

Оригинальная статья / Original Article

DOI: 10.31857/S160578800026309-5

История “сцеплений”: от “Видения поэта” М. О. Гершензона до “Умирания искусства” В. Вейдле

© 2023 г. Н. Н. Смирнова

Доктор филологических наук,
старший научный сотрудник
Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН,
Россия 121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6980-7353>
nnsmirnova@mail.ru

Резюме. Предмет статьи – важнейшие для развития теории литературы вехи восприятия знаменитого высказывания Л.Н. Толстого о “сцеплениях”, обеспечивающих целостность романного повествования. Толстовская идея “сцеплений” не раз инспирировала различные толкования в литературоведении (в частности, М.О. Гершензона, В.Б. Шкловского, Б.М. Эйхенбаума, Т. Райнова и др.). Подробно рассмотрены два полюса толкования идеи “сцеплений” в интуитивистской теории М.О. Гершензона и в формальном методе В.Б. Шкловского. Показано, что в теории М.О. Гершензона “сцепления” становятся фундаментом принципа медленного чтения и выражают точки корреляции личностного видения автора и интерпретатора. В теории В.Б. Шкловского “сцепления” есть прием, элемент техники повествования в сказке, новелле, романе и т.п., функцией которого определяется персональная субъективность. В 1930-е годы В. Вейдле подводит своеобразный итог развития эстетики первой трети XX в., показывая изменение ключевых ориентиров в литературе и искусстве. Этот период ознаменован исчезновением личности и непроницаемой живой жизни из системы воззрений на природу творчества, влиянием аналитических подходов как в литературоведении, так и в художественной практике, способствующих расщеплению, фрагментации художественного целого в эстетическом восприятии, сведению изучения творчества к выявлению и тиражированию приемов. Исследователи до сих пор чаще обращаются к идее сцеплений через интерпретацию Шкловского, что неизбежно создает искажения в представлении эстетики Толстого.

Благодарность. Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда, проект № 23-28-00450 “Целостность / фрагментарность: эстетика Л.Н. Толстого в философской критике и теории литературы первой трети XX в.”, <https://rscf.ru/project/23-28-00450/>

Ключевые слова: “сцепления”, эстетика, Л.Н. Толстой, М.О. Гершензон, А. Бергсон, В.Б. Шкловский, В. Вейдле, медленное чтение, русский формализм.

Для цитирования: Смирнова Н.Н. История “сцеплений”: от “Видения поэта” М.О. Гершензона до “Умирания искусства” В. Вейдле // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2023. Т. 82. № 3. С. 5–13. DOI: 10.31857/S160578800026309-5

A History of “Cohesion”: from M. O. Gershenzon’s “The Poet’s Vision” to V. Weidlé’s “Les Abeilles d’Aristée”

© 2023 Natalia N. Smirnova

Doct. Sci. (Philol.),
Senior Researcher at the A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences,

25a Povarskaya Str., Moscow, 121069, Russia
 ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6980-7353>
 nnsmirnova@mail.ru

Abstract. The paper is devoted to perception in the theory of literature of the famous statement of Leo Tolstoy about “cohesion” that ensure wholeness of narrative in a novel. Tolstoy’s idea of “cohesion” has repeatedly inspired various interpretations in literary criticism (for instance, M.O. Gershenzon, V.B. Shklovsky, B.M. Eikhenbaum, T. Rainov, and others). There are two contrary positions on the interpretation of the idea of “cohesion”: M.O. Gershenzon’s intuition theory of and in the formal method of V.B. Shklovsky. In the theory of M.O. Gershenzon the “cohesion” become the foundation of the principle of slow reading and expresses the points of correlation between personal vision of author and reader. In V.B. Shklovsky’s theory the “cohesion” is a technique, an element of narration in a fairy tale, short story, novel, etc; and character subjectivity is defined by the function of narration technique. In the 1930s V. Weidlé reconsidered the development of the aesthetics of the first third of the 20th century, showing key changes in literature and art. During this period, it’s observed the disappearance of the individual from the system of views on the nature of literary work, massive influence of analytical approaches, both in literary criticism and in literature itself, fragmentation of wholeness of literary work in aesthetic perception and replicating its techniques. Researchers still often consider to the idea of “cohesion” through Shklovsky’s theory, that inevitably creates distortion in the apprehension of Tolstoy’s aesthetics.

Acknowledgements. This paper was prepared with financial support of the Russian Science Foundation, project no. 23-28-00450 “Wholeness / Fragmentation: L. Tolstoy’s Aesthetics in Philosophical Criticism and Theory of Literature in the First Third of the 20th Century”, <https://rscf.ru/en/project/23-28-00450/>

Key words: “cohesion”, aesthetics, Leo Tolstoy, M.O. Gershenzon, H. Bergson, V.B. Shklovsky, V. Weidlé, slow reading, Russian formalism.

