абсолютно, «закруглен» по модели зеркальной симметрии. Эта завершенность не оставляет надежды на возвращение Мышкина к людям. Но при всей горечи такого финала роман в целом не оставляет чувства безнадежности. Причина — в художественной магии, озаряющей лицо героя. Юродивый Достоевского изначально не

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 тт. Л., 1973. Т. 20. С. 173.

равен истине, которую представляет. Безграничность, просвечивающая сквозь фигуру причастного ей князя Христа, раздвигает четкие грани романной постройки.

Думается, все сказанное подводит нас к рубежу определенных выводов. Внутренний строй произведения представляет собой единство всех формальных его компонентов, обусловленное живым единством авторской личности. Мы говорим о строе внутреннем, поскольку зримо явленные элементы постройки сливаются в произведении тем «невыразимым», что таится в области эмоционально-смыслового подтекста. Как сказано в уже цитированной работе С. М. Эйзенштейна, композиция — «построение, которое в первую очередь служит тому, чтобы воплотить отношение автора к содержанию и одновременно заставить зрителя так же к этому содержанию относиться»¹.

Пресловутое единство формы и содержания при таком подходе выражает себя с абсолютной непреложностью. Если же все-таки попытаться абстрактно развести понятия, станет ясно, что компоненты формы стремятся максимально означиться: только так реализуется для них самая возможность существования. Сливающаяся же их смысловая субстанция если не «бесплотна» в точном смысле, то, во всяком случае, не вмещается в рациональные обозначения.

Литературоведческий анализ обречен, таким образом, протекать на грани рационального и внерационального начал. Внутренний строй литературного произведения — при всем поистине неисчерпаемом богатстве его форм и вариаций — оказывается, как мы стремились показать, явлением достаточно рациональным. Но чем глубже исследователь проникает в смысл вещи, чем точнее пытается перевести его на язык рациональных понятий, тем сильнее ощущается присутствия иррационального остатка, неподвластного концепции. Очевидно, именно это чувство — самый верный знак органической целостности «художества».

2001, 2008

¹ Эйзенштейн С. М. Указ. соч. С. 62.

Конец ознакомительного фрагмента.
Приобрести книгу можно
в интернет-магазине
«Электронный универс»
e-Univers.ru