

УДК 82.09

В.М. ЭЙХЕНБАУМ: АСПЕКТЫ НАУЧНОГО НАСЛЕДИЯ

МУЩЕНКО Екатерина Григорьевна,

доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы XX в.,
Воронежский государственный университет

АННОТАЦИЯ. В заметках автора говорится об основах методологии Эйхенбаума и универсальности его подходов к оценке художественных явлений.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: методологическая направленность, принципы гармонического целого, модернизм, традиция и модернистская эстетика.

MOSHENKO E.G.,

Dr. Philolog. Sci., Professor, the Department of Russian literature of the XX century,
Voronezh State University

V.M. EICHENBAUM: SCIENTIFIC HERITAGE ASPECTS

ABSTRACT. In his papers the author dwells upon Eichenbaum's methodology foundations and the universal nature of his approach to the assessment of artistic phenomena.

KEY WORDS: methodological orientation, principles of the harmonic whole, modernism, tradition and modernist aesthetics.

Точность критического видения определяется прежде всего выбором аналитического инструментария и самим углом зрения, которые адекватны исследуемому художественному материалу. В заметках В.М. Эйхенбаума начала XX века о творчестве писателей русских и западноевропейских не только осуществляется поиск новых критических подходов, но и делается попытка придать им некую методологическую направленность.

Традиционно анализ авторской концепции осуществлялся через героя. Определение значимости героя сначала в системе событий, затем в раскрытии авторского замысла понималось как условие вступления в прямой диалог с автором. Такую логику анализа «диктовал» критике принцип гармонического целого, заложенный в классические формы романтического и реалистического искусства.

Модернизм, опирающийся на антиномичное и фрагментарное художественное мышление, исходил из принципа дисгармонического единства, что формировало особую поэтику и новые отношения автора к герою, читателя к тексту и всех – к восприятию художественной реальности. Последняя вышла на первый план, стесняя литературного героя, который становился часто «оличенной» формой (одной из форм) воплощения символического смысла картины мира, созданной художником.

Реакция В.М. Эйхенбаума на подобное смещение оказалась безупречной, что сразу выделило его статьи и рецензии из безмерного критического потока. Однозначно отметив в статье 1913 года «Роман или биография?» изменение читательских ожиданий современников от романа, где через вымышленного героя читатель чувствовал «правду своей души», к «дословному» переживанию были, жизнеописания, от созерцания чужой судьбы – к со-творчеству с текстом, Эйхенбаум констатировал потерю литературным героем его главенствующей роли и центроположенности.

Оценивая первую повесть Евг. Замятина «Уездное» («Страшный лад», 1913), критик подошел к ней с тех же позиций, что и в статье «Роман или биография?» применительно к «Жану Кристофу» Р. Роллана. Судьба героя и он сам у Замятина стали лишь «поводом» изложить читателю свое «художественное знание», с которым читатель должен творчески (В. Эйхенбаум отмечает не только допустимое для художника «беспристрастие» изложения в «Уездном», но и «бесстрастие») сопоставить свое житейско-эмоциональное знание окружающего. Неизбежность со-творчества аксиоматична: автора и читателя объединяет «глубокое инстинктивное родство с жизнью <...> и принятие ее во имя мира» – Эйхенбаум «Страшный лад». «Мир» в данном случае не примирение, но признание единства мира, в котором все противоречивое и противостоящее в конечном итоге укладывается пусть в «страшный», но все-таки «лад». Картина мира и принципы ее построения, которые выстраивают и сам текст – вот что прежде всего должен осмыслить критик, чтобы понять писателя эпохи модерна.

Знаменательно, что из традиции в современность вписываются В. Эйхенбаумом те художники, конструкция художественной реальности у которых принципиально близка модернизму. По этой логике сближаются с современным искусством Н.В. Гоголь и Ф.И. Тютчев, тогда как А.С. Пушкин и А.П. Чехов оказываются в прошлом. Гоголь (подобно Роллану, Замятину и другим модернистам) «пишет собственную действительность», в которой «все не так, как кажется». Чехов, будучи «эпигонном толстовского реализма», изображая видимое, представляет его объективной реальностью. Оттого чеховские герои не запоминаются в ряду житейских типов, тогда как герои Гоголя символически выражают личностные переживания автора, потому и независимы от исторического времени своего «рождения». Разрушительные возможности модернистской эстетики сказались на художественном мировосприятии

