

И. Л. Альми

**Внутренний строй
литературного
произведения**

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82.09
ББК 83.3
А57

A57 **Альми И.Л.**
Внутренний строй литературного произведения / И. Л. Альми – М.: Lennex Corp, — Подготовка макета: ООО «Книга по Требованию», 2021. – 336 с.

ISBN 978-5-00025-190-4

Сборник статей доктора филологических наук, профессора И. Л. Альми. Автор детально анализирует произведения русской классической литературы в свете понятия «внутренний строй художественного произведения», теоретически обоснованного в докторской диссертации и доступно изложенного во вступительной статье. Деление на разделы соответствует жанрам произведений. Легкий стиль изложения и глубина проникновения в смысловую ткань произведений позволяют рекомендовать эту книгу широкому кругу читателей: от интересующихся историей русской культуры и литературы до специалистов.

ISBN 978-5-00025-190-4

© Lennex Corp, 2021
© И.Л. Альми, 2021

И. Л. Альми
Внутренний строй
литературного произведения



Скифия
Санкт-Петербург
2020

УДК 82.09.(07)

ББК 83.3 (2 Рос = Рус) 1я7

A56

Серия «LitteraTerra»

И. Л. Альми
Внутренний строй литературного
произведения

Альми И. Л.

А56 Внутренний строй литературного произведения. — Изд. 2-е, испр. СПб. : Издательско-Торговый Дом «СКИФИЯ», 2020. — 336 с.

Издательство «Скифия» в серии «LitteraTerra» представляет сборник статей доктора филологических наук, профессора И. Л. Альми. Автор детально анализирует произведения русской классической литературы в свете понятия «внутренний строй художественного произведения», теоретически обоснованного в докторской диссертации и доступно изложенного во вступительной статье.

Деление на разделы соответствует жанрам произведений. Легкий стиль изложения и глубина проникновения в смысловую ткань произведений позволяют рекомендовать эту книгу широкому кругу читателей: от интересующихся историей русской культуры и литературы до специалистов в этих областях.

Все статьи в широкой печати публикуются впервые.

УДК 82.09.(07)

ББК 83.3 (2 Рос = Рус) 1я7

ISBN 978-5-00025-190-4

© Альми И., 2008

© Оформление. ООО «ИТД “Скифия”», 2020

Все права защищены. Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельцев авторских прав.

Пользуюсь возможностью от всей души поблагодарить друга моей юности Галину Александровну Шабельскую. Без ее великолепной 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») 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 проистекающей из нее произвольной множественностью трактовок текста. Восприятие читателя направляет (а значит, и ограничивает) прежде всего «постройка» произведения — это зримое воплощение творящей авторской мысли.

Слово «постройка» приведено здесь вполне осознанно. Не только по причине его лингвистической родственности понятию «строй». Образная ощущимость метафоры сохраняет чувство действительного бытия изображенного. Неслучайно о «постройке» романа говорил даже Лев Толстой¹ — 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.

“См. его замечания о романе «Анна Каренина»: «Связь постройки сделана не на фабуле 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». Невозможность, да и ненужность такой «правильности» вряд ли требует доказательств: мысль о глубинной иррациональности первоэлемента искусства — символа¹ — сегодня в числе аксиом.

Не оспаривает ее (а возможно, и просто не замечает) и весьма авторитетный для нашего времени принцип анализа текста — деконструкция. Его обман — в обещании не «правильности», а безграничных возможностей анализа, допускающего любое смешение 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 апофатически — 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 зrimo. Хотя и здесь (как обычно в сфере искусства) ощущимое 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 архитектора — 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 категорий (строй произведения и приемы повествования) еще требует специального исследования; зайдемся 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.

Квантессенция 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. Брайтман и др. Намечается (хотя, насколько мне известно, до сих пор никем не зафиксирована) и своеобразная школа 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 член». 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 окружены'.

«Последние четыре стиха, — писал Некрасов, — удивительны: читая их, чувствуешь невольный трепет»¹.

При восприятии этого стихотворения читательскому воображению приходится домысливать не картину космоса (она воссоздана самим поэтом), но реальную опору лирического сюжета. По-видимому, это плавание на лодке по водной глади, отражающей звездное небо. Поэтическое лицо Тютчева — «самойочной души в русской поэзии»² — 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 — «увядывающая роза», «Элизий», «Лета», «волны сонны». Но по ходу развертывания стихотворения традиционное преображается, возникает пейзаж бессмертия — образ вечности, дарованной каждой человеческой душе, жаждущей этой вечности³.

Муза Некрасова — как известно, жилица 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, преображеный 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 несопоставимый 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