For citation: Smirnova, N.N. *Istoriya “sceptlenij”: ot “Videniya poeta” M.O. Gershenzona do “Umiraniya iskusstva” V. Vejdle* [A History of “Cohesion”: from M.O. Gershenzon’s “The Poet’s Vision” to V. Weidlé’s “Les Abeilles d’Aristée”]. *Izvestiâ Rossijskoj akademii nauk. Seriâ literatury i âzyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 2023, Vol. 82, No. 3, pp. 5–13. (In Russ.) DOI: 10.31857/S160578800026309-5

Знаменитое высказывание Толстого о невозможности иной передачи словами раз и навсегда возникшего в произведении целостного образа, сформулированное в письме Н.Н. Страхову 1876 г.¹, неоднократно было в центре внимания; и, тем не менее, в каждом исследовательском контексте оно получает совершенно иные сцепления². Задача данной работы — исследовать диапазон восприятия этих слов в 1910–1920-е годы, в период, ставший особенно значимым в развитии теоретической мысли XX в., а также показать итоговое осмысление у В. Вейдле эволюции теории и художественной практики к 1930-м годам в свете толстовских идей.

Для начала следует обратиться к самому высказыванию Толстого:

Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен был бы написать роман тот самый, который я написал, сначала. И если близорукие критики думают, что я хотел описывать

только то, что мне нравится, как обедает Облонский и какие плечи у Карениной, то они ошибаются. Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредством — словами описывая образы, действия, положения. <...> Теперь же, правда, что когда ⁹/₁₀ всего печатного есть критика, то для критики искусства нужны люди, которые бы показывали бессмыслицу отыскивания мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства, и к тем законам, которые служат основанием этих сцеплений [1, с. 784–785].

Эти идеи Толстого стали основанием принципа медленного чтения, предложенного М.О. Гершензоном (1911 г.), а также основанием анализа приемов сюжетосложения у В.Б. Шкловского (1919 г.)³.

¹ Письмо Л.Н. Толстого Н.Н. Страхову 23 и 26 апреля 1876 г., Ясная Поляна: [1].

² См.: [2, с. 48–76]; [3], [4, с. 27–92]; [5, с. 241–308]; [6]; [7]; [8, с. 543–561]; [9, с. 52–64]; [10].

³ У Гершензона цитирование начинается со слов: “Во всем, почти во всем, что я писал...” [11, с. 319]. У Шкловского в изданиях 1919 и 1929 гг. две первые фразы переданы следующим образом: “Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен был бы

Впоследствии в 1930-е годы В. Вейдле подведет итог развитию искусства в первой трети XX столетия, отметив, что “...именно теперь, отдаляясь все больше от Бальзака, Флобера, Толстого, Диккенса, Гарди, мы начинаем понимать, чем был для нас роман и чего мы лишимся, когда его у нас не будет” [6, с. 9]⁴. Некогда целостное повествование, подвергнутое анализу, фрагментированное, расщепленное научным познанием, вновь не оживает, не собирается: “Творчество совсем не состоит в произвольном сцеплении вырванных из жизни клеток или атомов, а сотворение живого человека таким способом и тем более невозможно” [6, с. 19].

В работе М.О. Гершензона “Видение поэта” (первое издание 1911 г., второе — 1919) это высказывание, как известно, становится фундаментом “искусства медленного чтения”⁵. Характерно, что в 1911 г. Гершензон обращается к словам Толстого, чтобы подвести итог своим рассуждениям (как и впоследствии, в 1919 г., это делал В.Б. Шкловский). В версии 1919 г. у Гершензона мысль Толстого соплагается с *образом-посредником* (image médiatrice) Бергсона, выражая единство “первичной интуиции” философа и художника, которую первым делом должен найти читатель, интерпретатор, чтобы раскрыть целое поэтического или умозрительного образа: “...Бергсон, философ, называет первичную интуицию философа *образом*, а Л. Толстой, художник, определяет ее как *мысли* и их сцепления” [11, с. 319].

Первичная интуиция определяет все построение, архитектуру образа и самого произведения как целого (и, что особенно важно, — путей его толкования), в чем, однако, могут быть очевидны и расхождения, это целое расшатывающие. Приведенная Гершензоном мысль Бергсона именно такова: «У Беркли я различаю, как мне кажется, два различных образа, и меня лично особенно поражает вовсе не тот, точное указание на который мы находим у самого английского мыслителя. Мне кажется, что Беркли воспринимает материю, как тонкую прозрачную пленку, находящуюся

написать роман тот самый, который я написал сначала, и если критики теперь уже понимают и в фельетоне могут выразить то, *что я* хочу сказать, то я их поздравляю, я смело могу уверить qu'ils en savent plus long que moi. И если близорукие критики думают, что я хотел описать только то, что мне нравится, как обедает Облонский, и какие плечи у Карениной, то они ошибаются” [12, с. 143]; [13, с. 60].

⁴ Статьи, составившие книгу “Умирание искусства” (1937), вышедшую сначала на французском под заглавием “Les abeilles d'Aristée” (1936), печатались в журналах в 1933–1935 гг.