А.П. Чехова, расколов целостную картину жизни толстовского типа, где соки жизни питали душу, меру и дух, и тело («О Чехове», 1914). В искусстве Чехова, по свидетельству Эйхенбаума, «плотское» откололось от «духовного», «поэзия – от прозы, мечта – от действительности», не обретая, однако, единства, страшного модернистского лада. Поэтому наследие Чехова духовно не востребовано новым искусством («мы ... больше вспоминаем о Чехове, чем думаем о нем»), тогда как поэзия Тютчева высвечивает путь, по которому уже движется современная литература («Новое в области "пушкинизма"», 1914). И если Пушкин, выразивший целостность гармонически спянного мира, стоит у истоков русского художественного классического самосознания, то тютчевские – «блаженство», «безнадежность», «последняя любовь» есть абсолютное художественное выражение кризисного состояния мира, уже не целостного, но еще единого в экзистенциальном сознании «человека как такового» (В.В. Заманская).

Б.М. Эйхенбаум уже в начале XX столетия не только выделил в художественном произведении уровни, концентрируясь на которых последующая критика будет строить свои оценки, но и провидчески обозначил движение литературоведческой мысли в будущем от анализа к интерпретации.

Идея целостности в начале XX века выполняла роль парадигмы, необходимой для преодоления культурно-эстетической «пропасти» (Л. Бакст) между искусством прошлого и приходящего столетия.

Б. Эйхенбаум предпринял интересную попытку преобразовать эту парадигму в теорию поэтического знания. Жизнеспособность теории обеспечивалась «принятием жизни», пониманием творчества как акта «осознания себя в потоке истории» и «волей к цельности», важных для всех участников культурного общения: автора – читателя – критика (ученого).

Отсюда отрицание Эйхенбаумом тезиса о «единстве» литературы, спровоцированного во многом компаративистской идеей непрерывной традиции в искусстве. По Эйхенбауму, непрерывна не традиция, а законы «внутрилитературной эволюции». Суть их определяется сложной борьбой разных начал, на поверхности литературной жизни представленной столь же непростоими отношениями «борющихся школ и направлений». Именно таков был окончательный вариант в 1926 году одного из основных положений в общекультурных взглядах Б. Эйхенбаума, но сама мысль вызрела в 1900-е годы. Доказательством тому является раннее обращение к размышлению о «словесном» и «дословном» в искусстве. «Словесное» – организованное, складывающееся в традицию, «монологическое» по отношению к событию, герою и поэтическому слову; «дословное» – связано с потоком жизни, который всегда «стихийен».

Каждое из начал предполагает разный тип общения автора и читателя и, следовательно, требует своей особой поэтики. «Словесное» рассчитано на совпадение «правды наших душ», поэтому «сочинительство», то есть условность, вымысел, отходит при восприятии на второй план. «Дословное» дает переживание текста как «были», что превращает судьбу героя в биографию, событие – в «жизнеописание», изображение среды – в поток истории. Впоследствии, в 20-е годы, исходя из этого, Б. Эйхенбаум будет искать двуединство процесса совершенствования художественного приема и эстетически

значимого состояния, позволяющего завоёвывать

Восприятие читателя статично, ибо он вступает в диалог с текстом, который существует для него в готовой и завершенной целостности. Но это такая же иллюзия, как миф о единой литературе, взятой в любой из моментов ее исторического бытия.

Для Б. Эйхенбаума целостность – понятие динамическое, энергия движения формируется на пересечении знаний и эмоций, ожидаемости традиционного и непредсказуемости «исторической стихии». Так рождается восторг первооткрывателя, а диалог превращается в сотворчество. Отсюда и пафос «новых прочтений», который Б. Эйхенбаум разделил со своими современниками – художниками и критиками.

Методологически это означало приоритет интерпретации, которая имеет перед анализом художественного текста преимущество в способности сохранить первородное единство произведений, оставляя тем самым последующим читателям оптимальные условия для сотворчества. Таким образом, позиция критика сближалась одновременно с позицией не только читателя, но и автора: с первым – по причастности к толкованию смыслов словесного «искусства», со вторым – по сродственности чувства «исторической стихии» и «воли к цельности».

