

И.В. Кузнецов

Российский государственный гуманитарный университет, Москва

Лев Толстой: поворот «от художественности»

Аннотация: Литературное и теоретическое творчество Льва Толстого свидетельствует, что в последней трети XIX века приоритет эстетических критериев в беллетристике пошатнулся. На первый план в искусстве Толстым была поставлена коммуникативная составляющая. Реализуя стремление к историзму, писатель пришел к использованию ранее не принятого в художественной литературе ментативного типа текста. Создание Толстым новой модели дискурса свидетельствует о начале этапа эволюции русской словесности, связанного с действием стратегии интерференции художественного и нехудожественного слова.

Leo Tolstoy's literary and theoretical creations confirm, that aesthetic criteria priority in fiction was shattered during the last third of the 19th century, as Tolstoy put communicative component in the foreground. Realizing his pursuit of historicism, the writer arrived at usage of fictionally unprecedented mentative type of text. Tolstoy's new discourse model creation indicates the beginning of new stage of the Russian literature evolution linked to the effect of fiction and non-fiction word interference strategy.

Ключевые слова: эволюция, художественность, интерференция, дискурс, историзм, нарратив, ментатив.

Спецификация художественной литературы как качественно особой разновидности письма на российской почве началась в эпоху Тредиаковского и достигла максимальной интенсивности в период, приходящийся на конец XVIII – первую половину XIX века. В этот период изменяющиеся европейские представления о художественности (Дидро, Кант, Шеллинг) наложили отпечаток на российскую писательскую рефлексию и сформировали представление об искусстве как деятельности гения, творящего особую действительность. Однако уже в последней трети XIX столетия начался поиск путей пересечения художественного и внехудожественного слова.

Этот поиск совершался по двум направлениям. Первое направление касалось складывания такого угла зрения на природу искусства, под которым из нее устраняется понятие красоты (вследствие чего искусство лишается своей эстетической сути). Второе направление касалось изменения типа дискурсивности произведений, введения в них текстуальных фрагментов, которые ранее считались в искусстве недопустимыми. И то и другое направления осуществлялись в литературной деятельности Льва Толстого начиная с 1860-х годов.

Первое направление, то есть теоретическая рефлексия об отличной от «поэтической» природе искусства, стало развиваться Толстым несколько позже второго. Такая рефлексия осуществлялась писателем на протяжении 1880–1890-х гг. в ряде статей, преимущественно неопубликованных, и закончилась созданием трактата «Что такое искусство?» (1898). В нем Толстой проанализировал определения искусства и красоты, данные эстетиками начиная с Баумгартена, и квалифицировал их все как либо «объективно-мистические», основанные на метафизике, либо гедонистические, опирающиеся на суждения субъективного вкуса. В

противоположность этим определениям Толстой стал говорить об искусстве как о 1) коммуникативной 2) деятельности, 3) объединяющей людей «не только настоящего, но прошедшего и будущего» [Толстой, 1985, с. 255] через общность чувства. «Всякое произведение искусства делает то, что воспринимающий вступает в известного рода общение с производившим или производящим искусство и со всеми теми, которые одновременно с ним, прежде или после его восприняли или воспримут то же художественное впечатление» [Там же, с. 167]. «Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их» [Там же, с. 168]. При этом подлинное искусство, по мысли писателя, должно объединять не отдельных людей, а человечество; а раз так, оно должно быть максимально понятным и не «испорченным» изощренными техниками.

Как видно из этих тезисов, писатель не отрицал самого существования искусства, но в качестве программы на будущее намечал его движение в сторону отказа от доминанты «поэтического», от идеала красоты, которым питалась художественность Нового времени. Работы Толстого по эстетическим вопросам наполнены рассчитанно эпатажными заявлениями, касающимися современного искусства: русские художники, по словам писателя, изображают «голых баб, атлас, бархат» [Там же, с. 84] – и подобные. В цитированном трактате писатель прямо называл современное ему искусство «блудницей», подробно комментируя это сравнение. Лев Толстой активно, даже агрессивно-воинственно отказывал изящным искусствам в праве на существование. Последний период его творчества – ясное свидетельство того, что эстетической функции литературы он предпочитал иные, конкретно говоря – коммуникативную [Ломунов, 1972], что и изложено в трактате «Что такое искусство?».