⁵ См. об этом: [10].

между человеком и Богом. Пока философы не занимаются ею, она остается прозрачной, и тогда через нее можно видеть Бога. Но лишь только прикоснется к ней метафизик — или хотя бы даже здравый смысл, поскольку он является метафизиком — как пленка эта становится шероховатой, плотной, непрозрачной, образует как бы экран, потому что позади нее проскальзывают слова вроде Субстанции, Силы, абстрактной Протяженности и пр., которые отлагаются там в виде слоя пыли и мешают нам разглядеть через пленку Бога. Образ этот едва намечен самим Беркли, хотя мы и встречаем у него такое доподлинное выражение: “мы подымаем пыль и потом жалуемся, что не видим”. Но есть другое сравнение, часто употребляемое нашим философом и являющееся лишь слуховой транспозицией описанного мной сейчас зрительного образа. Согласно этому образу, материя есть тот язык, на котором говорит с нами Бог. *Метафизики материи, уплотняя каждый из слогов, создавая из него особую независимую реальность, отвращают таким образом наше внимание от смысла речи на звуки и мешают нам следить за божественным глаголом. Но за какой бы образ мы ни ухватились, в обоих случаях мы имеем дело с простым образованием, которое надо твердо держать перед глазами, потому что если оно и не есть интуиция, творчески породившая все учение, то оно вытекает из нее непосредственно и приближается к ней больше, чем любой из тезисов, взятых в отдельности, и даже больше, чем все они вместе взятые»* (выделено мной. — *Н.С.*)⁶.

Гершензон подчеркивает важность столь обширного цитирования: фрагменты высказываний Бергсона и Толстого должны подвести читателя к выводу, что само сцепление составлено той первичной интуицией. Она соплагается с тезисами всего учения почти как шопенгауэровская “одна-единственная мысль”⁷. Первичная интуиция может указывать путь построения самого образа (произведения, или даже теории). И она ближе к целостности произведения, нежели его видимая форма (“уплотнение слогов”), поскольку всегда есть зазор между первичной интуицией и воплощением.

⁶ Фрагмент доклада Бергсона, приведенный Гершензоном в работе “Видение поэта” [11, с. 318–319]. Доклад был переработан Бергсоном в статью “Философская интуиция”, опубликованную в составе книги “Мысль и движущееся” (см.: [14], рус. пер. [15]). Image médiatrice в переводе И.И. Блауберг: “посредствующий образ” [15, с. 99].

⁷ См.: [16, с. 4]. (Пер. Ю.И. Айхенвальда).

Первичная интуиция не может совпадать с позицией внешнего, оценивающего суждения. Это было основным для Гершензона: видение может быть только личностным и единичным⁸: “Пока я предстою явлению как личность, я воспринимаю и его непременно как единичное. Ибо каждое явление есть своеобразный сплав неисчислимых признаков, из коих каждый принадлежит к какой-нибудь родовой группе в мироздании; но моему личному восприятию нет дела до их родовой принадлежности: будучи само глубоко своеобразным, оно подбирает себе в цельный образ лишь те признаки явления, которые соотносительны моему собственному своеобразию. Здесь принципом отбора является целостная индивидуальность зрителя, и, следовательно, так составленный образ единичен по существу” [11, с. 80–81]. Личностному видению поэта соответствует такое же толкователя.

Но обращаются ли они к тому же самому? Например, к тому же самому видению архитектуры творения, образующейся сложными сцеплениями мыслей (или образов-посредников). Впрочем, и здесь вполне были бы возможны в корне отличные видения соотношения частей, даже если найдены те “простые образования”, образы-посредники Бергсона.

Забегая вперед, следует отметить: принципиально различные представления о том, что есть элементы художественного целого, определяют существенное различие взглядов на роль сцеплений у Гершензона и Шкловского.

Следующий вопрос, который здесь возникает: благодаря чему достигается связанность целого. Для Гершензона — она в цельности первичных образований, изначальных мифологических образов («Что Бергсон извлек из учения Беркли, то и мы должны извлечь из творчества поэта: мы должны раскрыть его интуицию и, если удастся, — найти ее *первоначальное зерно*, ее “образ-посредник»» (выделено мной. — Н.С.) [11, с. 319]), из которых, как из семян, вырастает органическое целое⁹.

Но есть и другой взгляд, описанный в приведенном высказывании Бергсона (“материя есть тот язык...”). В роли “метафизиков материи” впоследствии выступают формалисты. Воплощенная в словесной материи мысль также есть язык.

⁸ Здесь есть и влияние идей В. Дильтея, его концепции *переживания* (“Переживание и поэзия”, 1906).

⁹ Образ “семени” — ключевой в эссе Гершензона “Демоны глухонемые” (1922), посвященном немоте индивидуального языка.

Структурно он дан весь и сразу. Можно проследить историю изменения самой структуры, но не появление ее отдельных элементов из ничего, до самой структуры: вне ее нет никаких изначальных отдельных сущностей. Ценность языка практическая — им пользуются. Читающий произведение уподобляется изучающему язык. Перечитывание сопряжено с воспоминанием. Постепенно читающий начинает говорить на языке творения, которое он постигает. Это означает, что он уже усвоил его соотношение частей.

