

моделирования текста, передающего дополнительные смыслы.

Ключевые слова: структура, элемент, целостность, соразмерность, архитектоника, внутренняя форма, эпичность повествования, Л.Н. Толстой, Война и мир.

Для цитирования: Фортунатов Н.М. «Война и мир» Л.Н. Толстого: внутренний и внешний планы повествования (к вопросу о русско-немецком понимании «внутренней формы») // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 5. С. 604–612. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-5-604-612.

Прошло уже более 150 лет с тех пор, как в 1866 г. Л.Н. Толстой вдруг прекратил публикацию романа «Война и мир» в одном из лучших тогда журналов «Русский вестник» (с апрельского номера) и принялся за работу над последней его редакцией. Он решил печатать его отдельной книгой. Начался новый виток лихорадочного последнего усилия, растянувшегося неожиданно на долгие три года и потребовавшего от него невероятного напряжения.

В 1969 г. роман был опубликован. Это была шеститомная громада, настолько необычная, что сам автор не знал, как определить ее жанр и так и не назвал роман романом. Статью, которая писалась как предисловие к нему, но стала послесловием, потому что опоздала к выходу в свет первого тома, он озаглавил: «Несколько слов по поводу книги “Война и мир”», заметив, что это вовсе не пренебрежение устойчивой терминологией и что в истории новейшей русской литературы невозможно найти ни одного сколько-нибудь заметного произведения, которое укладывалось бы в рамки «европейской формы, начиная от “Мертвых душ” Гоголя и до “Мертвого дома” Достоевского» [1, с. 356]. (Л.Н. Толстой имел в виду повесть Ф.М. Достоевского «Записки из Мертвого дома», объединившую в себе черты беллетристического вымысла с мемуаристикой. Ее основу, как известно, составили воспоминания писателя о каторге, которую ему пришлось выдержать закованным в кандалы в Омском каторжном остроге.) Спустя некоторое время (в 1873 г.) роман был опубликован после значительной авторской правки в четырех томах. Но даже в таком варианте, признанном каноническим, он завораживал своими масштабам и эпическим размахом.

Тем не менее, структура этого грандиозного художественного построения демонстрирует черты поразительной отчетливости, соразмерности и внутреннего структурного единства.

Уже в самом начале романа обнаруживается соотношенность персонажей, выполняющая в романе важные смысловые и формообразующие функции. Таковы эмблематические фигуры фрейлины Анны Павловны Шерер и князя Василия Курагина. Герои-марионетки, отзеркаливающие на себе ход событий внешнего мира, герои-двойники с общей их отличительной чертой: рабским копированием всего, что происходит в придворных и высших чиновничьих сферах. Как флюгеры, они в своих взглядах и суждениях утрированно повторяют причудливо меняющиеся настроения легитимного петербургского общества. Л.Н. Толстой, обычно стремящийся быть объективным по отношению к создаваемым героям, рисует их в подчеркнуто безжалостных, сатирических тонах. Но он так строит систему введения этих персонажей в повествование, что вполне ничтожные люди, отражающие в себе друг друга и одновременно в утрированной форме — зыбкие, изменчивые, причудливые мнения высшего света, всякий раз своим появлением отмечают важнейшие, кульминационные события русской истории, выполняющие ключевую роль в перипетиях исторического романа.

С эпизодов в салоне Анны Павловны и открывается «Война и мир». Причем автор сразу же определяет время, когда это происходит: 1805 год. Россия накануне войны с Наполеоном. Граф Новосильцев отправлен Александром I для переговоров в Париж, но отозван с пути: Наполеон вероломно нарушил обещания, данные русскому императору. Содержание «депеш Новосильцева», о которой толкуют в салоне, подробно излагалось Л.Н. Толстым в рукописях романа и в журнальной его публикации, печатавшейся в «Русском вестнике» (под заглавием «1805 год»). В окончательный текст эти подробности не вошли, но дата определена точно: поездка Новосильцева, успевшего добраться до Берлина, — *июнь 1805 года*; осенью того же года Наполеон объявит войну России и Австрии. Закончится она катастрофическим поражением войск союзников под Аустерлицем.

Следующий эпизод с появлением князя Василия и А.П. Шерер возникает уже во втором томе. Шестая глава второй части тоже начинается с вечера у фрейлины, которая «угощает» присутствующих злобой дня — толками о модных в то время политических вопросах. Автор даже устанавливает связь происходящего с тем, что когда-то точно так же открывало первый том романа. Анна Павловна вспоминает, что было у нее год тому назад, когда Пьер Безухов только что приехал из-за границы и, нарушая все правила приличий, явился в ее салоне «каким-то Маратом». Это все та же памятная читателю легкая, живая, поверхностная светская болтовня, только темы другие, но «градус политического термометра» тот же — настроение придворного петербургского общества.

Однако время наступает иное, и автор во второй раз дает ему точное определение: «В конце 1806 года, когда получены были уже все печальные подробности об уничтожении Наполеоном прусской армии... и началась наша вторая война с Наполеоном».

