

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОРМА, СВОБОДА, СЛУЧАЙНОСТЬ

Владимир Е. Александров

Наличие свободы – одна из самых распространенных и общепринятых мыслей нашего времени. От понятий о человеческой природе до основ религиозных верований, до национальной политики, до сексуального поведения, вплоть до популярной культуры – все построено на распространенной вере в возможность, или, точнее, на императиве экзистенциального самосоздания.

Одинаково распространено убеждение в роли случайности в существовании человека. То, что события просто происходят, без какой-либо надобности или причины, является основной мыслью широко распространенного современного мировоззрения, – в особенности среди людей, ведущих интеллектуальную жизнь – которое захватывает все, от положения человечества в космосе до мировой политики, до мелочей повседневной жизни. Недавний крах марксизма и фрейдизма – лишь добавочное выражение этого широко распространенного скептицизма по отношению ко всем большим, тотализирующим системам, которые исключают свободу и случайность. (В той же мере очевидно, что существуют, всегда были, и всегда будут существовать значительные и интересные течения, идущие против доминирующих убеждений, но эти течения являются исключениями, которые подтверждают общий закон.)

Таким образом, вряд ли кому-нибудь покажется удивительным, что вера в роль свободы и случайного в человеческой жизни отражена в литературе, как с точки зрения писателей, которые вводят темы свободы и случайности, так и с точки зрения многих читателей, которые подходят к тексту с предубеждением, что свобода и случайность *должны* фигурировать в литературе так же, как и в жизни.

Этот перенос убеждений из жизни в литературу является именно тем, что меня интересует. И цель моих последующих замечаний – аргументировать, что этот перенос неоправдан, и что случайное и свобода не

совместимы со структуралистской и семиотической концепциями литературной формы, как ее понимал Лотман.

Чтобы подойти к этому вопросу, я хотел бы использовать в качестве примеров две книги о выдающихся писателях, которые недавно прошумели в Соединенных Штатах: монография Gary Saul Morson, *Hidden in Plain View: Narrative and Creative Potentials in "War and Peace"* (1987), и двухтомная критическая биография Владимира Набокова, написанная Brain Boyd (1990-1991).

Книга Морсона предлагает радикально антитотализирующий взгляд на жизнь, который автор переносит прямо на роман Толстого. (Подход Морсона к *Анне Карениной* такой же, как он показывает в своей статье *Prosaics and Anna Karenina*, см. Morson 1988: 1-12.) Это включает такие соображения, как то, что авторитарные авторские высказывания Толстого в его романах подрезаются неизбежной диалогичностью, что есть „лишние” подробности в тексте, которые описаны с любовью, но которые не имеют никакой другой функции, кроме как проиллюстрировать те мелочи, из которых состоит жизнь, что в известных толстовских романах нет доминирующего сюжета, который давал бы значение и вес подробностям, из которых состоит жизнь персонажей, и т.д. Вообще, Морсону не нравятся все мыслители, которых он считает „семиотическими тоталитаристами”, т.е. которые „pretendуют на то, что понять факт культуры можно, только показав его место в системе, которая хотя бы в принципе может все объяснить (...), (и которые подразумевают) что все кажущиеся случайными факты по-настоящему являются признаками какого-то основного порядка, для которого эта специальная герменевтическая или семиотическая система является ключем” (Morson 1988: 1).¹ Этим мыслителям Морсон противопоставляет свою концепцию „prosaics”, („прозаика”, по аналогии с „поэтикой”), следуя которой „основное состояние мира – беспорядок”. Этот взгляд на жизнь Морсон переносит на литературу и рассматривает Толстого как представителя сугубо „прозаического мировоззрения”.

1 Перевод мой, В.Е.А.

Я хотел бы сначала рассмотреть взгляды Морсона на примере *Анны Карениной*, потом перейти к нескольким основным соображениям Лотмана, имеющим отношение к проблеме связи между структурой искусства и структурой жизни, и, наконец, к Набокову в этом контексте.