Далее, в памяти возникает готовое слово, сюжет, образ, смысл которого в том, чтобы быть узнаваемым. Его смысл, как единицы языка, известен и прост. Каждая эпоха говорит известное, но на своем языке. Из известных и понятных элементов составляется новая картина, совсем другое высказывание о том же и одновременно о чем-то ином. Надо только понять, как старые элементы стали строительным материалом нового образа, потому что соотношение его частей есть само это новое высказывание. В этом самое существо понимания эволюции творчества у формалистов.

И снова толстовские сцепления становятся методологическим основанием, в данном случае — для объяснения принципов сюжетосложения. В финальной части статьи В.Б. Шкловского 1919 г. “Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля” та же цитата из письма Л.Н. Толстого Н.Н. Страхову должна подвести итог тому, каким именно образом “произведения словесности представляют из себя плетение звуков, артикуляционных движений и мыслей” [12, с. 143]¹⁰.

В отличие от Гершензона, видящего в сцеплениях мыслей интуитивно найденные образы-посредники, близкие и у автора, и у толкователя, Шкловский понимает сцепления исключительно как комбинацию мотивов, выстраивающих сюжет в повествовании, по аналогии с комбинацией рифм в поэзии [12, с. 144]. Романное повествование, как и сказочное, и новеллистическое (равно как и талмудическое), дискретно, его целостность обусловлена составляющими его элементы сцеплениями [12, с. 131, 144–150]. В дальнейшем по аналогии со сцеплениями Шкловский будет употреблять образ монтажных склеек, как, например, в “Третьей фабрике” (1926) (см.: [17, с. 7–9, 71]).

Б.М. Эйхенбаум в знаменитой статье «Как сделана “Шинель” Гоголя» (1919), вошедшей в тот же сборник “Поэтика”, что и статья Шкловского, говорит о “сцеплении приемов” как композиции,

¹⁰ Ср.: “уплотнение слогов”, по Бергсону.

в основе которой лежит сказ [18, с. 160], т.е. речь о сцеплении приемов стилизации. При этом акцент на эмоции, передающейся от личности к личности, столь важный в эстетике Толстого (“Искусство начинается тогда, когда человек с целью передать другим людям испытанное им чувство снова вызывает его в себе и известными внешними знаками выражает его” [19, с. 79]) и Гершензона, у Эйхенбаума, как известно, не находит отражения, а искусство сводится только к приему (в художественном произведении “нет и не может быть места отражению душевной эмпирии” [18, с. 161]).

Впоследствии диапазон употребления толстовского слова “сцепления” у Эйхенбаума расширяется: от сюжетного сцепления до циклизации [20, с. 286–291]. При этом сцепление, обусловленное “личностью главного героя” и “непрерывным участием автора” в повествовании соотносится уже и со сложным взаимодействием процесса письма и последующего расположения частей: то есть логика мира романного и творческого процесса равно может описываться этим словом “сцепление” [20, с. 292–295 и далее].

В труде под ред. П.Н. Сакулина “Эстетика Толстого” (1929) сцепления рассматриваются в широком контексте осмысления Толстым сущности искусства. Так, Т.И. Райнов сопоставляет идеи писателя из письма Страхову и образ живописца Михайлова в “Анне Карениной”, чья манера письма (*снятие покровов с изображаемой фигуры*) вызывает ассоциации с работой Микеланджело, отсекающего все лишнее в глыбе мрамора, в которой ему предстает Давид, и одновременно сопоставляется с методом самого Толстого. При этом Райнов переносит акцент в словах писателя на изображение (“...выразить основу этого сцепления непосредственно словами нельзя, а можно только посредственно — словами описывая образы, действия, положения”) (см.: [4, с. 58–59]). На психологическую ассоциативную сторону сцеплений обращает внимание И. Эйгес, отмечая именно такую роль этого слова в повести “Альберт” (см.: [5, с. 265–266]).

Современные исследователи часто рассматривают идею толстовских сцеплений через призму ее восприятия и интерпретации у Шкловского¹¹. Так, у А.Б. Ковельмана и У. Гершовича принципы сцеплений и остранения совмещаются в анализе талмудического повествования, образующего в восприятии читателя мессианский смысл,

который извлекается читающим из образов внешне тривиальных, но организованных каждый раз по-новому. Цель такого специально настроенного восприятия, говоря словами Шкловского (как это делают авторы книги), — “пережить деланье вещи”, т.е. сделать восприятие важных вещей свежим, таким, чтобы воспринимающий сквозь намеки сам образовывал искомый смысл (см.: [7, с. 244–246]). Намеренная тривиальность талмудического повествования коррелирует с сокрытостью материи смысла, и здесь неизбежно возникают образы пленки, “покрывала Моисея”, неясного зеркала, отсылающие, в частности, к апостолу Павлу¹²; эти же образы называет Бергсон, говоря о “метафизиках материи” (в процитированных выше словах).