Третье включение персонажей-двойников отмечает события уже 1812 года. Анна Павловна и князь Василий, разумеется, и здесь единодушны в своей реакции, хотя их мнение всего лишь за несколько дней меняется на прямо противоположное, так как за это время успели измениться настроения в высших придворных кругах, и ветер подул в другую сторону. М.И. Кутузов, вопреки первоначальным решениям царя, все-таки назначен главнокомандующим русской армии. Только что говорившие о нем в резких, пренебрежительных тонах, как о каком-то совершенно неприличном и в высшей степени странном предположении, оба героя тут же становятся страстными его приверженцами и поклонниками.

На этот раз время названо автором с точностью до одного дня: 8 августа 1812 г., когда был собран комитет из генерал-фельдмаршалов. Несмотря на то что лица, составлявшие комитет, знали о нерасположении царя к Кутузову, после короткого совещания предложили назначить именно его главнокомандующим.

Последний, завершающий четвертый том вновь начинается с вечера у А.П. Шерер! Как и в предыдущем случае, время здесь тоже точно указано: «У Анны Павловны 26-го августа, в самый день Бородинского сражения был вечер...» Вездесущий князь Василий с фальшивыми, патетическими, совершенно нелепыми интонациями читает письмо преосвященного Александру I, вновь слышатся все те же обычные пустые разговоры, и никто ни слова не говорит о событии, которое сейчас происходит и решает судьбу России, и где найдут свою гибель тысячи русских людей.

Таким образом, от начальной главы последнего заключительного тома арка художественного материала, трижды уже перед тем повторенного, перебрасывается к главе, открывавшей когда-то экспозицию всего романа. Автор структурирует громадное пространство повествования благодаря таким внутренним построениям.

Технология их обнаружения скорее связана не с техникой «медленного чтения», как говорят в таких случаях текстологи, а с постижением искусства организации автором художественной структуры произведения, его внутренних конструкций — его «архитектуры», по словам А.П. Чехова. Итог тако-

го внимательного исследования приводит к неожиданным результатам.

Система романного повествования кажется простой, но вместе с тем она крайне противоречива. Ее можно выразить в таблице, в верхней части которой отметим одновременные появления князя Курагина с Шерер и исторические события романа, связанные с этими эпизодами. В нижней соответственно — сведения об архитектонике произведения: том, часть, глава.

Таблица

Лето 1805 г. Начало первой войны с Наполеоном	Осень 1806 г. Начало второй войны	8 августа 1812 г. Кутузов — командующий армией	26 августа 1812 г. Бородинское сражение
Т. 1 Ч. 1, гл. 1—5	Т. 2 Ч. 2, гл. 6	Т. 3 Ч. 2, гл. 6	Т. 4 Ч. 1, гл. 1

Верхняя часть таблицы уже сама по себе невольно останавливает внимание как некий парадокс. Два персонажа, вполне бездарные, жалкие подобия друг друга, появляются всякий раз словно для того, чтобы отметить важнейшие исторические вехи романного сюжета.

Эта внешняя, событийная, «видимая» часть повествования если не хаос, то, во всяком случае, неупорядоченное во времени повествование. Второй том от первого отделяет пространство в год; третий от второго — шесть лет, однако последний, четвертый, завершающий том от третьего — несколько дней! Время повествования в начале романа, разворачиваясь все медленнее, в финале вдруг стремительно ускоряется.

Тогда действительно уникален в своей спокойной упорядоченности, гармоничности и поразительной соразмерности внутренний план структуры произведения, ее сугубо формальная организация. Где появляются знакомые уже нам персонажи-двойники, там всегда возникают четкие, хотя и скрытые соотношения художественных конструкций, и вырисовывается архитектоника романа в ее рельефных контурах. Арка общего композиционного обрамления перебрасывается от последнего тома к первому, что само по себе является знаком завершенности художественной структуры. Зыбкие, колеблющиеся границы эпического громадного четырехтомного повествования с сотнями событий и действующих лиц берутся в четкое «композиционное кольцо», стягиваются законченностью общей структурной постройки. Однако здесь все-таки есть некоторая диспропорция: в первом томе описание салона А.П. Шерер укладывается в почти полные пять глав, в последнем томе — одна глава.

Но тогда средняя часть романной структуры — полное, идеальное тождество: и там и здесь во вто-

ром томе — часть *вторая*, глава *шестая*, но и в третьем томе — часть *вторая*, глава *шестая*!

Таким образом, построение романа имеет два отчетливых, ярко выраженных композиционных кольца: внешнее, несколько варьированное (начало первого и начало четвертого томов) и внутреннее (второй—третий тома), отмеченное соотношением абсолютных пропорций мало того что частей, но даже глав! Что это — инстинкт формы, живущий в душе гениального мастера, или чувство формы, выработанное им упорным трудом; интуиция, схватывающая то, что разум бессилен определить, или способность какого-то особенного, свойственного ему «структурного мышления», или холодный, математический расчет построений в процессе работы?