Второе направление поиска интерференции художественного и внехудожественного слова, выражающееся во встречном движении разных типов риторики, было задано Л. Толстым раньше, в «Войне и мире» (1869). Создание этого романа может рассматриваться как критическая точка литературной эволюции, поскольку в нем писатель встраивает в риторическую фактуру иной, нежели поэтический, тип слова, а именно философско-исторический. Открытие Толстым новой художественной практики опередило теоретическое осмысление им будущего искусства. Однако инновационность замысла романа стоит на одном уровне с инновационностью эстетического трактата; это две стороны одного культурного поворота. «Как он задумывал “Что такое искусство?” в качестве вызова всей традиционной эстетике, так он создавал “Войну и мир” в качестве вызова всем традиционным романам и историям» [Morson, 1987, с. 3 – пер. наш. – *И.К.*].

Роман Толстого представлял собой новый как для художественной литературы, так и для иных разрядов словесности тип высказывания. Особенность присутствовала во всех сторонах его дискурса: предметной (референтной), авторской (креативной) и читательской (рецептивной). В плане первых двух составляющих писатель двигался сознательно, опираясь на собственное понятие о закономерности российского литературного процесса¹. В рецептивном аспекте его установка

¹ Задумываясь о вопросах из области исторической поэтики, Толстой представлял существование диахронных закономерностей функционально-математически. Вот отрывок из письма к Н.Н. Страхову от 03.03.1872: «Заметили ли Вы в наше время в мире русской поэзии связь между двумя явлениями, находящимися между собой в обратном отношении: упадок поэтического творчества всякого рода – музыки, живописи, поэзии, и стремление к изучению русской народной поэзии всякого рода – музыки, живописи, и украшения, и поэзии. Мне кажется, что это даже не упадок, а смерть с залогом возрождения в народности. Последняя волна поэтическая – парабола была при Пушкине на высшей точке, потом Лермонтов, Гоголь, мы, грешные, и ушла под землю. Другая линия пошла в изучение народа и

была экспериментальной; однако этот эксперимент обернулся неожиданной стороной, причина чему – рассогласование креативной установки писателя и ожиданий читательской аудитории. Рассмотрим названные три аспекта подробнее.

Предметно-тематическая сторона «Войны и мира» отличается тем, что в ней реализовалось намечавшееся на протяжении полувека движение к «историзму» литературы. Исторические события включались в круг референций и у Карамзина («Наталья, боярская дочь»), и у Загоскина («Юрий Милославский»), и у других авторов; однако у этих писателей они не были самостоятельным предметом повествования, а выступали как вполне условный антураж, в который помещалось занимательное действие, обыкновенно стандартное и несложное. Ни действие, ни этот антураж не могли претендовать на достоверность. Общая установка на вымысел как художественную норму была свойственна в постклассицистский период и писателям, и читателям¹.

Подлинный историзм появляется тогда, когда начинает происходить принципиальный сдвиг в писательском самосознании. Литератор начинает переосмысливать свой статус: историографическая деятельность начинает осознаваться как необходимый компонент литературного труда вообще. Образ писателя-историка становится внутренней парадигмой, направляющей деятельность человека, профессионально и всерьез занятого словесностью.

Первенство в этом отношении в русской литературе принадлежит Н.М. Карамзину. Оставив художественное творчество, он не изменил своему прежнему поприщу, поскольку осознал историографию как необходимое продолжение литературных занятий. Самое ближайшее время показало, что этот путь проделали и другие крупнейшие писатели. 1830-е годы – время, когда художественное творчество и занятия историографией сочетались в деятельности одного человека почти непременно. Пушкин собирал материалы для «Истории Пугачева», замысел которой был обратной стороной художественного произведения – «Капитанской дочки». М.П. Погодин был и писателем, и историком вместе, причем заслуги его во второй области деятельности едва ли менее значительны, чем заслуги Карамзина. К деятельности историка стремился Гоголь², хотя и не очень успешно. Литераторы первой половины XIX века мыслили поэзию и историографию как два отдельных, однако взаимно-дополнительных типа дискурсии, обладающих общей референцией к подлинным событиям жизни народа.

