

*А. Л. Ренанский,
доцент, профессор
кафедры театрального творчества*

СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ ПОЭТИКИ Ф. ДОСТОЕВСКОГО

Существует более или менее приемлемое понятие: «художественный мир автора». Художественный мир автора не совпадает с реальным общечеловеческим миром, потому что последний безграничен. Поэтика и составляет ту совокупность средств, с помощью которых писатель выделяет из общего мира свой собственный художественный мир. При этом что-то в реальном мире он оставляет без внимания, а к чему-то возвращается вновь и вновь. Объяснением, почему он это делает, занимается метапоэтика.

Достоеведы испокон веку сосредоточивались именно на метапоэтике, а художественный мир Достоевского чаще всего представляли себе достаточно субъективно и общо. И это вполне понятно, ведь материал огромен, и если подсчитывать с карандашом в руках каждое словечко, как это проделал когда-то со словом *вдруг* В. К. Топоров, так и жизни не хватит. Теперь компьютер намного упростил работу с текстом и этим как бы обязал нас описать художественный мир писателя с большей ответственностью и полнотой, то есть заняться поэтикой, и в первую очередь — поэтикой образов и мотивов. Этому во многом способствует и то разнообразие справочных материалов, которые появились в последнее время: это и электронный Словарь языка Достоевского (вместе со статистическим словарем), конкордансы к романам, частотные словари и компьютерные базы данных практически всех произведений Достоевского.

Обращение к поэтике образов и мотивов важно еще и потому, что проблематика российского литературоведения определялась обычно такими понятиями, как *тема, идея, сюжет, композиция, интрига, коллизия* и т. п. Выразительные же средства языка изучались мало и не всегда эффективно, поскольку художественный мир автора в России традиционно заслонялся его идеологией.

У Л. Толстого есть высказывание, имеющее непосредственное отношение к этой проблеме: «...для критики искусства

нужны люди, которые бы показывали бессмыслицу отыскивания мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателем в том бесчисленном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства» [2, с. 135]. Из этих слов следует: задача точной и тактичной интерпретации текста состоит в том, чтобы прежде всего провести читателя по «лабиринту сцеплений», то есть пояснить ему структуру произведения и показать, какие же элементы содержания, поддающиеся словесному изложению, составляют эту структуру и как они соотносятся между собой, не претендуя при этом на стопроцентное извлечение смысла. Стоит напомнить, что поэтика изучает не художественные тексты, а *художественность* текстов. И в романах Достоевского читателя в первую очередь привлекает именно художественность, а не стремление найти там, к примеру, краткий курс богоискательства (хотя нельзя не допустить, что кого-то привлекает именно эта возможность).

В процессе чтения у исследователя часто возникает сознание множественности самых различных подходов к интерпретации текста и предчувствие широких возможностей его истолкования (а текстов Достоевского – особенно). Со временем, однако, все это мыслимое многообразие подходов начинают подчинять себе две исследовательские стратегии. В одном случае художественный текст воспринимается как некая криптограмма, ключ к которой еще надо найти, а в другом он понимается всего лишь как способ выражения какой-либо социальной, политической или философской проблематики. Понятно, что и в первом, и во втором случае сам текст уже воспринимается как нечто вторичное. А это значит, что, какие бы великие истины и философские откровения мы ни искали в произведении, мы ищем их помимо самого текста, тем самым вольно или невольно обесценивая его как художественный феномен. Но в таком случае возникает закономерный вопрос: а возможна ли вообще интерпретация художественного текста как истолкование его смысла, если содержание текста не может быть адекватно выражено ни в какой иной форме, кроме как в авторской? На него можно ответить так: интерпретация возможна и, несомненно, полезна, если она не претендует на то, чтобы подменить собой текст. Ведь чтение самого подробного путеводителя не способно заменить реальной прогулки по городу. Однако и путеводитель полезен – не только как комментарий, несущий необ-

ходимые сведения о тех или иных достопримечательностях, но и как руководство к восприятию: он советует, на что обратить внимание и выявляет связи между объектами, которые мы могли бы упустить из виду. Более продуктивным кажется такой подход, при котором литературное произведение рассматривается как обладающее определёнными объективными свойствами, которые можно описать. Из этого следует, что вполне корректен тот интерпретатор, который берется описать именно объективные свойства текста.