Ответить на эти вопросы трудно. По-видимому, все положения будут справедливы. Но бесспорным в любом случае окажется одно, а именно — это проявление особенностей самой техники Л.Н. Толстого в создании художественной целостности структуры романа, потому что таковы несомненные *факты* его творчества, реальные *свидетельства* созданного им текста, а их ни опровергнуть, ни подвергнуть сомнению невозможно.

Предложенная таблица демонстрирует еще одну характерную закономерность. Верхняя ее часть представляет собой временную неупорядоченность, тогда как архитектурный план рассчитан очень точно. В начале последнего тома все центральные герои вновь выведены автором на сцену, притом в самых драматических для них обстоятельствах. Пьер едва не погибает при расстреле «поджигателей» и оказывается в плену; князь Андрей смертельно ранен на Бородинском поле и в лекарской палатке видит на операционном столе рыдающего Анатоля Курагина, которого он все это время тщетно искал, чтобы свести с ним счеты на дуэли. Гибнет Петя Ростов. Наташа, выехав из Москвы, встречается с князем Андреем и уже не расстается с ним; он умирает на ее руках спустя два месяца после Бородинского сражения. Но в это же время появляется Пьер, только что освобожденный из плена, и начинается новый виток ее судьбы. Так же быстро решается еще одна сюжетная коллизия романа: Николая Ростова и княжны Марьи, которую он когда-то спас от взбунтовавшихся крестьян и от возможного французского плена, причем в тяжелейших для нее обстоятельствах — сразу же после смерти ее отца, князя Болконского.

Такие ситуации, где постоянно смещаются событийные и временные планы, становясь для читателя трудноуловимыми, требовали от Л.Н. Толстого своеобразных приемов повествования. И он нашел их, но тоже в высшей степени парадоксальные.

Закономерность таких построений у него заключалась в чередовании сжатых по времени событий,

не просто следующих одно за другим, а продолжающих одно другое, но с пространствами иных описаний сюжетного действия, которые, вклиниваясь, прерывали общий сюжет, отделяли события друг от друга. При неспешном ведении повествования эти разрывы, увеличиваясь, переключали на себя внимание, так что установить прямые связи между эпизодами становилось уже нелегко.

Тайну таких построений можно объяснить, как ни странно, свойствами *авторских* ошибок, очевидных погрешностей, которые незамеченными проскальзывают в текст. Я не имею в виду здесь ошибки, возникающие из-за небрежности, незнания или прямого невежества, что часто встречается у людей, имеющих дело с изданием текста, или совершенно неизбежные при поспешной работе самого автора, когда путаются коммерческие и творческие задачи.

Такие ошибки чаще всего нелепы, и не более того. В 1920-х гг. стены домов в Париже оклеивались плакатами, на которых был изображен таинственный человек в полумаске и черном плаще, вооруженный, неуловимый и жестокий Фантомас. Читатели каждый месяц получали по солидной книге. Для того чтобы выдержать такой темп, два автора трудились в поте лица своего: коротко обговаривали сюжет и расходились, чтобы встретиться уже в типографии. Приключения Фантомаса имели большой успех. (Он повторится, но уже в конце века и в кинематографическом варианте, имевшем исключительную популярность благодаря участию в нем выдающегося французского комического актера Луи де Фюнеса.)

Однако все шло благополучно до тех пор, пока книга не попала в руки внимательной читательницы. И та посоветовала в письме к авторам как можно скорее женить одного из центральных героев, имевшего влияние на сюжет, иначе будет слишком поздно. Она выписала все фразы, где было сказано «прошел день», «прошла неделя», «месяц» и т. п., и оказалось, что ему уже исполнилось... сто лет! Подобного рода ошибки, когда мысль, не пройдя в голове хотя бы какого-то «досмотра», выносятся на бумагу и попадает под типографский станок, приобретают самые различные формы: небрежность стиля, нарушение правдоподобия, подробностей быта и событий, их совершенно невозможных сочетаний и т. д. Здесь не до шлифовки текста, успеть бы к сроку выдать текст.

Но они встречаются и у опытных мастеров другого жанра. В романе А.Н. Рыбакова «Дети Арбата», уже с первой публикации имевшем успех у читателей, есть сцена, где И.В. Сталин беседует с Н.И. Ежовым, в те времена возглавлявшим НКВД. Аудиенция завершена. Сталин поднимается, поспешно встает и Ежов, вкладывая в карман френча самопишущую ручку. Но ведь он только

