

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ПОЭТИКА

ВВЕДЕНИЕ

Методологические замечания

Изучение поэтики любого художественного произведения означает прежде всего изучение его состава и строения. «Вряд ли можно сомневаться в том, — писал В. Я. Пропп, — что окружающие нас явления и объекты могут изучаться или со стороны их состава и строения, или со стороны их происхождения, или со стороны тех процессов и изменений, которым они подвержены».¹

Первый вопрос, который возникает при таком исследовании, это вопрос о жанре.² Выяснение жанра произведения является одним из главных моментов в исследовании его поэтической системы, потому что отнесение произведения к какому-либо жанру

¹ Пропп В. Я. Морфология сказки. Изд. 2-е. М., 1969. С. 10.

² «Жанр есть некая исторически сложившаяся и относительно устойчивая система тех или иных взаимосвязанных элементов художественной структуры произведений искусства; следовательно, определяя жанровую природу того или иного произведения, необходимо учитывать все жанрообразующие элементы его художественной структуры в их единстве» (Еремин И. П. Литература древней Руси. М.; Л., 1966. С. 150); «Есть отдельные случаи, когда жанр может быть определен только по формальным признакам (частушка). В целом, однако, жанр определяется по соотношению формы и содержания» (Пропп В. Я. Принципы определения жанров русского фольклора // Специфика жанров русского фольклора (тез. докл.). Науч. конф. Горьковский гос. ун-т им. Н. И. Лобачевского. Ин-т рус. лит-ры (Пушкинский Дом) АН СССР. Горький, 1961. С. 1).

уже и предполагает отчасти ответ на вопрос о его художественной природе. Указывая наиболее общие структурные элементы художественной формы, жанр служит для исследователя отправным пунктом и некоторой нормой при анализе индивидуальных авторских приемов, и потому определение жанра произведения в исследовании поэтики так же важно, как важно в других науках (когда они касаются отдельного явления) соотношение этого явления с разрядом ему подобных.

Но понятие жанра достаточно неопределенно и «идеально». Жанр эволюционирует от эпохи к эпохе. «Он возникает (из выпадов и зачатков в других системах) и спадает, обращаясь в рудименты других систем».³ Следовательно, когда мы говорим о жанре при анализе конкретной поэтической системы, мы предполагаем некое «чистое» его выражение, в действительности не встречающееся даже и тогда, когда чистота жанра была предметом авторской заботы (например, в древней литературе и литературе классицизма).

С тех пор, как чистота жанра перестала беспокоить автора (новая и новейшая литература), жанр сплошь и рядом стал выступать в ущербном, «редуцированном» виде, что, однако, не означает ослабления каких бы то ни было достоинств художественного произведения — ни со стороны его содержания, ни со стороны его формы, — напротив, часто позволяет обогатить и то и другое.

«Редуцирование» жанра происходит в прямой зависимости от привнесения в него нового, ранее ему не свойственного материала. Например, в рассказ об уголовном происшествии (детективный жанр) или историческом событии (исторический жанр) включаются рассуждения на отвлеченные темы или вводится любовью другой материал, обычно принадлежащий иным жанрам. Эти инородные привнесения до времени более или менее безразличны

³ Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 8, 4.

жанру, и, несмотря на философские отступления, фантастические и прочие элементы, роман остается детективным, если основная, организующая его тема детективна и если цель авторского замысла сосредоточена в самой детективности; иначе говоря, для того, чтобы жанр не терпел решительного ущерба, необходимо, чтобы тема, организующая произведение, была главной в идейном замысле автора. Само собой разумеется, что в принципе ничто не мешает чуждым жанру привнесениям значительно распространиться в количественном отношении и занять важное и даже главное место — в идейном. Разумеется также, что в этом последнем случае жанр «редуцируется» весьма существенно и необходимо утрачивает какие-то свои компоненты, место которых занимают другие, идущие от привнесенного материала.