В литературной концепции Б. Эйхенбаума целостность искусства (шире – культуры) изначально дана в той же мере, что и целостность истории и литературы, истории и философских идей. Задача критики – сделать эту данность явленной, наглядной.

Теорию сказа традиционно и справедливо связывают прежде всего с именем Б.М. Эйхенбаума. Между тем размышления о сказе – лишь «попутное» замечание, следствие, а не причина возникновения концепции художественного слова, складывающейся у Эйхенбаума в первой трети XX века. С самого начала, занимаясь исследованием стиля классической литературы века XIX, он выстраивал систему, которая выходила за рамки индивидуального повествования. Показательно, что, определяя направление своей работы над прозой Н. Лескова, Эйхенбаум решает, «не углубляясь в историко-литературные проблемы, дать систему художественных приемов Лескова – теоретическую характеристику».

Следуя общим тенденциям в области психологии художественного творчества (и психологии восприятия художественного текста) начала XX столетия, Б. Эйхенбаум сначала «отделяет» слово сакральное, пророческое, свойственное искусству XIX века, от слова обыденного, привычного, которое может быть «оживлено лишь неожиданной, новой эмоцией» – «эмоцией правды, были».

«Эмоцию были» художественный текст (сотворенный сочинителем, и в этом смысле изначально «неправдивый», «нежизненный») не может черпать из литературного языка, поскольку тот существует как некая постоянная величина. Следовательно, литературное слово, лишаясь в XX веке сакральности (регламентации духовно-этической) и одновременно растратившее «дословные эмоции», стертые бытовизмом и привычкой к словоупотреблению, становится художественно бездейственным.

Поиск «нового», эстетически действенного слова ведется Б.М. Эйхенбаумом в двух направлениях: в пограничных для литературного слова жанровых ситуациях (между лирикой и прозой, между романом и биографией) и в «переводе» литера-

турного слова в иное – речевое – пространство, которое меняет целеполагание самого слова. По Эйхенбауму, личностный аспект в слове, пусть и разными путями, актуализируется, возникает живой речи, живого общения. На вопрос «как сделать из вымысла быть, не упустив при этом личностное присутствие в тексте?» исследователь предлагает ряд приемов. Главные из них и составили «теоретическую характеристику» художественной речи.

Слово приобретает значение художественного материала для читателя, если:

– сам автор обращался со словом как с материалом художественным, то есть все составляющие слова обыденного (от звука до вариантов смысла) были не просто каждый в отдельности, но системно «обработаны» («О художественном слове»);

– «необыкновенность» авторского выражения в слове будет скрыта естественностью игры (вспомним, что художественный текст для Эйхенбаума априори «неправдивый»), чтобы читатель не почувствовал сопротивления слова, неизбежного в искусстве.

Самый выразительный для достижения цели способ – «сказывание» вместо воспроизводящего описания. Оттого стилизация (пере-сказывание готового, традиционного) и сказ (имеющий истоком своим «устный сказ») – прямой путь к возвраще-

нию привычного слова в реальность искусства и потому только в реальность жизни.

Показательно, что соратники Б.М. Эйхенбаума считывали преимущественно отдельные характеристики складывающейся общими усилиями теории стилей. Так, В. Шкловский сосредоточился на приеме отстранения, Ю. Тынянов склонен был к анализу стилизации и пародии, М. Бахтин выделил в качестве предмета исследования художественные возможности слова внутри оппозиции «слово свое / слово чужое».

Таким образом, Б.М. Эйхенбаум был одним из немногих исследователей художественных стилей (среди своих современников), который связывал художественную речь не столько с авторской концепцией человека и мира или индивидуальным словом писателя, сколько с дискурсом (существенной составляющей социокультурного взаимодействия), выступающим у него в роли главной авторской цели. Смена коммуникативных ситуаций, задаваемых контекстуальной стратегией, – вот что, по сути, было предложено в теории Эйхенбаума автору для спасения художественности в эпоху, когда «мы менее всего словесники» («Роман или биография?»). К концу XX века теория художественности Б.М. Эйхенбаума оказалась необходима, как свидетельствует литературный материал, в качестве инструмента при анализе современных текстов.