что извлек оттуда *карандаш*, собираясь фиксировать мудрые замечания вождя! [2, с. 317–319]. Эта ошибка до сих пор повторяется во всех переизданиях популярного романа. Однако от таких ошибок не застрахованы и классики. В «Тружениках моря» — одном из лучших романов В. Гюго — Жильят, только что завершив невероятную по своей тяжести работу, еще не переведя дух, готовится вступить в новую схватку — с бурей, чтобы не дать ей разрушить сделанное им. В. Гюго пишет: «Несколько мгновений он стоял неподвижно, не сводя глаз с тучи. Он как будто мерил взглядом бурю. Потом он вытащил из кармана куртки свою шапку и надел на голову» [3, с. 333]. Но вот первые страшные удары грома, и «Жильят внезапно почувствовал, как порыв ветра взметнул его волосы!» [3, с. 335]. А ведь мы только что видели, что проделал у нас на глазах Жильят, спрятав их под шапку. Или у Ч. Диккенса (роман «Домби и сын») встречаются две далекие и вместе с тем близкие женщины. Драматически затянувшееся молчание, обмен краткими фразами, и вдруг одна неожиданно падает на колени и обнимает за шею другую [4, с. 516]. Но попробуйте повторить этот волнующий эпизод. У вас ничего не получится! Флоренс вовсе не карлица, а Элен — не Голиаф в юбке: это всего лишь очень красивые женщины, только одна старше другой.

Однако В. Гюго и Ч. Диккенс — писатели романтического склада: для них важен жест, движение, взрыв эмоций, всплеск страстей, здесь не до точности подробностей.

Но Л.Н. Толстой — писатель-реалист, к тому же известна его требовательность как раз в отношении верности автора мельчайшим деталям изображения. *Художник правды* — высшая у него похвала, и он в сердцах, не стесняясь в словах, порицает Сурикова («Переход Суворова через Альпы») за то, что опытного наездника (Суворова!) тот заставил горячить лошадь у обрыва в пропасть.

Вместе с тем и у него самого встречаются погрешности такого рода. Они удивляют не только тем, что возможны и существуют, а тем, что остаются незамеченными ни им, ни редакторами, ни корректорами, работавшими с текстом, ни, наконец, читателями уже нескольких поколений.

Одну из таких ошибок нашел у него В. Набоков и дважды повторил свое наблюдение, настолько дорожил им. В романе «Пнин» центральный его герой, русский профессор-филолог в беглой беседе высказывает вдруг очень характерное наблюдение: «Заметьте, что существует значительная разница между духовным временем Лёвина (так называли Левина во времена Толстого, в особенности в близком к нему круге людей. — Н.Ф.) и физическим Вронского. В середине книги Лёвин и Китти отстают от Вронского и Анны на целый год. К тому времени, когда

в воскресенье вечером, в мае 1876 г., Анна бросается под товарный поезд, она просуществовала больше четырех лет от начала романа, но в жизни Лёвиных за то же время, с 1872 по 1876 г., прошло едва ли три года. Это лучший, — добавляет он, — из известных мне примеров относительности в литературе» [5]. Полувымышленный герой, хоть и профессионал в области русской литературы, все-таки ошибается, и поправляет его сам В. Набоков, выступая уже не как беллетрист, а в качестве исследователя «Анны Карениной». Он уделил этому роману целый раздел в своих «Лекциях по русской литературе», которые читались им американским студентам, а затем были изданы отдельной книгой и значительно позднее, как и роман, переведены в России.

Томас Манн в своем знаменитом исследовании «Гёте и Толстой: Фрагменты к проблеме гуманизма» (1923), называя русского писателя мастером изображения деталей и человеческих взаимоотношений, приравнивал «Анну Каренину» и «Войну и мир» к бессмертному эпосу — «Илиаде» Гомера [6]. Тем более необходимо изучение процесса достижений подобного художественного эффекта.

Набоковский Пнин действительно был неточен, и автор уточняет его доводы уже в собственных анализах. Время в романе, утверждает он, представляет собой вовсе не последовательный ход событий, а напоминает движущийся композиционный каркас, где все персонажи сначала идут нога в ногу, затем Вронский и Анна вырываются вперед, оставляя позади Левина и Китти, вновь подравниваются к ним, а потом «с забавной поспешностью прелестных кукол, Вронский и Анна опять опережают остальных, но ненадолго. Анна не закончит этой гонки» [7, с. 279]. Самое существенное в наблюдениях В. Набокова состоит в том, что особенно сильное расхождение происходит не в финале, а в начале романа, во второй его части. Но ведь именно здесь уже трагически звучит сюжетная линия Анна—Вронский: «...муж все раздумывает, а Вронский упорно добивается своего, и к 11-й главе после целого года настойчивых домогательств Вронский становится любовником Анны» [7, с. 275].

Другой рывок вперед происходит в той же второй части, в двенадцати (с 18 по 29) главах, в которых изображен знаменитый эпизод скачек, завершающийся признанием Анны в измене. «В конце второй части, — пишет В.В. Набоков, — мы наблюдаем любопытную картину: Китти и Левин отстают во времени на 14 или 15 месяцев от Вронского и Карениных» [7, с. 275]. То есть более года, а не около года, как полагал Пнин, и, что тоже существенно, в момент первой волны подъема напряжения, ведущего к трагическому исходу, а не в момент самого исхода.

Время вообще играет с Л.Н. Толстым злые шутки. В «Войне и мире» есть «оглушающая», почти

невероятная по своему содержанию ошибка, о которой следует сказать подробнее, так как она способна объяснить недоразумение и с временными расхождениями в сюжете «Анны Карениной», отмеченными В.В. Набоковым. Тем более, что относится она тоже к одному из кульминационных эпизодов «Войны и мира».