Совершенно не обязательно при этом, чтобы «редуцирование» жанра происходило за счет основных его компонентов, даже и тогда, когда чуждый жанру материал начинает играть преимущественную роль в повествовании. В «Братьях Карамазовых» общая, организующая произведение тема (уголовное происшествие)⁴ раскрывается в существенных своих элементах по законам детективного жанра: интригующее начало («Алексей Федорович Карамазов был третьим сыном помещика нашего уезда Федора Павловича Карамазова, столь известного в свое время (да и теперь еще у нас припоминаемого) по трагической и темной кончине своей, приключившейся ровно тринадцать лет назад и о которой сообщу в своем месте», — 14, 7)⁵ и завязка; цепь

⁴ См.: Реизов Б. Г. К истории замысла «Братьев Карамазовых» // Реизов Б. Г. Из истории европейских литератур. Л., 1970. С. 129–138.

⁵ Все ссылки на произведения Достоевского даются по изданию: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990. Первая цифра — том, вторая — страница. В случае последовательного цитирования текстов, находящихся на одной или смежных страницах томов 14 и 15 («Братья Карамазовы») и относящихся к какому-либо одному анализируемому факту, мотиву или персонажу, указание тома и страниц дается один раз при последнем отрывке. За исключением оговоренных случаев курсив везде мой.

готовящих «катастрофу» событий; изложение самой «катастрофы» с умалчиванием истинного ее виновника; наконец, развязка, в которой этот виновник выясняется, благодаря чему спадает напряженное волнение, вызванное детективным сюжетом. Но цель авторского замысла и, следовательно, идейная доминанта⁶ романа лежит не в перипетиях детективного сюжета, а в нравственно-философской и социально-публицистической тематике, которую этот сюжет вбирает.

Вполне естественно, что в этом случае, когда одна из тем предлагаемого читателю материала служит общей его организации, а другие несут на себе его идейную доминанту, само значение сюжета стирается: он грозит сделаться простой мотивировкой для введения чуждого ему материала. Изложение «катастрофы» (организующая произведение детективная тема), как пишет Достоевский, «составит предмет моего первого вступительного романа или, лучше сказать, его *внешнюю сторону*» (14, 12).

Принятая в русском литературоведении классификация романских жанров⁷ не может учесть всех возможностей связи жанра с привносимым в него материалом и потому имеет прямое отношение лишь к произведениям, близким «чистым» жанрам, таким, в которых объединяющая все повествование тема, выраженная тем или иным сюжетом, заключает в себе доминанту идейного замысла. Когда же сюжет вступает в сложную, опосредствован-

⁶ «Произведение представляется системой соотнесенных между собой факторов. Соотнесенность каждого фактора с другими есть его функция по отношению ко всей системе. Совершенно ясно, что каждая литературная система образуется не мирным взаимодействием всех факторов, но главенством, выдвинутостью одного (или группы), функционально подчиняющего и окрашивающего остальные. Такой фактор носит <...> название доминанты» (Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. С. 48).

⁷ Имеется в виду классификация по тематическому принципу (роман авантюрный, роман фантастический, роман психологический и т. д.). Классификация по способу изложения (роман-дневник, эпистолярный роман и т. п.) здесь не учитывается. Обе эти классификации приведены в кн.: Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. Изд. 5-е. М.; Л., 1930. С. 203—204.

ную связь с идейной доминантой произведения, как это происходит в «Братьях Карамазовых», он неизбежно подчиняется ей и, следовательно, играет особую роль, далекую от той, которая ему была отведена в «чистом» жанре.

При этих особых отношениях сюжета и идейной доминанты сюжет, хотя и продолжает служить общей организации материала, отходит в ряд прочих приемов ее (доминанты) выражения. В силу всего этого передаваемая сюжетом тема не может быть бесспорным показателем жанра.