Здесь следует напомнить, что толстовское “само же сцепление составлено не мыслью, я думаю, а чем-то другим” Гершензон сопоставляет с бергсоновским образом-посредником, который и нужен, чтобы прорваться сквозь “пленку” к неясному еще пока для читающего смыслу. То и благодаря чему составлено сцепление — “первоначальное зерно”, “семя”, миф — есть самая суть искомого посредством медленного чтения.

Не раз Гершензон обращается к образам из посланий ап. Павла, когда говорит о подлинном видении лицом к лицу как идеале непосредственного понимания, вне материи языка (“...я передал бы другому мое чувство без слов, непосредственно...” [22, л. 25]) и необходимости толкования (ср.: “Теперь мы видим как бы сквозь *тусклое* стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда познаю, подобно как я познан” (1 Кор 13:12))¹³: “Любовь есть непосредственная — пространственная — близость лица к лицу” [22, л. 19]¹⁴. Творчество (как и любовь) есть высший род познания, поскольку передает непосредственно мысль от личности к личности (см.: [11, с. 111–112]). Эта идея Гершензона близка толстовскому пониманию сущности искусства¹⁵.

¹² «Можно вслед за Павлом говорить о “покрывале Моисея”, которое лежит на лицах евреев (2 Кор 3:14–15). А можно вслед за Жаком Деррида сказать о гимене (мембране, девственной плеве), об экране, о складке и об амальгаме зеркала. Впрочем, образ неясного зеркала есть и у ап. Павла (1 Кор 9:12 и 2 Кор 3:18). Есть он и в Талмуде (Йевамот 49б). Кажется, Деррида спорит в “Диссеминации” не с Гегелем, а с Павлом, прорабатывая взятую у последнего метафору “покрывала» [7, с. 245–246].

¹³ Об этом виде познания говорится в заключительной части “Тройственного образа совершенства” (1918).

¹⁴ См. подр.: [23, с. 299–328].

¹⁵ И неразрывно связано с религиозным сознанием, что, в частности, в знаменитом трактате “Что такое искусство?”

¹¹ См., например: [7, с. 197]; [8, с. 543–561]; [21, с. 141]; [9, с. 52–64].

При этом процесс восприятия и толкования аналогичен отношению творца к предстоящей ему реальности: в обоих случаях видение может быть только личностным и определенно целостным и единичным, как толстовское равное себе повествование (“если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом...”).

Примечательно, что у Шкловского проанализированы и приемы построения талмудического повествования, в котором он распознает единые структуры, характерные для сказки, новеллы и романа. Однако наивная тривиальность повествования, о которой говорят А.Б. Ковельман и У. Гершович, у Шкловского 1910–1920-х годов есть только прием “связывания действий” (эпизодов, новелл и т.п.) [13, с. 263], причем самоцельный, в котором и определенный персонажный “тип явился как результат действия построения романа, так как часто механизм исполнения создавал новые формы в поэзии” [28, с. 34]. То есть персонаж (а также и само рассказывание, или сказ у Эйхенбаума) есть эффект сцепления, а не первичное образование или реализация видения художника, его творческой субъективности. Субъект, способный удостоверить истинность познания “лицом к лицу”, в этой теоретической модели отсутствует. Но в принципе медленного чтения Гершензона он – важнейшая составляющая.

Постепенное уплощение личного в искусстве и одновременно все возрастающее самодовлеющее значение приема – предмет размышлений В. Вейдле, противопоставляющего “живых людей, созданных романистом”, типам, связанным с “механизмом исполнения”: первые “именно потому и живы, что не вполне от него зависят, не до конца ему подчинены” [6, с. 19], вторые – только функция. В 1930-е годы он подводит итог развитию литературы первой трети XX в., отмечая: «В русской литературе <...> до самого последнего времени действовали подлинные *лица*, не менее иррационально-целостные, чем личности живых людей. Какой-нибудь Фердыщенко или Раки-тин у Достоевского, любой солдат или помещик у Толстого – совсем как люди Шекспира или Сервантеса – живут своей, ни от кого не зависимой жизнью, а если относятся еще и к какой-нибудь “среде”, то на изображение ее отдают одни, так

сказать, излишки своей личной жизни, не посягая ничем, что необходимо для ее цельности и полноты»; напротив, «в замене лица, рождаемого чувством целого, “типом”, составляемым из частей, немалую роль сыграло подражание науке» [6, с. 20, 21].