У истоков научного изучения художественного мира автора стоял Андрей Белый. Он убедительно показал, что один и тот же образ в различных авторских контекстах приобретает свое специфическое значение и что смысл каждого образа, составляющего индивидуальный поэтический словарь, может открыться лишь в контексте всех его авторских употреблений. «Каково отношение Пушкина к воде, воздуху, солнцу и прочим стихиям природы? Оно в сумме всех слов о солнце, а не в цитате, не в их ограниченной серии. Каково отличие *солнца* Пушкина от *солнца* Тютчева? Лишь цитатные суммы решат нам вопрос <...> Материал этот (словарь языка автора. – А. Р.) в руках тонкого критика – не только измерительный лот самосознания поэтов, но и действующий динамит, нам взрывающий нашу душевную косность и уводящий нас в нас самих – очистительным просветом» [1, с. 23].

Белый впервые описал процесс образования концепта, когда слово общенационального языка, входя в контекст художественного произведения и обрастая дополнительными оттенками (коннотациями), становится носителем не только своего узкого значения, но и особого имплицитного содержания.

Художественный мир писателя, пусть даже и самого скромного дарования, – это всегда творение Демиурга. И если, к примеру, в драматическом театре или симфоническом оркестре мир автора воплощают сотни мастеров различных специализаций, то писатель един в сотне лиц и профессий: он действительно и швец, и жнец, и на дуде игрец. Он и драматург, и режиссер, и сценограф, и художник по костюмам; он композитор и звукорежиссер, осветитель, гример и реквизитор.

Для лучшей ориентации в сложном авторском мире и его реалиях стоит обратиться к компьютерной программе KWIC (*Key Word in Context*), с помощью которой разрабатывают та-

кие подробные и надежные путеводители по художественному миру автора, как конкордансы, словники и частотные словари.

Особого внимания заслуживает работа с конкордансами. Они не только способствуют оптимизации филологических исследований, но и совершенствуют их методологию, обогащая ее опытом точных наук. Пафос конкорданса – в сугубом внимании к Слову как особому феномену в сущностной характеристике человеческого бытия. Конкорданс в полной мере реализует антропоцентрический подход к языку, приближающий лингвистику к психологии и философии и позволяющий обнаружить в Словаре языка писателя некие сущностные закономерности.

Особенно эффективен конкорданс в работе по выявлению синтагматических связей слов в тексте, а также лексических маркеров и ключевых концептов авторского мира. Конкорданс может помочь найти путь от слов к образам и мотивам, а от них – и к авторской системе символов. Работа с конкордансом помогает исследователю очертить границы художественного мира автора и объективировать его содержание, представляя этот мир как систему образов и мотивов, времени и пространства, чувств и мыслей, что позволяет описать все уровни строения произведения. Конкордансы создаются и изучаются для того же, для чего расшифровываются и изучаются геномы живых существ, – для познания их природы.

Конкорданс помогает лучше увидеть и осознать технику письма, перенося наше внимание с того набора лексических единиц, которые содержатся в тексте, на неповторимые способы их соединения, собственно, и делающие Пушкина Пушкиным, а Достоевского Достоевским.

«Художественность» художественного текста зачастую трудноуловима, и путь к ее познанию лежит только через изучение языка. Ведь язык и составляет самое «вещество» художественного произведения. И тут значение конкордансов – особенно в электронной версии – неоценимо. Без них невозможна ни одна сколько-нибудь серьезная аналитическая процедура, без них трудно овладеть и навыками «панорамного чтения» произведения (В. Топоров).

1. Белый, Андрей. *Поэзия слова*. – Пг. 1922. – С. 23.

2. Толстой, Л. Н. Пол. собр. соч. – М., 1965. – Т. 62. – С. 268–269.