У Толстого в романе эти два типа дискурсии устремились к синтезу. Толстой унаследовал от писателей первой половины столетия интерес к национальной истории. Но у его предшественников историческое и художественное повествование оставались воплощенными в разных текстах. «Война и мир» – первое в русской литературе произведение, в котором художественный вымысел и историческая достоверность уравновесили друг друга как две составляющие предметной стороны дискурса.

выплывет, Бог даст, а пушкинский период умер совсем, сошел на нет» [Толстой, 1985, с. 380]. К этому рассуждению Толстой присовокупил параболический график, на котором верхняя относительно абсциссы полупарабола размечена участками: «Карамзин», «Пушкин, Глинка», «Лермонтов», «Гоголь», «Мы грешные»; нижняя (то есть следующая и относительно своего времени футуристическая) полупарабола обозначена как «изучение народа»; после нее коротким штрихом намечена зона, подписанная Толстым: «будущее».

¹ Хотя рецептивная установка в отношении псевдоисторических деталей вполне могла быть наивно-реалистической.

² Ср.: «Исторические статьи не менее важны для понимания его художественного творчества, чем собственно эстетические суждения писателя. Особенно тесно связаны они с исторической прозой Гоголя – и прежде всего с “Тарасом Бульбой”» [Карташова, 1975, с. 70]. «Предположение о прямой и непосредственной связи повести “Тарас Бульба” с гоголевским замыслом “Истории Малороссии” подтверждается анализом ее художественной структуры» [Казарин, 1986, с. 95].

В креативном аспекте совершившийся синтез потребовал нового отношения к слову. М.М. Бахтин писал об использовании Толстым «прямого слова», содержащего непосредственную оценку и отношение. «Где бы ни появлялось прямое патетическое слово, его природа остается неизменной: говорящий (автор) становится в условную позу судьи, проповедника, учителя и т.п., или его слово полемически апеллирует к непосредственному, никакими идеологическими предпосылками не замугненному впечатлению от предмета и жизни. Так, между этими двумя пределами движется прямое авторское слово у Толстого» [Бахтин, 1975, с. 210]. Креативная тактика Толстого, побудившая его избрать такой тип знаковости, как прямое слово, вероятно, обусловлена именно сменой референций. Избран предмет, который прежде относился к сфере историографического дискурса, Толстой перенес вместе с ним и язык историографии. Кроме того, язык средневековой повести, реферирующей к достоверным (или квази-достоверным) событиям и отчасти могшей послужить образцом для толстовского романа¹, – этот язык также включал прямое слово оценки.

Интерпретируя бахтинский подход к слову у Толстого, Г. Морсон отмечает, что в «Войне и мире» используется «абсолютный язык» [Morson, 1987], представляющий собой разновидность прямого слова. Г. Морсон сравнивает историко-философские эссе в «Войне и мире» и сентенцию «Все счастливые семьи одинаковы...» и делает вывод, что их субъектная природа одинакова. «Первое предложение “Анны Карениной” и лекции по истории в “Войне и мире” вовсе не говорятя новеллистическим повествователем... Их абсолютный источник лежит вне сюжетной действительности. Они управляются... набором конвенций, отличных от тех, которые управляют остальным романом, конкретно, идущими от несюжетных речевых жанров. Вставленный в роман, абсолютный язык остается недиалогизированным и... нероманным, как и несюжетным. В отличие от остального романа, в котором они появляются, толстовские абсолютные заявления остаются буквальной, а не литературной, правдой» [Morson, 1987, р. 19 – пер. наш – И.К.]. «Буквальная правда» – это и есть тот предел «непосредственного впечатления от жизни», о котором писал Бахтин.

Синтез художественного и философско-эссеистического начал в архитектонике толстовского романа находит реализацию на текстовом уровне. В отношении текстовой формы роман «Война и мир» отличается тем, что в его фактуре чередуются нарративные и ментативные компоненты². Ментатив, соответствующий именно историко-философской части романного дискурса, становится естественной линейной составляющей текста «Войны и мира»³. Более того, обращение Толстого к ненарративным формам текстообразования связано с писательским скептицизмом по поводу вообще возможностей нарратива в том, что касается описания истории народов и истории человеческой души. Г. Морсон подробно

¹ Д.С. Лихачев, характеризуя круг чтения Толстого в период подготовки к созданию романа, заключал, что со стороны этического идеала «концепция “Войны и мира” – это расширенная концепция русских воинских повестей XIII – XVII веков» [Лихачев, 1987, с. 303].