При любом обсуждении возможной роли случайного или свободы в *Анне Карениной* следует обратить внимание на страницы, посвященные художнику Михайлову в Италии. В этих главах мы находим самое подробное описание того, как создается и воспринимается искусство. Таким образом эти главы предстают перед читателем как „мета-художественное” или рефлексивное освещение того же самого текста, в который они включены. Одна из самых известных подробностей в этом описании – это набросок рассердившегося мужчины, запачканный стеариновыми пятнами. Знаменателен тот факт, что хотя эти пятна попали на набросок совершенно случайно, Михайлов воспринимает их как фактор, придающий рассерженному человеку новую позу. Причем, в связи с этим художник припоминает еще одну „случайную” деталь – лицо продавца, у которого он покупает сигары, – которую он тоже включает в композицию переосмысленного наброска.

Что же это все значит? Является ли это признанием Толстого роли, которую непредвиденное и случайное играют как в жизни, так и в искусстве? Продолжение описания сцен с Михайловым дает основание думать, что нет. Мысль Михайлова о том, что в измененном наброске фигура мужчины „жила и была ясно и несомненно определена” (ч. 2-ая, гл. 10)-ая) сообщается читателю частично посредством впечатления Михайлова, что новое изображение как бы уже существовало перед тем, как он попытался его создать: „Он как бы снимал с [фигуры] покровы, из-за которых она не вся была видна” (свою картину *Христос перед Пилатом* он рассматривает с такой же точки зрения). Таким образом, Михайлов устанавливает *отношение* между первым вариантом наброска и случайными стеариновыми пятнами, и это отношение заставляет его видеть набросок как приближающийся к совершенству. Другими словами, характер его восприятий *относительный* или реляционный, и то, что происходит случайно, изменяет то, что он нарисовал раньше таким образом, что случайный, новый

элемент включается без швов в новую целостность или тотальность. Таким образом, даже если происшествие с этими стеариновыми пятнами было случайным в жизни, эта случайность не сохраняется в искусстве, где она как бы растворяется *доминантой отношений* и перестраивает набросок.² Как мне кажется, это заключение не может не освещать формальную композицию целого романа, в котором, как и в любом произведении искусства, разнообразные подробности находятся в сплетениях соотношений, которые в свою очередь определяют значения этих подробностей.

Такое же заключение подсказывается еще одним „мета-художественным” описанием в романе – посещения Левиным концерта современной музыки. Он остается недовольным произволом композитора – ему кажется, что „отрывки (...) музыкальных выражений (...) были совершенно неожиданны и ничем не приготовлены” (ч. 7-ая, гл. 5-ая). Одинаковое впечатление на него производит чередование переживаний, вызванных музыкой, в которой он не может уловить никакой последовательности или систематичности. Левин обращается к знакомому, чтобы узнать его реакцию, и тот ему напоминает, что это музыкальное произведение нельзя понять без соответствующего текста из шекспировского *Короля Лира*. Но Левина это объяснение не удовлетворяет, и он начинает спорить о надобности разграничивать разные виды искусства, каждое из которых, по его мнению, имеет свою соответствующую область или сферу изобразительности.

Что получается, если мы попытаемся применить заключения Левина к *Анне Карениной* как герменевтическое руководство для нашего понимания романа?

По-моему, заключения Левина подсказывают простую и знакомую, но, тем не менее, очень важную мысль о том, что хорошее искусство характеризуется функциональным соотношением его составных элементов, воспринимаемых как входящих в ряды разнообразных серий. Пример Михайлова проиллюстрировал это положение с точки зрения *художественной продукции*; пример Левина иллюстрирует это с точки зрения *художественного*

2 См. такое же заключение у Ю.М. Лотмана 1971: 100-101; см. еще Лотман 1992а: 472-79, в особенности 478.