Вейдле фиксирует момент влияния научного познания на художественное мышление и, как следствие, замену целостного взгляда на живую, не упорядоченную рациональностью и аналитическим членением, жизнь фрагментированием и новым синтезом искусственной реальности. Целостному толстовскому равному себе повествованию – “если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен был написать роман тот самый, который я написал, сначала” – теперь, по мнению Вейдле, соответствует расщепленное, фрагментированное, детализированное, определяемое приемами построение. В его основе – не видение художника, а результат его анализа и техники. В то же время, “истинный художник ищет не правдоподобия, а правды, подражает не жизни, а *силам, рождающим жизнь*” (выделено мной. – Н.С.) [6, с. 19]. Творчество Толстого символизирует для Вейдле *непроницаемость* живой жизни в подлинном искусстве, ее органическое единство, наподобие толстовского повествования или глыбы мрамора, в которой Микеланджело увидел своего “Давида” (здесь снова возникает образ живописца Михайлова) [6, с. 20–21]. И именно Вейдле отчетливо проводит различие между изначальной целостностью толстовского сцепления и “механическим сложением распавшихся частиц” [6, с. 75], из которых больше нельзя собрать целого в его живой и иррациональной не постижимости.

В истории восприятия толстовских сцеплений можно выделить два наиболее ярких направления мысли: интуитивизм Гершензона и формальный метод Шкловского. В первом случае сцепление обеспечивает нахождение образа-посредника как проводника между субъективностью автора и толкователя; во втором – технику “связывания действий”, эффектом которой становится тот или иной тип субъективности.

В кардинально противоположных случаях толкования роли толстовских сцеплений, на абсолютно несходных методологических основаниях, и у М.О. Гершензона, и у В.Б. Шкловского мысль Толстого, взятая в том же объеме, подводит итог столь различным рассуждениям и обосновывает столь различные исследовательские принципы. Между интуитивизмом “искусства медленного чтения” Гершензона и концепцией искусства

(1897) выразил Л.Н. Толстой. Ср.: “религиозное сознание есть не что иное, как указание нового творящегося отношения человека к миру” [19, с. 100]. См. также: [24, с. 78–100, особ. 87–100]; [25, р. 68]; [26]; [27]. В дальнейшем концепция *умирания искусства*, которую развивал В. Вейдле, также основывается на положении о религиозной сущности искусства и его постепенной секуляризации в современности.

как приема Шкловского¹⁶ проходит водораздел, за которым поначалу почти незаметно утрачивается личностное измерение в творчестве: и литература, и теория ориентируются на технику и прием как проанализированные закономерности, в которых сцепления понимаются уже почти механически, как принцип циклизации или монтажная склейка, функцией которых определяется персонажный тип¹⁷. Это необратимое движение к “механизации” восприятия и творчества в течение первой трети XX в. было отмечено В. Вейдле. Вместе с тем, исследователи до сих пор чаще обращаются к идее сцеплений через интерпретацию Шкловского, что неизбежно создает искажения в представлении эстетики Толстого.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Толстой Л.Н. Собрание сочинений: в 22 т. Т. 17–18. Письма. М.: Художественная литература, 1984. 910 [1] с.
2. Гершензон М.О. Послесловие // Лансон Г. Метод в истории литературы / Пер. с франц. и послесловие М. Гершензона. М.: Т-во “Мир”, 1911. С. 48–76.
3. Гершензон М.О. Видение поэта. М.: 2-я Тип. Лит. М.Г.С.Н.Х., 1919. 80 с.
4. Райнов Т. Эстетика Толстого и его искусство // Эстетика Льва Толстого / Сб. ст. под ред. П.Н. Сакулина. М.: ГАХН, 1929. С. 27–92.
5. Эйгес И. Воззрение Толстого на музыку // Эстетика Льва Толстого / Сб. ст. под ред. П.Н. Сакулина. М.: ГАХН, 1929. С. 241–308.
6. Вейдле В. Умирание искусства / Сост. и авт. послесл. В.М. Толмачёв. М.: Республика, 2001. 447 с.
7. Ковельман А.Б., Гершович У. Сокрытое и явленное в Талмуде: Очерк нефилософского мышления на исходе античности. М.: Индрик, 2016. 448 с.
8. Николаева Т.М. Виктор Шкловский – Лев Толстой – Марсель Пруст // Эпоха “остранения”. Русский формализм и современное гуманитарное знание. М.: Новое лит. обозрение, 2017. С. 543–561.
9. Романова Г.И., Тышкова-Каспшак Э. Л. Толстой и формалисты о сюжете // Новый филологический вестник. 2021. № 3 (58). С. 52–64.
10. Искусство медленного чтения: История, традиция, современность: коллективная монография / Отв. ред. Н.Н. Смирнова. М.: Канон+ РООИ “Реабилитация”, 2020. 368 с.
11. Гершензон М.О. Избранное. В 4 т. Т. 4. М.; Иерусалим: Университетская книга, Gesharim, 2000. 640 с.
12. Шкловский В. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Пг.: 18-я Государственная типография, 1919. С. 115–150.
13. Шкловский В. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. 266 с.
14. Bergson H. La pensée et le mouvant. P.: Alcan, 1934. 322 [2] p.
15. Бергсон А. Мысль и движущееся. Статьи и выступления. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2019. 272 с.
16. Шопенгауэр А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1. М.: Терра-Книжный клуб, 1999. 496 с.
17. Шкловский В. Третья фабрика. М.: Артель писателей – “КРУГ”, 1926. 141 с.
18. Эйхенбаум Б.М. Как сделана “Шинель” Гоголя // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Пг.: 18-я Государственная типография, 1919. С. 151–165.
19. Толстой Л.Н. Собрание сочинений: в 22 т. Т. 15. Статьи об искусстве и литературе. М.: Художественная литература, 1983. 432 [1] с.
20. Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии. Сб. статей / Сост. О. Эйхенбаум; вступит. ст. Г. Бялого. Л.: Художественная литература, 1986. 456 с.
21. Романова Г.И. Л.Н. Толстой о литературе: история и перспективы изучения // Вестник Костромского государственного университета. 2020. Т. 26, № 1. С. 138–143. DOI: 10.34216/1998-0817-2020-26-1-138-143
22. Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (ОР РГБ), ф. 746 (фонд М.О. Гершензона), к. 10, ед. хр. 40.
23. Смирнова Н.Н. Исследовательские принципы и язык М.О. Гершензона-теоретика // Гершензон М.О. Демоны глухонемые. Статьи, эссе, заметки разных лет / Отв. ред.-сост. Н.Н. Смирнова. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. (Серия “Российские Пропилеи”). С. 299–328.
24. Maude Aylmer. Tolstoy and His Problems. L.: Grant Richards, 1901. 333 p.
25. Obolevic Teresa. Faith and Science in Russian Religious Thought. Oxford: Oxford University Press, 2019. P. 67–72.
26. Kaufman Andrew D. Understanding Tolstoy. Columbus: Ohio State University Press, 2011. xiii, 322 p.
27. Orwin Donna Tussing. Tolstoy’s Art and Thought, 1847–1880. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993. 269 p.
28. Шкловский В. Развертывание сюжета. [Пг.]: ОПОЯЗ, 1921. 61 с.