² Обоснование оппозиции нарратива и ментатива находится в общефилософском (Декарт, Спиноза) различении двух атрибутов субстанции: протяженности и мышления. В нарративе доминирует референция к «протяженности» хронотопа, в ментативе – к ментальной ситуации: «к мышлению как таковому и его речевой форме» [Максимова, 2005, с. 110].

³ Сопоставимое явление наблюдается и в творчестве другого классика этой эпохи – Ф.М. Достоевского. Его «Дневник писателя», в основе своей, представляет собой текст-ментатив публицистического типа; однако в фактуру этого текста встраиваются фрагменты вполне художественного характера. Здесь тоже проявляется действие стратегии интерференции, но как бы «с другой стороны»: изначально не-художественный текст приобретает «латентную» художественность.

показал, что в период работы над «Войной и миром» «Толстой был крайним скептиком, отрицавшим саму возможность исторического знания и настаивавшим, что нарративы – все – лживы» [Morson, 1987, p. 3 – пер. наш. – И.К.]

Ментальная референция появляется у Толстого не только в дискурсе изображения, но и в изображаемом дискурсе. Толстой охотно и много показывал своих героев в моменты, когда изменяется их мысль: самооценка, взгляд на окружающее, суждения о вещах, людях и явлениях жизни. Ментальное событие, переживаемое героем, изменение его сознания стягивает на себя основной писательский интерес, усиливая соответствующий тип референциальности.

Встраивание ментатива в художественный текст свидетельствует о том, что сам по себе ментальный, логико-ориентированный тип дискурсии достиг известной степени спецификации. К началу последней трети XIX столетия в русской словесности сформировалась не только художественная литература, но и философско-научный дискурс, реализуемый в текстах-ментативах [Очерки, 1994, с. 87]. Дальнейшая эволюция русской словесности показывает, что интерференция художественного и вне-художественного слова проявляется на уровне текстовой формы конкретных произведений в том, что ментативные компоненты играют все большую роль в их линейном членении. Кроме того, внутренне присущая ментативу диалогичность резонирует с диалогичностью, проявившейся в слове прозы XIX века, и «охудожествленная» эссеистика начинает играть все большую роль в общем составе литературных текстов [Кузнецов, Максимова, 2007б].

К. Фойер, исследуя генезис романа «Война и мир», обратила внимание на то, что в ходе работы над произведением отношение Толстого к возможности использования ненарративных фрагментов менялось. Исследовательница выделила три периода работы писателя над романом: 1856–1864 (включая замыслы и подготовительные наброски), 1864–1867, 1867–1869. На последней стадии работы (с конца 1867 г.) «повествовательная манера изменилась, так как Толстой прибегнул к историческим и философским рассуждениям, которым не было места в первой половине романа» [Фойер, 2002, с. 18]. Однако это решение писателя не было окончательным – во всяком случае, для того времени, когда «Война и мир» подходила к концу. В книге К. Фойер приводится сравнительная таблица дореволюционных изданий романа. Из этой таблицы видно, что в третьем издании (1873 г.) «многие исторические и философские отступления, особенно в первых томах, опущены; первые четыре главы первого эпилога и весь второй эпилог перенесены в приложение, озаглавленное “Статьи о кампании 1812 г.”» [Фойер, 2002, с. 22]. Очевидно, что писатель постарался избавить основной текст романа именно от ментативных компонентов, по-видимому, сочтя их неуместными в художественном произведении. И тем более показателен следующий шаг в редактировании, когда Толстой в пятом издании (1886 г.), на основании которого осуществлялись все дальнейшие, вернулся ко второму изданию, восстановив отступления и заново инкорпорируя приложение в текст в качестве эпилога. Этот шаг недвусмысленно показывает, что эссеистическая риторика оказалась понята наравне с поэтической, а ментативные компоненты наряду с нарративными были признаны писателем правомерными в построении художественного текста. Креативная составляющая романного дискурса свидетельствует о повороте к интерференции художественного и вне-художественного слова.