На первый взгляд, это всего лишь ошибка авторской невнимательности. Княжна Марья, глубоко верующий человек, боясь отказа или насмешки брата, робко навешивает на шею уезжающего в действующую армию князю Андрею «*овальный старинный образок спасителя с черным ликом, в серебряной ризе, на серебряной цепочке мелкой работы*» [8, с. 137]. По преданиям, эта семейная реликвия спасала многих из рода Болконских в сражениях, где им приходилось участвовать. Но вот роковая пуля валит с ног князя на поле Аустерлица, и Наполеон, объезжая место недавней битвы, обращает внимание на молодого русского офицера рядом с древком знамени, которое он только что держал в руках, и поручает его заботам своего придворного лекаря, тем самым невольно спасая его; рана тяжела, он мог бы погибнуть, не будь за ним внимательного ухода. Но вот он на носилках, от страшной боли приходит в сознание и видит у себя на груди поверх мундира *золотой образок на мелкой золотой цепочке!* [8, с. 369–370].

Как могло случиться, что автор, столь внимательный к деталям, не заметил такой грубой ошибки ни в момент, когда создавался эпизод, ни в позднейших правках текста, которые совершались им очень тщательно? К тому же в этот момент Л.Н. Толстой прямо повторяет ситуацию первой сцены, изменяя ее и не обращая внимание на возникающий промах: «Солдаты, принесшие князя Андрея и снявшие с него попавшийся им *золотой образок, навешенный на брата княжну Марью...*» [8, с. 369].

Но ведь этой ошибки не увидели и редакторы, работавшие с ним, и корректоры. Что же произошло? Во-первых, почти необъяснимая оговорка находит себе объяснение отчасти уже в том, что близкие по времени события оказались отделены друг от друга значительным пространством повествования, которое, кроме всего прочего, отмечено еще и чрезвычайной пестротой происшествий: первый эпизод — завершение 1-й части, второй — тоже завершение, но уже 3-й части первого тома романа, а это целая махина явлений, которые сами по себе значительны. Первый эпизод — отъезд князя Андрея, навстречу смертельной опасности; второй — смерть, опалившая его своим дыханием, но он случайно уцелел. И все это перед последним ударом: счастливое возвращение, рождение сына и смерть в родах жены-красавицы, очаровательной «маленькой княгини». Л.Н. Толстой в этой стадии движения замысла романа помиловал своего героя:

князь Андрей должен был погибнуть уже в первых черновых набросках сцен Аустерлицкого сражения, но так заинтересовал автора, что он оставил его в живых, хотя все-таки заставил испытать чашу несчастий до дна. Два эпизода, противоречащие один другому, как-то невольно потерялись, оказавшись вне связи друг с другом в полной драматизма и громадной по своим эпическим размерам картине.

Во-вторых, недоразумение осталось незамеченным из-за того, что это был как раз тот случай, когда невольная оплошность с неверно повторенной подробностью становилась в художественном отношении в высшей степени *продуктивной, функциональной* в характеристике не столько князя Андрея, сколько других лиц.

С императором шутки плохи, французские солдаты это хорошо знали: можно и самому при случае получить пулю в грудь! И увидев внимание Наполеона к русскому офицеру, ему спешат вернуть украденную у него драгоценность: ведь это золото. Так что грубейшая ошибка продолжала функционировать в контексте романа как психологическая деталь, и случайная небрежность воспринималась как осознанное решение автора.

В известной мере это и действительно было так. В найденной подробности уже заранее была заложена идея будущего развития событий. В момент, кажется высшего, своего торжества, при очевидной победе: вступлении в оставленную жителями Москву, хорошо дисциплинированная, вымуштрованная французская армия стала катастрофически разваливаться на глазах, превращаясь в толпу мародеров, и никто: ни император, ни его маршалы ничего уже поделать не могли.

Но ошибки в организации не романских событий, а структуры всего романа даже и здесь нет. Л.Н. Толстой остается верен себе. Если иметь в виду строгость композиционных конструкций, то этот пример — лишь еще одно тому подтверждение. Эпизод с серебряным медальоном — *последняя глава* первой части первого тома; медальон, ставший вдруг золотым — тоже *последняя глава*, но уже третьей части того же тома. Между ними, таким образом, оказалось развернутое пространство объемом в две части, т. е. обширнейший текст. Он изобилует множеством эпизодов, самых драматических, полных смертей, крови при изображении русской армии, загнанной в западню, из которой ее могло спасти только чудо или военный гений Кутузова и отвага солдат и офицеров. Эта коллизия требует нешуточного столкновения характеров и юмористических колоритных будничных ситуаций; появления новых персонажей, которым открывается поле для их участия в сюжете. Весь этот поток жизни, полной контрастов, настоящий калейдоскоп ярких сцен, эпизодов, ситуаций, раз-

вернувшихся на целых две части, помешал автору увидеть свой невольный просчет, а читателям зафиксировать его ошибку.