¹⁶ Выраженной в знаменитой статье 1917 г. [29].

¹⁷ А в последующем развитии структурных методов – и определенный тип автора и читателя.

29. Шкловский В. Искусство как прием // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Пг.: 18-я Государственная типография, 1919. С. 101–114.

REFERENCES

1. Tolstoy, L.N. *Sobranie sochinenii* [Works in 22 Mols.]. Vol. 17–18. *Pisma* [Letters]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1984. 910 [1] p. (In Russ.)
2. Gershenzon, M.O. *Posleslovie. Lanson G. Metod v istorii literatury* [Afterword to Gustave Lanson's Method in the History of Literature], Transl. and Afterword by M. Gershenzon. Moscow, T-vo Mir Publ., 1911, pp. 48–76. (In Russ.)
3. Gershenzon, M.O. *Videnie poeta* [The Poet's Vision]. Moscow, 2-ia Tip. Lit. M.G.S.N.Kh. Publ., 1919. 80 p. (In Russ.)
4. Rainov, T. *Estetika Tolstogo i ego iskusstvo* [Aesthetics of Tolstoy and his Art]. *Estetika Lva Tolstogo* [Aesthetics of Leo Tolstoy], Ed. P.N. Sakulin. Moscow, GAKhN Publ., 1929, pp. 27–92. (In Russ.)
5. Eiges, I. *Vozzrenie Tolstogo na muzyku* [Tolstoy's View of Music]. *Estetika Lva Tolstogo* [Aesthetics of Leo Tolstoy], Ed. P.N. Sakulin. Moscow, GAKhN Publ., 1929, pp. 241–308. (In Russ.)
6. Veidle, V. *Umiranje iskusstva* [Dying of Art]. Ed. V.M. Tolmachev. Moscow, Respublika Publ., 2001. 447 p. (In Russ.)
7. Kovelman, A.B., Gershovich, U. *Sokrytoe i iavlennoe v Talmude: Ocherk nefilosofskogo myshleniia na iskhode antichnosti* [The Talmud Hidden and Revealed: Non-Philosophical Thinking in Late Antiquity]. Moscow, Indrik Publ., 2016. 448 p. (In Russ.)
8. Nikolaeva, T.M. *Viktor Shklovskii – Lev Tolstoi – Marcel Prust* [Viktor Shklovsky – Leo Tolstoy – Marcel Proust]. *Epokha “ostraneniia”. Russkii formalizm i sovremennoe gumanitarnoe znanie* [The Era of “Estrangement”. Russian Formalism and the Modern Humanities]. Moscow, Novoe lit. obozrenie Publ., 2017, pp. 543–561. (In Russ.)
9. Romanova, G.I., Tyszkowska-Kasprzak, E. *L. Tolstoi i formalisty o siuzhete* [L. Tolstoy and the Formalists about the Plot]. *Novyi filologicheskii vestnik* [New Philological Bulletin]. 2021, No. 3 (58), pp. 52–64. (In Russ.)
10. *Iskusstvo medlennogo chteniia: Istoriia, traditsiia, sovremennost* [The Art of Slow Reading: History, Tradition, Modernity], Ed. N.N. Smirnova. Moscow, Kanon+ ROOI Reabilitatsiia Publ., 2020. 368 p. (In Russ.)
11. Gershenzon, M.O. *Izbrannoe* [Selected Works, in 4 Vols. Vol. 4]. Moscow, Jerusalem, Universitetskaya kniga, Gescharim Publ., 2000. 640 p. (In Russ.)
12. Shklovsky, V. *Sviaz priemov siuzhetoslozheniia s obshchimi priemami stilia* [Connection of Plot Composition Techniques with General Style Techniques]. *Poetika. Sborniki po teorii poeticheskogo iazyka* [Poetics. Proceedings on the Theory of Poetic Language]. St. Petersburg [Petrograd], 18-ia Gosudarstvennaia tipografiia Publ., 1919, pp. 115–150. (In Russ.)
13. Shklovsky, V. *O teorii prozy* [Theory of Prose]. Moscow, Federatsiia Publ., 1929. 266 p. (In Russ.)
14. Bergson, H. *La pensée et le mouvant*. P.: Alcan, 1934. 322 [2] p. (In French)
