HAL
open science

ЛЕСКОВСКИЙ СКАЗ В ПОНИМАНИИ ВАЛЬТЕРА БЕНЬЯМИНА (“РАССКАЗЧИК”)

Catherine Géry

To cite this version:

Catherine Géry. ЛЕСКОВСКИЙ СКАЗ В ПОНИМАНИИ ВАЛЬТЕРА БЕНЬЯМИНА (“РАССКАЗЧИК”). Colloque international Nikolaï Leskov, Université d’Orel (Russie), 2005, Orel, Russia. ⟨hal-01280026⟩

HAL Id: hal-01280026

https://inalco.hal.science/hal-01280026v1

Submitted on 29 Feb 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Катрин Жери
ИНАЛЬКО, Париж

ЛЕСКОВСКИЙ СКАЗ В ПОНИМАНИИ ВАЛЬТЕРА БЕНЬЯМИНА («РАССКАЗЧИК»)

В 1936 г. немецкий философ Вальтер Беньямин опубликовал в швейцарском журнале «Orient und Okzident» эссе о Николае Лескове под заглавием « Der Erzähler » («Рассказчик»)[1]. Оно представляет собой одновременно размышления Беньямина о литературных жанрах и их взаимоотношении с историей и тонкий анализ повествовательности в творчестве Лескова. До этого работы Беньямина о литературной поэтике ограничивались анализом творчества современных, всемирно известных писателей (Кафка, Пруст или Доблин). Поэтому естественно задаться вопросом, чем обусловен этот, на первый взгляд, неочевидный выбор писателя, умершего в 1895 г. и сравнительно малоизвестного на Западе. На самом деле Беньямин искал писателя, могущего подвердить ряд его философских прозрений и обеспечить обоснование его собственной теории литературы, которую он, в отличие от Дьёрдя Лукача, выводил не из эпоса, но из многообразной вербальной практики в традиционных обществах. В «Рассказчике» Беньямин обращает внимание на реабилитацию нарративного принципа в творчестве Лескова, что позволяет ему упрочить и развить тезис, уже намеченный в «Erfahrung und Armut» («Опыт и бедность»): неизбежный упадок искусства повествования и, как следствие, истощение в современной литературе живого опыта, передаваемого «из уст в уста от одного человека другому»[2]. В этом «обмене опытом» Беньямин видит специфический признак рассказа и смело приписывает устной традиции эсхатологическое измерение. «Сказка расколдовывает смерть», пишет он в «Рассказчике». Перефразируя французского писателя Андре Жида, можно сказать, что она «что-то укрывает от смерти». Благодаря своим напоминающим и утешительным свойствам, сказка рисует «утерянное утопическое отечество» Беньямина. Это отечество столь же социально и исторично, сколь литературно, поскольку обычно Беньямин рассматривает отношения между искусством и историей в терминах саморефлексии, или саморефлексивности: произведение искусства концентрирует в себе историческое и социальное содержание, которое нужно уметь расшифровывать; что же касается истории, она предстает как инфраструктура любого произведения.

Итак понятно, почему немецкий мыслитель восхищался творчеством русского писателя, которого он открыл для себя, по-видимому, в 1928 г., после путешествия в Москву. В Москве Беньямин вступал в контакт с деятелями советской литературной и художественной жизни. Можно также предположить, что на Беньямина сильное впечатление произвела статья Горького о Лескове - он цитирует ее в своем эссе «Рассказчик». Тезис Беньямина, диалектическую ось которого составляет противопоставление романиста и рассказчика и превосходство второго над первым, блестяще

[1] W. Benjamin, *Œuvres III*, Paris, 2000, p.114-151.
[2] Н.С. Лесков. Собрание сочинений в 11 томах. М. 1956. Т.7. Стр. 450.