восприятия. Коррелят этого заключения – что свобода и присутствие случайных элементов в художественном произведении (в особенности в великом произведении) является чем-то вроде *оксюморона*. (У меня не хватает времени это сейчас проиллюстрировать, но тем не менее я хотел бы заметить мимоходом, что можно привлечь данные, которые покажут, что герменевтика чтения в *Анне Карениной* имеет параллели с герменевтикой жизненной, и что формальные соотношения между элементами в тексте *неизбежно* становятся моделью для узоров, которые создает судьба в человеческой жизни.)

Вопрос о свободе и случае в искусстве также можно переформулировать следующим образом: если форма *Анны Карениной* – бесчисленные переклички и связи подробностей, на которых сосредотачивают внимание многочисленные исследователи, тогда эта *форма* является как бы той „линзой”, которую произведение нам предоставляет для того, чтобы постараться увидеть и понять характер и природу жизни, изображенной в романе. Короче говоря, мы ничего не можем узнать о мире в романе с иной точки зрения, чем с той, которая нам предоставлена самим романом (допустить, что это возможно, значит допустить, что содержание может быть отделено от формы). И какая другая могла быть цель у Толстого, если он повествует о жизни своих персонажей посредством своих известных „лабиринтов сцеплений”³

Таким образом, утверждения Морсона не согласуются ни с тем, как Толстой понимает природу значения в искусстве, ни с его изображением жизни.

Теперь я хотел бы перейти ко второй части моих замечаний.

Для того, чтобы понять, *почему* случай или свобода невозможны в фиктивных мирах Толстого (или Набокова), было бы полезным обратиться к нескольким формулировкам Лотмана о случайном в жизни по сравнению с искусством, которые он делает в *Структуре художественного текста*. Здесь мы находим весьма плодотворное замечание, что „внесистемное в жизни отображается в искусстве как полисистемное” (Лотман

3 См. известное письмо Толстого Н.Н. Страхову от 23-го и 26-го апреля 1876-го г.

1971: 96). Другими словами, в высоко организованном тексте иллюзия свободы от систематичности достигается, как ни парадоксально, посредством многовалентности – т.е. посредством того, что данная деталь находится на пересечении многих текстуальных серий. (Таким образом, деталь, находящаяся на пересечении трех серий кажется менее значимой чем та, которая может быть связана с десятью. Парадокс в том, что хотя с увеличением количества серий данная деталь становится все более „свободной”, диапазон ее значений одновременно увеличивается до необъятности. В этом смысле полная свобода приводит к полной бессмыслице, потому что если какая-нибудь деталь обозначает все, то она и ничего не обозначает. Наглядный пример этого явления – сорок вторая глава романа Германа Мелвилла *Моби Дик*, в которой повествователь, пытаясь вникнуть в то, что представляет из себя белый кит, нагромождает столько самых разнообразных ассоциаций с понятием „белизны”, что кит становится недифференцированным символом всех тайн бытия.) Лотман также констатирует, что „все заметное в художественном тексте неизбежно воспринимается как осмысленное, несущее определенную семантическую нагрузку” (*там же*, 195). Это значит, что читатель неизбежно будет искать связи между подробностями в тексте, причем такие, которые ему позволят вставить любую подробность, на которую он обратит внимание, в систему значимых отношений. Лотман, конечно, прекрасно понимал весомость и влияние культурно обусловленных экзегетических традиций, как мы можем убедиться на основании его слов о том, что „слушатель склонен считать все элементы произведения искусства результатом умышленных действий поэта, поскольку знает о присутствии в них некоторого умысла, но не знает еще, в чем этот умысел состоит” (*там же*, 195).⁴

4 Важно также указать, что на уровне соотношения текста с нетекстовой реальностью (в отличие от внутритекстовых соотношений деталей), Лотман признавал ту важную роль, которую искусство играет по отношению к увеличению свободы. Из-за того, что искусство „делает возможным не только запрещенное, но и невозможное (...) по отношению к реальности, искусство выступает как область свободы”, Лотман 1992б: 233. В этой оценке искусства можно уловить параллель с мнением