15. Bergson, H. *Mysl i dvizhushcheesia. Statji i vystupleniia* [Thought and Movement]. Moscow; St. Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2019. 272 p. (In Russ.)
16. Schopenhauer, A. *Sobranie sochinenii* [Works, in 6 Vols. Vol. 1]. Moscow, Terra-Knizhnyi klub Publ., 1999. 496 p. (In Russ.)
17. Shklovsky, V. *Tretia fabrika* [Third Factory]. Moscow, Artel pisatelei KRUG Publ., 1926. 141 p. (In Russ.)
18. Eikhenbaum, B.M. *Kak sdelana “Shinel” Gogolia* [How Gogol's “Overcoat” Was Made]. *Poetika. Sborniki po teorii poeticheskogo iazyka* [Poetics. Proceedings on the Theory of Poetic Language]. St. Petersburg [Petrograd], 18-ia Gosudarstvennaia tipografiia Publ., 1919, pp. 151–165. (In Russ.)
19. Tolstoy, L.N. *Sobranie sochinenii* [Works in 22 Vols.]. Vol. 15. *Statji ob iskusstve i literature* [Articles on Art and Literature]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1983. 432 [1] p. (In Russ.)
20. Eikhenbaum, B.M. *O proze. O poezii* [On Prose. On Poetry], Ed. O. Eikhenbaum, G. Bialyi. Leningrad, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1986. 456 p. (In Russ.)
21. Romanova, G.I. *L.N. Tolstoi o literature: istoriia i perspektivy izucheniia* [Tolstoy on Literature: History and Prospects of Study]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta* [The Kostroma State University Bulletin]. 2020, No. 1, Vol. 26, pp. 138–143. DOI: 10.34216/1998-0817-2020-26-1-138-143 (In Russ.)
22. Research Department of Manuscripts of the Russian State Library [OR RGB]. Stock 746. (M.O. Gershenzon). List 10. Dos. 40. (In Russ.)
23. Smirnova, N.N. *Issledovatel'skie printsipy i iazyk M.O. Gershenzona-teoretika* [Research Principles and Language of M.O. Gershenzon Literary Theorist]. Gershenzon M.O. *Demony glukhonemye. Statji, esse, zametki raznykh let* [Deafmute Demons. Articles, Essays, Notes], Ed. N.N. Smirnova. Moscow; St. Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2017, pp. 299–328. (In Russ.)
24. Maude, Aylmer. *Tolstoy and His Problems*. L.: Grant Richards, 1901. 333 p.
25. Obolevitch, Teresa. *Faith and Science in Russian Religious Thought*. Oxford: Oxford University Press, 2019, pp. 67–72.
26. Kaufman, Andrew D. *Understanding Tolstoy*. Columbus: Ohio State University Press, 2011. xiii, 322 p.

27. Orwin, Donna Tussing. Tolstoy's Art and Thought, 1847–1880. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993. 269 p.
28. Shklovsky, V. *Razvertvyvanie siuzheta* [Plot Development]. St. Petersburg [Petrograd], OPOIaZ Publ., 1921. 61 p. (In Russ.)
29. Shklovsky, V. *Iskusstvo kak priem* [Art as Device]. *Poetika. Sborniki po teorii poeticheskogo iazyka* [Poetics. Proceedings on the Theory of Poetic Language]. St. Petersburg [Petrograd], 18-ia Gosudarstvennaia tipografiia Publ., 1919, pp. 101–114. (In Russ.)

*Дата поступления материала в редакцию: 28 февраля 2023 г.
Статья поступила после рецензирования и доработки: 20 марта 2023 г.
Статья принята к публикации: 15 апреля 2023 г.
Дата публикации: 30 июня 2023 г.*

*Received by Editor on February 28, 2023
Revised on March 20, 2023
Accepted on April 15, 2023
Date of publication: June 30, 2023*