Таким образом, если повествование об уголовном происшествии (детективная тема) не несет на себе основной идейной нагрузки, а важно лишь в теснейшем соотношении с инородным, включенным в повествование материалом, то сопоставление такого рода произведения с разрядом детективных будет так же мало или почти так же мало способствовать раскрытию содержания, как и любое другое соотношение, поскольку оно имеет существенное значение скорее при рассмотрении общих вопросов эволюции жанра, чем вопросов конкретной поэтики.

Л. П. Гроссман, изучавший роман Достоевского преимущественно со стороны его детективного сюжета (что, кстати сказать, заставило исследователя возводить этот роман к англо-французскому «старинному роману приключений»),⁸ между прочим, писал: «Исходным пунктом в романе Достоевского является идея. Отвлеченный замысел философского характера служит ему тем стержнем, на который он нанизывает многочисленные, сложные и запутанные события фабулы. Пестрота интриги придает ходу романа ту силу движения и внешнего интереса, которая здесь особенно необходима ввиду доминирующего над всем рассказом отвлеченного положения. Главный секрет всей композиции в стремлении компенсировать читателю занимательной внешней интригой все утомительные напряжения его внимания

⁸ Гроссман Л. Поэтика Достоевского. М., 1925. С. 20.

над философскими страницами».⁹ Дело в том, однако, что в романе Достоевского «занимательная внешняя интрига» имеет второстепенное значение именно потому, что она внешняя.¹⁰ В соответствии с этим детективный сюжет, будучи подчиненным философско-публицистической доминанте и целиком от нее зависящим, должен уступить ей главную роль и в выборе ближайших роману жанров, и в указании основных принципов художественной организации материала. В конкретном анализе романа он должен занять то подчиненное место, которое передаваемая им детективная тема занимает в системе авторской мысли. Философско-публицистическая доминанта романа «Братья Карамазовы» сближает его с философско-публицистическими жанрами. С нехудожественными жанрами такого рода роман роднит мысль, идея как основной материал и повод к высказанному слову и ее (мысли) публицистическая тенденциозность; с художественными — основные способы ее поэтического выражения.

Здесь нет необходимости входить в подробное рассмотрение структуры философско-публицистических жанров. Для целей нашего исследования достаточно высказать несколько самых общих соображений.

Надо сразу же подчеркнуть, что связь философско-публицистического романа с нехудожественными жанрами, например философской и публицистической прозой, хотя и существует (поскольку они владеют одним материалом и стремятся к одной цели — убедить читателя), но не является прямой, потому что

⁹ Гроссман Л. Поэтика Достоевского.

¹⁰ На такой характер детективного сюжета в романах Достоевского указывает и О. В. Цехновицер в статье «Достоевский и социально-криминальный роман 1860–1870-х годов» (Учен. зап. Ленинградского гос. ун-та. 1939. Вып. 4. С. 301), что не помешало ему связывать этот роман с традициями европейского полицейского романа. Достоевский, по мнению исследователя, «следует скорее традиции именно европейского полицейского романа» (Там же. С. 299). См. также: Фридендер Г. М. Реализм Достоевского. М.; Л., 1964. С. 327.

способы оформления этого материала в романе, с одной стороны, и статье или трактате, с другой, — различны. В первом случае мысль не обязана подчиняться законам рациональной логики, во втором — это необходимо. Поэтому, кстати, сама насыщенность романа философско-публицистической проблематикой еще не означает его нехудожественности.

Дело в том, что произведение, идейная доминанта которого сосредоточена в философской, социальной, политической мысли, лишается художественности лишь тогда, когда эта мысль убеждает формально-логическими средствами (через понятие, суждение, умозаключение, силлогизм и т. д.), т. е. средствами, чуждыми природе искусства. Можно даже сказать, как это ни странно на первый взгляд, что в художественной системе мысль тем более убедительна, чем менее она «логична». Организуясь в поэтическую систему, она вынуждена по возможности удаляться от близких ей логических способов выражения, чтобы не утратить своего художественного обаяния, которое здесь должно заместить логическую неотразимость мысли в произведениях нехудожественных форм.