Рецептивный аспект толстовского романа устроен сложнее двух других. Сложность его связана с неопределенностью жанровой стратегии, «открытостью» дискурса с рецептивной стороны¹. Писатель отмечал невозможность однозначно

¹ Заметим, что в художественной парадигме постромантизма подобное явление не редкость, а скорее норма. Писатель реалистического направления обладал гносеологической установкой, познавательной, стремился понять закономерность поведения человека – типического характера в типических обстоятельствах. Для этого времени релевантной бы-

го жанрового отнесения «Войны и мира»: «Предлагаемое теперь сочинение... не роман» [Толстой, 1949, с. 55]. Между тем жанровое задание определяется, прежде всего, тем, на какую аудиторию, на какой тип читателя ориентируется автор, то есть рецептивной составляющей дискурса. В романе Толстого рецептивная интенция ослаблена – и именно в силу этого читательские ожидания оказывают влияние на рецептивную составляющую дискурса романа, фактически ее формируют. Результатом становится то, что трансформация писателем авторской жанровой установки корректируется в составе целого его рецептивной версией, диктуемой читательскими ожиданиями. Происходит двойная, двусторонняя трансформация языка: как креативной, так и рецептивной интенциональностью. «Абсолютный язык» Толстого – это не просто готовое слово, а «готовое слово», знающее о своей «готовости» в контексте иных типов словесной знаковости. «Толстому... удалось изменить природу диалога... Толстовский абсолютный язык диалогизируется не за счет языкового окружения отдельного романа, а за счет жанра романа в целом... Возникает вторичная “метаконтекстуализация”... Диалогичность совершенно неизбежна в толстовских романах потому – и только потому – что они прочитываются как романы» [Morgson, 1987, с. 20 – пер. наш – И.К.].

В приведенном наблюдении отражена приоритетность рецептивной стороны дискурса в становлении художественного смысла целого. Толстой задумывал «Войну и мир» как произведение, идущее вразрез с традицией романного жанра. Однако именно сила этой традиции, реализованная в читательских ожиданиях, заставляла прочитывать произведение как роман и воспринимать речевую манеру Толстого как инновационный шаг в сторону модификации новеллистики. Толстой пытался уйти от «поэзии», то есть художественности – и он от нее не ушел. Причина та, что сам писатель, как бы он к этому ни относился, не только создавал свою собственную разновидность дискурса, но действовал при этом в рамках закономерностей литературной эволюции, которые не предполагали отмены художественности, а требовали интерференции художественного и внехудожественного слова [Кузнецов, 2007].

Итак, роман Толстого «Война и мир» представил собой произведение, нетрадиционно устроенное в плане своей дискурсивной организации. Референтная составляющая его предполагает изображение событий, в которых художественный вымысел опирается на историческую достоверность и ей подчиняется. Креативная составляющая допускает использование «готового слова», звучащего в текстовых фрагментах ментативного характера. Рецептивная составляющая диктует восприятие произведения по законам художественности. «Войной и миром» началось действие общелитературной стратегии интерференции художественного и внехудожественного слова, которое продолжилось и в послетолстовский период. Общая закономерность такова, что художественный и эссенцистический типы дискурсии стали проявлять тягу ко взаимному проникновению.

Прежде всего, стало проявляться смешение референций: референция к ментальному событию вошла в норму как характеристика дискурса, позиционирующего себя в качестве художественного. Соответственно, ментативная текстуальность приобрела больший вес в художественной литературе. В числе произведений рубежа XIX – XX вв. возрос удельный вес и значимость неповествовательных

ла архитектурная пара «автор – герой», а участие читателя в архитектонике художественного целого не рефлексировалось, даже если фигура «читателя» появлялась в тексте. Не случайно М.М. Бахтин в своих ранних заметках, опиравшихся преимущественно на опыт литературы XIX века, говорил именно об авторе и герое как участниках эстетической деятельности [Бахтин, 1986]. И опять-таки не случайно эти заметки остались незавершенными: уже тогда, в 1920-е ученые стали осознавать неустрашимость рецептивной инстанции в архитектонике целого [Кузнецов, Максимова, 2007а].