Подобные неожиданности подтверждают закон, когда-то схваченный и прекрасно сформулированный А.С. Пушкиным в незавершенном стихотворном наброске 1829 г.:

*О сколько нам открытий чудных
Готовит просвещенья дух
И опыт, сын ошибок трудных,
И гений, парадоксов друг,
И случай, бог изобретатель...*

Л.Н. Толстой определял, словно имея в виду мысль А.С. Пушкина, работу писателя как *опыт* в лаборатории, когда ставится одна цель, а приходишь к совершенно другим результатам. *Случай* тоже ведет автора за собой, даже при ошибках давая в руки ему и читателям неожиданные психологические импульсы. Однако мысль о *парадоксальности* как свойстве гения — совершенно справедливое определение глубинных закономерностей работы таких художников. Гений не может не быть парадоксалистом, ибо он не укладывается в привычные нормы, и Л.Н. Толстой не исключение из общего правила. В самом деле, вполне ничтожные лица отмечают драматические, кульминационные моменты в развитии исторических событий, к тому же эпического по своему жанру романа; само его действие, неупорядоченное во времени, с резкими и все более длительными перепадами вначале, вдруг с невероятной энергией сжимающееся в краткие пределы нескольких дней с приближением к финалу; грубейшие просчеты, которые неожиданно оказываются художественно оправданными и, несмотря ни на что, продолжают свою созидательную работу, рождая новые скрытые смыслы вместо того, чтобы превращать текст в бессмыслицу, как всегда случается, когда в него вторгается чужая рука. Странное свойство работы писателя, словно обладающего какой-то сверхъестественной способностью ошибаться не ошибаясь. Что это, как не парадоксы в работе таланта, оставленные в гениальном его тексте?

Но, безусловно, самый яркий парадокс и одновременно одна из тайн творчества Толстого — это выдержанность пропорций в структуре громадного романа-эпопеи, соразмерность и гармоничность архитектурной постройки в развертывающемся потоке эпических событий. Классическое искусство в своих шедеврах нередко демонстрирует как раз такую целостность в соотношении отдельных элементов друг с другом и с общим художественным единством произведения. Все здесь до такой степени отчетливо выполнено, все так «пригнано» друг к другу, что, ухватившись за одно звено, можно при некотором усилии выта-

щить всю структурную цепь, притом поразительно строгую в своей чеканке.

Но только при одном условии: при использовании определенной техники анализов, что и произошло в нашем случае с исследованием текста «Войны и мира». Поэтика преимущественно занимается художественным миром автора и его произведений; здесь ею достигнуты выдающиеся результаты. Проблемы структуры менее изучены. Английский художник и критик Роджер Фрай еще в начале XX в. высказал мысль о том, что волнение, вызванное фигуративным искусством, быстро стирается, ослабевает, между тем как чувства, возникающие из «сугубо формального отношения», оказываются стойкими и создают особенное «наслаждение в восприятии порядка, в неизбежном характере отношений» [цит. по: 9, с. 240]. Однако эта идея прозвучала значительно раньше, еще во времена Гёте, когда он выдвинул понятие «внутренней формы», близкое к современному истолкованию структуры. Говоря о существовании формы, отличающейся от той, что обычно зовется ею, как отличается внутренний смысл от внешнего, он утверждал, что центральное свойство ее заключается в том, что она «хочет быть прочувствованной»: не только наш ум, благодаря внутренней форме, постигает то, что постигал другой, «наше сердце должно чувствовать то, что переполнило другое» [10, с. 347]. Однако Гёте, формулируя законы внутренней формы, отмечает, еще один важный момент — трудности ее постижения и добавляет к сказанному: «Материал видит всякий; содержание находит лишь тот, кто имеет с ним нечто общее, а форма остается тайной для большинства» [10, с. 347].

Доказательства стойкости таких чувств будут найдены, по всей вероятности, нескоро (потребуется экспериментальные методы исследований). Это может быть подвергнутый тщательному анализу отдельный фрагмент или произведение в целом, стихотворный или прозаический цикл. Но сама идея наслаждения, возникающего из сугубо формальной организации литературного текста, уже сейчас может быть подтверждена результатами исследований композиции «Повестей Белкина» А.С. Пушкина (причем в двух измерениях: структуры отдельных элементов цикла и самого цикла); прозы А.П. Чехова, близкой к особенно строгим в своих формальных построениях музыкальным конструкциям (например, по утверждению Д.Д. Шостаковича, к сонатной форме, отвечающей типологическим чертам лирико-драматической прозы А.П. Чехова) [11]. И даже Л.Н. Толстого, что было показано нами в анализе его масштабного, эпического по своему жанру романа. Подобная закономерность возникает как следствие эффекта «внутренней формы», гётевского понятия, до сих пор не разработанного в до-

статочной мере ни общей теорией литературы, ни специальными исследованиями структуры, ни семиотикой. Трудности в изучении закономерностей внутренней формы, на что и указывал Гёте, будут преодолены лишь со временем, когда среди методик, которыми пользуется филологическая наука, по мере накопления данных, их систематизации и изучения появится новая дисциплина — *структурология*.