Таким образом, основа философско-публицистических художественных жанров противоречива. Частным, но достаточно ярким выражением этой противоречивости служит явление, которое можно назвать сознательным обнажением приема, намеренным разрушением уже созданного эстетического эффекта. Если, переводя отвлеченную мысль в художественный план, автор-публицист создает эстетическое впечатление, то, обнажая прием, которым он добивается этого, он возвращает читателя к своей мысли.

В «Предисловии» к роману «Что делать?», поставленном за двумя детективного характера главками, Чернышевский пишет: «Я употребил обыкновенную хитрость романистов: начал повесть эффектными сценами, вырванными из середины или конца ее,

прикрыл их туманом <...>. Но теперь ты (публика. — В. В.) уже попала в мои руки, и я могу продолжать рассказ, как по моему следует, без всяких уловок. Дальше не будет таинственности, ты всегда будешь за двадцать страниц вперед видеть развязку каждого положения, а на первый случай я скажу тебе и развязку всей повести: дело кончится весело, с бокалами, песней; не будет ни эффектности, никаких прикрас». ¹¹ Автор раскрывает перед читателем прием, к которому он прибегнул вначале и к которому он отказывается прибегать в дальнейшем, сообщает ему заранее «развязку всей повести» и дидактическую цель, которую он преследует своим рассказом: «Автору не до прикрас, добрейшая публика, потому что он все думает о том, какой сумбур у тебя в голове, сколько лишних, лишних страданий делает каждому человеку дикая путаница твоих понятий». ¹² Благодаря таким разъяснениям, художественное впечатление, вызванное было в читателе интригующим началом повествования, нарушается, и читатель непосредственно приобщается к авторской мысли.

Этому же приобщению служит и рассуждение писателя о своем художественном таланте: «У меня нет ни тени художественного таланта. Я даже и языком-то владею плохо. Но это все-таки ничего: читай, добрейшая публика! прочтешь не без пользы. Истина — хорошая вещь...». ¹³ В том же смысле и, очевидно, с той же целью Герцен писал в начале романа «Кто виноват?»: «Я не умею писать повестей, может быть, именно поэтому мне кажется...» и т. д. ¹⁴

Аналогично (по самой сути своей) «доверительному» сообщению Чернышевского и Герцена об отсутствии у них художественного таланта заявление автора-повествователя «Братьев Карама-

¹¹ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1939. Т. 11. С. 10–11.

¹² Там же.

¹³ Там же. С. 11.

¹⁴ Герцен. Т. 4. С. 15.

зовых» о том, что изложение «катастрофы» составит лишь «внешнюю сторону» его романа. Что же касается общего дидактического характера повествования, то он, как и у Чернышевского, указан в предисловии к роману («От автора»), где автор-повествователь знакомит читателя со своим главным героем, сообщает о его «примечательности» и о том, что он собирается эту «примечательность» «доказать» (14, 5).

Итак, в философско-публицистической поэтической системе идея хотя и претворяется в художественный факт, но претворяется, однако, таким образом, что читатель не должен заблуждаться насчет его идейной сути: автор так или иначе к ней возвращается. Сначала идея оказывается как бы «снятой» в новом своем, эстетическом воплощении, а затем, в ходе художественного рассказа, она возвращается читателю обогащенной. В результате этого мысль выигрывает: она воздействует одновременно и на ум читателя, и на его чувство.

Это эмоционально-волевое воздействие на читателя в целях убеждения его — основной принцип повествования в философско-публицистическом произведении. Он, бесспорно, связывает поэтическую систему такого произведения с ораторскими жанрами, где тоже играет решающую роль и в организации материала и в способах его выражения. Как в ораторских жанрах, так и в философско-публицистическом произведении этот принцип требует от автора (или говорящего) живого чувства аудитории, к которой тот обращается. От неопровержимости авторской мысли или от умения сделать ее неопровержимой (благодаря красноречию и чувству) зависит благосклонное или неблагосклонное внимание других. Поэтому авторское слово имеет первостепенное значение в философско-публицистическом жанре.