образцов – эссеистики, лирики – по самой своей природе более реферирующих к ментальному событию.

С другой стороны (креативный аспект), возник всплеск экспериментальных форм дискурсивности, что характерно для искусства модернизма. Такая его особенность, как представляется, имеет естественное объяснение. Чем слабее художественное начало само по себе, как внутренняя архитектурная структура целого, тем более художественность нуждается в опоре на формальные критерии. Обилие в литературе Серебряного века жанровых стилизаций; использование ею демонстративно «поэтического» языка, строящегося либо на нагнетании риторических средств (символизм, затем акмеизм), либо на «заумной» моносубъектности (предельная интенция футуризма); создание экспериментальных и вполне искусственных в стилистическом отношении идиолектов (сказовость, орнаментализм прозы), – все эти явления свидетельствуют о стремлении писателей и поэтов поддержать художественность своего творчества за счет формы. Серебряный век представляется эпохой эстетической реакции на ослабление эстетического начала в литературе как такового.

Наконец, рецептивная составляющая отмечена тем, что читательское отношение к произведению подразумевает сотворчество. «Текст читают с известными ожиданиями, в направлении того или иного смысла» [Гадамер, 1991, с. 75] – эта герменевтическая максима порождена именно рецептивным опытом искусства XX столетия. При этом установка на художественное восприятие оказывается преимущественной, так что даже тексты сугубо эссеистического характера прочитываются как художественные¹. 1920-е годы дали всплеск мемуаристики и рефлексивной прозы с выраженным доминированием ментальной референции в творчестве авторов, прежде известных именно своими художественными сочинениями: «Некрополь» Ходасевича, «Окаянные дни» Бунина и подобные. Конечно, к этому располагали исторические обстоятельства. Но можно констатировать: XIX век сформировал у читателей устойчивое ожидание от литературы художественности – что стимулировало поиск таковой в любом аспекте организации произведений и наделение ею текстов самого разного характера. При этом сам характер читательского ожидания оказывал вторичное воздействие на креативную интенцию автора, побуждая сообщать элементы художественной организации (стилистические прежде всего) произведениям, жанровая и текстовая традиция которых художественной не являлась (эссе, мемуары). Стратегия интерференции художественного и вне-художественного слова, таким образом, проявила свою действенность.

Литература

- Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986.
Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991.
Казарин В.П. Повесть Н.В. Гоголя «Тарас Бульба». Киев; Одесса, 1986.
Карташова И.В. Гоголь и романтизм. Калинин, 1975.
Кузнецов И.В. Историческая риторика: Стратегии русской словесности. М., 2007.
Кузнецов И.В., Максимова Н.В. Обособленность / проницаемость речевых автономий текста как его типологический признак // Сибирский филологический журнал. 2007. № 2.

¹ Ср. здесь феномен прозы В.В. Розанова, представлявшей собой яркий образец эссеистики, к тому же демонстративно неопределенной в жанровом отношении. Несмотря на это, Розанов позиционировал себя именно как писатель, и в качестве такового воспринимался.

- Кузнецов И.В., Максимова Н.В. Текст в становлении: Оппозиция «нарратив / ментатив» // Критика и семиотика. Вып. 11. 2007а.
- Лихачев Д.С. Литература – реальность – литература // Лихачев Д.С. Избранные работы: В 3 т. Л., 1987. Т. 3.
- Ломунов К.Н. Эстетика Льва Толстого. М., 1972.
- Максимова Н.В. «Чужая речь» как коммуникативная стратегия. М., 2005.
- Очерки истории научного стиля русского литературного языка XVIII – XX вв.: В 3 т. Пермь, 1994. Т. I: Развитие научного стиля в аспекте функционирования языковых единиц различных уровней. Ч. I.
- Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. М.; Л., 1949. Т. 13.
- Толстой Л.Н. Что такое искусство? М., 1985.
- Фойер К.Б. Генезис «Войны и мира». СПб., 2002.
- Morson G.S. Hidden in Plain View: Narrative and Creative Potentials in “War and Peace”. Stanford, 1987.