В финале статьи необходимо возвратиться к идее, которая была коротко сформулирована в самом ее названии: о русско-немецком понимании «внутренней формы» И.В. Гёте и Л.Н. Толстого. Близость следует искать не только в биографических, психологических, поэтологических факторах, которые их чаще всего не соединяют, а разъединяют, но в общности их концепций как выдающихся теоретиков искусства. В настоящее время структурология рассматривается в русле общей теории целостных систем, физических или коммуникативных (в частности — информационных). Но то и другое направления не имеют в виду специфику искусства, т. е. именно то, чем исключительно занимаются И.В. Гёте и Л.Н. Толстой: один, формулируя законы «внутренней формы», другой, делая то же самое, но в ином изложении: акцентируя в качестве основы природы искусства эмоциональность (трактат «Что такое искусство?») и синоним внутренней формы — «лабиринт сцеплений», в котором и может быть только высказана, по логике Л.Н. Толстого, художественная идея, если она действительно художественно выражена писателем. Конструирующие потенции языка, утверждаемые структурализмом и постструктурализмом, крайнее преувеличение ими субъективной воли воспринимающего сознания, «навязывание» читателем тексту своего смысла (Ж. Деррида) [12, с. 330], ничем не могут помочь в разработке подобных проблем. Усилия формальной школы также не привели к успеху, ибо «ориентация поэтики на лингвистику была ее принципиальной установкой», часто сопровождаемой утверждением мнимых законов творчества, «принимаемых на веру» [13, с. 353, 355].

Внутренняя форма классического текста не определяется ни национальным характером литературы, ни ее эпохой, ни жанровыми установлениями. Она живет по собственным своим законам, но общим для человека и окружающей его природы, ибо в ней существуют высшие силы мироздания, всё определяя собой. Сравнительно недавно с использованием сложнейших, нетривиальных мето-

дов математического анализа в одном из разделов физики твердого тела, кристаллографии, был обоснован и исследован эффект «псевдосимметрии». Суть его состоит в том, что он представляет собой отход от некоей идеальной модели [14, с. 364]. Но это и есть один из законов внутренней формы, который мы только что наблюдали на целом ряде примеров, когда противоположности сходятся, и то, что обычно противопоставлялось, становится нерасторжимым единством: возникает симметрия асимметрии, гармония дисгармоничности, а соразмерность и пропорциональность существуют за счет нарушения пропорций.

Список источников

1. Толстой Л.Н. Война и мир / Собрание сочинений : в 22 т. Москва : Худож. лит., 1981. Т. 7. 431 с.
2. Рыбаков А.Н. Дети Арбата : роман. Москва : Моск. рабочий, 1988. 591 с.
3. Гюго В. Собрание сочинений : в 15 т. Т. 9. Трудники моря. Москва : Гос. из-во худож. лит., 1955. 479 с.
4. Диккенс Ч. Собрание сочинений : в 30 т. Т. 14. Торговый дом Домби и сын. Торговля оптом, в розницу и на экспорт : роман. Москва : Гос. из-во худож. лит., 1959. 536 с.
5. Набоков В.В. Пнин : роман / пер. с англ. // Иностранная литература. 1989. № 2. С. 59.
6. Мельник С.П. Толстой в публицистике Томаса Манна // Труды Одесского политехнического университета. 2007. Вып 1 (27). С. 319–323.
7. Набоков В.В. Лекции по русской литературе: Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев / пер. с англ. Москва : Независимая газета, 1996. 435 с.
8. Толстой Л.Н. Собрание сочинений : в 22 т. Москва : Худож. лит., 1979. Т. 4. 399 с.
9. Татаркевич В. История шести понятий / [пер. с пол. Б. Домбровского]. Москва : Дом интеллектуальной книги. 2002. 373 с.
10. Гёте И.В. Максимумы и размышления // Избранные философские произведения. Москва : Наука, 1964. 354 с.
11. Шостакович Д. Самый близкий! // Литературная газета. 1960. 28 янв.
12. Западное литературоведение XX века : энциклопедия. Москва : Intrada, 2004. 560 с.
13. Сухих С.И. Столетие непонимания: концепция художественности в теории словесности А.А. Потебни и формальной школы // Вестник Нижегородского ун-та им. Н.И. Лобачевского. 2011. № 6 (1). 405 с.
14. Чупрунов Е.В. Симметрия и псевдосимметрия кристаллов. Нижний Новгород : Изд-во Нижегородского гос. ун-та, 2015. 657 с.