За лотмановскими соображениями о *мнимой* беспорядочности в искусстве лежит его (и не только его) даже более фундаментальная мысль о реляционной природе значения (*там же*, 47-51). Таким образом, констатировать, что данная деталь в тексте свободна или находится в нем случайно, является де факто констатацией, что эта деталь не имеет никакого значения, т.е., что она не имеет и не может иметь никакого отношения к любой другой подробности. Совершенно ясно, что это невозможно в любом вразумительном изречении, будь это самая короткая метафора или роман такой длины и сложности как *Анна Каренина*. И это, конечно, является парадоксом в экзегетической практике тех, кто, с одной стороны, претендует на то, что свобода и случайное в текстах не только существует, но и их характеризует, а с другой, что этот самый текст все-таки что-нибудь значит, даже если объем этого значения ограничен. Спрашивается, какие критерии позволяют констатировать, что одна деталь свободна или произвольна, а другая крепко вписывается в значимые соотношения?⁵

Я хотел бы теперь перейти к третьей части моих замечаний – к схожим проблемам у Набокова.

В своей критической биографии Бойд пытается охарактеризовать восприятие Набоковым мира и строит свои произведения на основании двух фундаментальных понятий, которые он считает *одинаково* важными:

Аристотеля в девятой главе его *Поэтики* о том, что поэзия стоит выше истории, частично из-за того, что в отличие от истории, которая говорит о прошедшем, поэзия говорит о том, что может произойти.

- 5 Возможность, что свобода вообще несовместима со сложным изречением также подсказывается следующим положением Лотмана о соотношении между историческими происшествиями и историографией: „Реальные эксцессы истории безграничны в своем многообразии, алфавит любой семиотической системы ограничен (или нами воспринимается как несколько ограниченный). Это приводит к тому, что описания исторических событий резко увеличивают их повторяемость. Различное на уровне описания делается однотипным. Изоморфизм часто порождается механизмом описания” (Лотман 1992б: 132). „Изоморфизм” и понятия повторяемости намекают на сходство с „поэтической функцией” Р.О. Якобсона, и, таким образом, на основную черту художественно организованной речи.

„независимость и узор” (“independence and pattern”). В формулировке Бойда, эти два понятия являются „двумя полушариями” набокковского мозга (Boyd 1990-1991: 9), с одной стороны, разнообразные детали, моменты и индивидуумы как в жизни, так и в искусстве всегда схвачены Набоковым в их прекрасной своеобразности; это одно „полушарие”. Бойд эту черту объясняет частично тем, что Набоков не верил в предсказуемое будущее, в результате чего в его мировоззрении человек свободен от пут детерминизма. Но с другой стороны, все мнимо-свободные и независимые явления, происшествия и персонажи, которые наполняют произведения Набокова и его мир, в свете ретроспективного восприятия неизбежно выступают как часть сложного узора, который, в свою очередь, намекает на существование создателя, превосходящего созданный им мир; это второе „полушарие”. Но, по-моему, нужно апеллировать к понятию *иерархии*, чтобы осмыслить правильно эти два вида восприятия, в результате чего узор понимается как более высокая истина о явлениях, которые только *кажутся* свободными до тех пор, пока они по-настоящему не увидены и не осмыслены. (Причем, даже простой акт видения подразумевает медиацию или опосредованность, и, таким образом, *отсутствие* свободы.) Спора нет, что Набоков в разных своих *не* беллетристических писаниях говорил о своей вере в существование свободы (хотя стоит подчеркнуть, что он это делал с долей амбивалентности, как это и показывает его нео-платоническая концепция искусства, которая проступает в его сборнике *Strong Opinions*, и в таких романах как *Дар*, *The Real Life of Sebastian Knight*, и *Bend Sinister*). Из этого можно заключить, что на уровне абстрактной мысли существование свободы было у Набокова неразрешенным парадоксом. Но никакого парадокса нет на конкретном уровне – в его романах и рассказах, потому что мнимая свобода какой-либо подробности в его произведениях исчезает, как только читателю удастся распознать или расшифровать то, как эта подробность интегрирована – причем часто с большой хитростью – в огромную, сложную, *формальную* сеть значений.