Это не значит, что иные, идущие извне голоса приглушаются или вовсе игнорируются автором. Напротив. Художник-публицист, как и оратор, непременно учитывает возможную недобро-

желательную реакцию в ответ на высказанную им мысль или чувство и так или иначе ее отражает, иногда прямо вводя ее в свою речь (что, впрочем, не обязательно), но делает это лишь в целях большей убедительности собственной мысли.

Например, в статье «Г. —бов и вопрос об искусстве» («Время», февраль 1861 г.) Достоевский пишет: «...утилитаристы, не посягая явно на художественность, в то же время совершенно не признают ее необходимости. „Была бы видна идея, была бы только видна цель, для которой произведение написано, — и довольно; а художественность дело пустое, третьестепенное, почти ненужное”. Вот как думают утилитаристы». (Это голос из аудитории, который автор вводит в свою речь.) «А так как, — пишет далее Достоевский, — произведение нехудожественное никогда и ни под каким видом не достигает своей цели, мало того более вредит делу, чем приносит пользы, то, стало быть, утилитаристы, не признавая художественности, сами же более всех вредят делу, а следственно, идут прямо против самих себя, потому что они ищут не вреда, а пользы» (18, 79).

Прием введения чужих мнений (противоположных взглядам оратора) в речь, обращенную к той или иной аудитории, известен с тех пор, как существует ораторское искусство: «...сопоставление (доводов за и против) есть лишь усиление своих доводов; так что и оно — некоторая часть способов убеждения...»¹⁵ В числе других ораторских приемов этот прием был унаследован публицистикой, а вместе с ней и художественными публицистическими жанрами.

Рассказывая о непрерывных невзгодах Любоньки в доме Негровых («Кто виноват?»), Герцен пишет: «Все это мелочи, не стоящие внимания с точки зрения вечности (один из возможных не сочувствующих автору голосов. — В. В.), — но прошу того сказать, кто испытал на себе ряд ничтожных, нечистых названий,

¹⁵ *Аристотель. Риторика* / Пер. с греч. Н. Платоновой. СПб., 1894. С. 186.

оскорблений,— тот или лучше та пусть скажет, легки они или нет». ¹⁶ (Подразумевается, что и «тот» и «та» скажут, что эти мелочи не легки, и подтвердят тем самым авторскую мысль.)

«*Может быть*, — пишет Достоевский, — *кто из читателей подумает*, что мой молодой человек был болезненная, экстазная, бедно развитая натура, бледный мечтатель, чахлый и испитой человек. *Напротив*, Алеша был в то время статный, краснощекий, со светлым взором, пышущий здоровьем девятнадцатилетний подросток <...>. *Скажут, может, быть*, что красные щеки не мешают ни фанатизму, ни мистицизму; *а мне так кажется*, что Алеша был даже больше, чем кто-нибудь, реалистом» (14, 24). В данном случае прием введения чужого голоса у Достоевского вполне аналогичен герценовскому, но Достоевский больше и смелее, чем другие, пользовался этим приемом и в своей публицистике, и в своем художественном творчестве (речь об этом пойдет дальше).

Итак, принцип убеждения или эмоционально-волевого воздействия на читателя в философско-публицистическом произведении является важнейшим. Он определяет и детали художественного рассказа, и организацию материала в целом.

Сказанное здесь действительно для всех художественных философско-публицистических произведений. Сущность же индивидуальных проявлений зависит от сущности идеи, которую автор в каждом данном случае развивает, и тех средств, которые он находит для ее выражения.

¹⁶ Герцен. Т. 4. С. 45.