“WAR AND PEACE” BY L.N. TOLSTOY: THE INTERNAL AND EXTERNAL PLANES OF THE NARRATIVE (ON THE RUSSIAN-GERMAN UNDERSTANDING OF THE “INTERNAL FORM”)

NIKOLAI M. FORTUNATOV

N.I. Lobachevsky National Research University of Nizhny Novgorod, 23, Gagarina Av., Nizhny Novgorod, 603950, Russia

E-mail: nmfort@mail.ru

Abstract. *The correlation of external and internal plane of narrative is an attractive, but unsolved task for the theory of text. The interaction between the described events of the real world and the elements of the novel architectonics occurs at the level of the text’s artistic creation, and, at the same time, the reader’s perception, created by the writer. The “internal form” – an idea put forward by J.W. Goethe – is a framework of the whole, but also a function, born by the elements of this whole, perceived in their unity.*

This artistic structure can be disclosed only with analytical methods, which are postulated by the concept of internal form. Tolstoy, without reference to Goethe, comes to the same conclusion, asserting that the work of every veritable artist aims to convey the feeling experienced by him or her to the perceiving person. His another statement is also synonymous to the idea of internal form by Goethe: the definition of the structure giving itself to know in the hidden constructions of the text – in the “labyrinth of coupling” according to Tolstoy – the only place where the artistic idea of the veritable, by his definition, work of art can be outspoken. Moreover, it appears that even obvious, but unnoticed until now authorial errors, are not perceived as errors exactly because they, firstly, show artistic functionality, i.e. continue the creative work in the text, and, secondly, are strictly organized themselves, as the elements included in the general integrity of the work’s structure. Such methods give the opportunity of accurate modeling of the text that conveys additional senses.

Key words: structure, element, integrity, proportionality, architectonics, internal form, epic narrative.

Citation: Fortunatov N.M. “War and Peace” by L.N. Tolstoy: The Internal and External Planes of the Narrative (On the Russian-German Understanding of the “Internal Form”), *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 5, pp. 604–612. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-5-604-612.

References

1. Tolstoy L.N. *Voina i mir: sobranie sochinenii: v 22 t.* [War and Peace: collected works: in 22 volumes]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1981, vol. 7, 431 p.
2. Rybakov A.N. *Deti Arbata: roman* [Children of the Arbat: novel]. Moscow, Moskovskii Rabochii Publ., 1988, 591 p.
3. Hugo V. *Sobranie sochinenii: v 15 t. T. 9. Truzheniki morya* [Collected Works: in 15 volumes. Vol. 9. Toilers of the Sea]. Moscow, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Khudozhestvennoi Literatury Publ., 1955, 479 p.
4. Dickens Ch. *Collected Works: in 30 volumes. Vol. 14. Dealings with the Firm of Dombey and Son: Wholesale, Retail and for Exportation.* Moscow, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Khudozhestvennoi Literatury Publ., 1959, 536 p. (in Russ.).
5. Nabokov V.V. Pnin, *Inostrannaya literatura* [Foreign Literature], 1989, no. 2, p. 59 (in Russ.).
6. Melnik S.P. Tolstoi v publitsistike Tomasa Manna [Tolstoy in Thomas Mann's Publicism], *Trudy Odesskogo politekhnicheskogo universiteta* [Proceedings of the Odessa Polytechnic University], 2007, issue 1 (27), pp. 319–323.
7. Nabokov V.V. *Lektsii po russkoi literature: Chekhov, Dostoevskii, Gogol', Gor'kii, Tolstoi, Turgenev* [Lectures on Russian Literature: Chekhov, Dostoevsky, Gogol, Gorky, Tolstoy, Turgenev]. Moscow, Nezavisimaya Gazeta Publ., 1996, 435 p.
8. Tolstoy L.N. *Sobranie sochinenii: v 22 t.* [Collected Works: in 22 volumes]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1979, vol. 4, 399 p.
9. Tatarkiewicz W. *Istoriya shesti ponyatii* [A History of Six Ideas]. Moscow, Dom Intellektual'noi Knigi Publ., 2002, 373 p.
10. Goethe J.W. Maksimy i razmyshleniya [Maxims and Reflections], *Izbrannye filosofskie proizvedeniya* [Selected Philosophical Works]. Moscow, Nauka Publ., 1964, 354 p.
11. Shostakovich D. Samyi blizkii! [The Closest!], *Literaturnaya gazeta* [Literary Newspaper], 1960, 28 January.
12. *Zapadnoe literaturovedenie XX veka: entsiklopediya* [The Western Literary Study of the 20th Century: encyclopedia]. Moscow, Intrada Publ., 2004, 560 p.
13. Sukhikh S.I. Stoletie neponimaniya: kontseptsiya khudozhestvennosti v teorii slovesnosti A.A. Potebni i formal'noi shkoly [A Century of Incomprehension: The Idea of Artistry in the Theory of Literature of A.A. Potebnya and of the Formal School], *Vestnik Nizhegorodskogo un-ta im. N.I Lobachevskogo* [Bulletin of the N.I. Lobachevsky University of Nizhny Novgorod], 2011, no. 6 (1), 405 p.
14. Chuprunov E.V. *Simmetriya i psevdosimmetriya kristallov* [Symmetry and Pseudosymmetry of Crystals]. Nizhny Novgorod, Nizhegorodskogo Gosudarstvennogo Universiteta Publ., 2015, 657 p.