Но дело не ограничивается только тем, что произведения Набокова наполнены несчетными узорами соотношений,

которые очень тонко связывают подробности, не имеющие, на первый взгляд, никакого отношения друг к другу. Произведения Набокова наполнены героями, которые выполняют мета-эксегетические программы своими попытками „прочитывать” мир, в котором они существуют, как будто этот мир – зашифрованный текст. Это наталкивает на мысль, что для Набокова, как для Толстого, герменевтика чтения и опыта одинаковы. Например, Лужин в *Защите Лужина* чувствует, что происшествия в его жизни являются частью огромной игры, в которой он сам пойман; Федор в *Даре* понимает свою жизнь как часть какого-то огромного и таинственного узора; Гумберт в *Лолите* размышляет о том, не был ли его роман с Лолитой предвосхищен его любовью к Аннабелле, когда он был подростком; и Джон Шейд в *Бледном Огне* приходит к заключению, что тот факт, что он пишет стихи и умеет узнавать пародийные совпадения в жизни, может быть доказательством космического порядка. Примеров таких можно найти большое множество. И из-за того, что их много, и что они вездесущи в беллетристике Набокова (так же, как и в его автобиографических писаниях), я бы сказал, что они предупреждают возможность указать на проявления свободы или случайности в его произведениях. Иначе говоря, из-за того, что его произведения насыщены деталями, связи между которыми должны быть открыты читателем (и которые несомненно часто так и „запрограммированы”, чтобы читатель их мог обнаружить), и из-за того, что в произведениях множество героев, которые пытаются дешифровать значения разных знаков, читателю ничего не остается как заключить, что в данном тексте нет вообще лишних деталей; проблема только в том, в какую систему связей их вписать. В результате оказывается относительно легкой задачей продемонстрировать вероятные или правдоподобные причинные связи и звучные тематические переключки между составными элементами набоковских произведений; а, с другой стороны, *невозможно* доказать наличие деталей, не имеющих отношения к остальному тексту, или, другими словами, примеров случайности или свободы.

В самом деле, интересно попытаться представить себе, как могло бы выглядеть в тексте свободно выбранное

действие героя или совершенно случайное происшествие. Читатель, считающий, что обе возможности существуют в произведениях Толстого или Набокова, должен был бы доказать, что нет никаких связей – будь они семантические, тематические, звуковые, ритмические, или структуральные – между данной подробностью и чем-либо другим в тексте. Потому что, если можно было бы определить даже хоть одну такую связь, тогда свободная или случайная природа данной детали была бы поставлена под сомнение именно фактом существования этой связи. Даже если что-нибудь „вставлено” в текст чисто механически, отношение между этой вставкой и контекстом, которое в результате сформируется, не может *не* определить значение данной вставной детали (в особенности в том случае если текст сам подсказывает мысль, что скрытые связи характеризуют данный фиктивный мир). Постараться защитить обратное – значит дозволить отделение формы от содержания. Лотман выразил эту мысль следующим образом: „Статуя, брошенная в траву, может создать новый художественный эффект в силу возникновения *отношения* между травой и мрамором” (Лотман 1971: 99).⁶

На основании выше сказанного, я заключаю, что все утверждения насчет присутствия мнимой свободы или мнимой случайности в произведениях Набокова и Толстого это не более, чем выражения верований и мировоззрений специфических читателей, а не проникновение в суть набоковских или толстовских словесных тканей. И нельзя восторгаться фактом, что романы Набокова или Толстого являются чудом организованности на всех возможных уровнях – на чем настаивают почти все их читатели – и одновременно претендовать на то, что эти романы демонстрируют свободу одной подробности от других. [В этом контексте есть смысл вспомнить такие сродные теории об активной читательской *конструкции* целостного значения художественного объекта, как феноменология чтения

6 См. также описание Лотманом тенденции читателей „приписывать тексту законченность” даже в случаях, когда автор воспринимает свой текст „как незаконченный, находящийся в динамическом состоянии” (Лотман 1992б: 180).

Вольфганга Изера (Iser 1978), и понятие „монтажа” Сергея Эйзенштейна.]

Конечно, важно было бы сделать оговорку, что, несмотря на большую разницу между ними, Набоков и Толстой все-таки представляют определенную категорию писателей, и что есть совсем другие писатели, тексты и методы чтения. Если, например, произведение проповедует *невозможность* значения – если в нем мы встречаем героев, которые стараются и не могут понять то, что их окружает, – тогда многозначность подробностей в таком тексте может стать (следуя Лотману) формой мнимого отсутствия связей, а-систематичности и свободы, хотя, возможно, довольно неприятного характера. Примером этого могут служить такие писатели как „Оберюты” в Советском Союзе, или Кафка и Бекетт в Европе, или до какой-то степени Мелвилл в *Pierre*, Конрад в *Heart of Darkness*, Сартр в *La Nausée*. Их произведения пародируют более ранние литературные традиции и нарочно ниспровергают такие знакомые литературные условности девятнадцатого века, как иерархия значения, целостный характер персонажа и причинность (хотя это никогда не останавливало многочисленных читателей, пытающихся создать вразумительные интерпретации путем изобретательных и порой натянутых гипотез, – факт, подчеркивающий силу инерции некоторых традиционных взглядов на литературу). Вдобавок, нам всем знакомы „пост-структуралистические” методы чтения и их принципиальный отказ от возможности найти глобальные и объединенные интерпретации чего бы то ни было. Стоит вспомнить тоже позицию такого теоретика как Ролан Барт, с его пресловутыми утверждениями насчет игровой свободы критика складывать тексты, как ему угодно из любых произвольно избранных элементов (Barthes 1977: 142-148). Но такой способ прочтения, конечно, не способен оценить уникальные достоинства ни Толстого, ни Набокова.

Таким образом, я прихожу к заключению, что тема свободы и драматизация случайности в литературных текстах несовместимы с их художественной формой. Но хотя детерминистические узоры выступают всюду в произведениях Толстого и Набокова (несомненно с разной силой), сложность и изощренность серий и тканей, которые

получаются в результате этого, настолько велики, что никогда не получаешь впечатления, что имеешь дело с механической предсказуемостью. То, что любой читатель просто не способен одновременно держать в памяти (или тем более открыть) все возможные пермутации значимых комбинаций в данном произведении, приводит к той характерной игре между определенностью и бесконечно уходящими вдаль глубинами значений, которые являются одним из отличительных признаков великого искусства.

ЛИТЕРАТУРА

- Barthes, R.
1977 (1968) *The Death of the Author* (1968), в: *Image, Music, Text*, изд. и пер. Stephen Heath, New York 1977: 142-148.
- Boyd, B.
1990-1991 *The Russian Years*, Princeton University Press 1990-1991.
- Iser, W.
1978 (1976) *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, (Muenich 1976), Baltimore, Maryland 1978.
- Morson, G. S.
1987 *Hidden in Plain View: Narrative and Creative Potentials in "War and Peace"*, Stanford University Press 1987.
1988 *Prosaics and Anna Karenina*, "Tolstoy Studies Journal", 1988: I.
- Лотман, Ю.М.
1971 (1970) *Структура художественного текста*, М. 1970 [репринтное издание, Providence, Rhode Island 1971].
1992a *Избранные статьи*, Таллинн 1992: I.
1992b *Культура и взрыв*, М. 1992.