иллюстрируется эволюцией творчества Лескова. Попробовав себя без успеха в жанре романа, Лесков обратился к поэтическим размышлениям об истории и посредством рассказа попытался восстановить историческую память анонимов и маргиналов – чудаков - своего времени. Существенную часть его творчества можно рассматривать как литературную реализацию определенного социального поведения, поскольку Лесков берет на себя фундаментальную функцию в человеческих обществах: передачу сказок и преданий, являющихся одновременно выражением человеческого опыта и местом обмена коллективным опытом. Таким образом писатель как бы обеспечивает существование «эпической цепи памяти», о которой говорит Беньямин. Лесков в первую очередь рассматривает человека как носителя и разносчика рассказов, составляющих историю или, скорее, рассказывающих другую историю на полях официальной. Устный рассказ превращается в исторический вектор людей «обойденных», как будто не представляющих интереса для той истории, которая нам заповедана. Это история, рассказанная не «победителями», а «побежденными». Беньямин в «Рассказчике» призывает искать в прошлом забытые голоса так называемых «побежденных историей».

Таким образом, поиски Лескова в области нарративных жанров неотделимы от поиска, можно сказать, онтологического порядка. Лесков возводит в догму примат опыта над книгами и обращается к «школе жизни», как в пространственном измерении (географическое знание мира), так и во временном (знание прошлого); он стремится резко отличаться от современных ему писателей, что впоследствии явится мощнейшим литературным выразителем. Все это не прошло мимо внимания Беньямина, писавшего: «Лесков чувствовал себя как дома в далеком, неважно, пространственном или временном». С 70-х гг. Лесков в своем творчестве возвращается к народной сказке, эпическому повествованию, летописи, христианской легенде, и т. д.. Следуя традиции русского романтизма, он создает произведения, продолжающие старинные народные приемы повествования. В «Очарованном страннике», например, можно обнаружить бесчисленные источники (агиографические, эпические, плутовские, всю повествовательную традицию бродячих сказителей, истории, услышанные на рынке или в кабаках); это «открытый» текст, синтезирующий формы архаической и коллективной памяти.

Такое возвращение к традиционным, фольклорным жанрам происходит одновременно с отказом от моноцентристского романа. Действительно, для Лескова устная традиция способна лучше передать «дух времени»: она позволяет нам понять историческую истину более точно, чем факты и перипетии современного романа, где история предстает как ложный континум, одновременно и в событийном, и нарративном аспекте. В этом смысле можно рассматривать первые строки повести «Детские годы» как эстетическую программу Лескова в области литературных жанров:

« Меня … не вынуждает искусственная и неестественная форма романа, требующая закругления фабулы и сосредоточения всего около главного центра. В жизни так не бывает.» (V, 279).

Здесь очевидно, что выбор нарративной формы определяется у Лескова стремлением показать мир во всей его правдивости и особенно в многозначности его проявлений. Особое предпочтение Лесков отдает «рассказу в рассказе» или «вложенному рассказу». Уже в своих романах

писатель отчасти избрал этот тип разорванной повествовательной структуры, плохо приспособленной к единству сюжета. Но прием полностью оправдан в «Соборянах», где Лесков как бы изобретает жанр романа-хроники, харатеризуемый передачей повествования разным лицам и соположением коротких фрагментов, автономных и стилистически независимых друг от друга. Тем самым лесковский роман-хроника оправдывает следующее высказывание Беньямина: «Летописец - это рассказчик истории». В такой «мозаичной» композиции нарративный дискурс представляет собой непрерывную цепь коротких рассказов, часто от первого лица, причем каждый рассказ есть как бы событийный микрокосм, монада повествования, последовательность которых позволяет развернуть полное повествование о человеческом опыте, что соотвествует функции, которую Беньямин приписывает традиционному устному нарративу. Нарративная матрица есть практически неисчерпаемая модель, способная постоянно возобновляться, так как, пишет Беньямин в «Рассказчике», самый совершенный рассказ рождается из «аккумуляции последовательных вариантов».

Отказ Лескова от романа означает также отказ от преимущества авторской речи, то есть от принципа согласно которому автор находится над персонажами и является главным организатором повествования. Лесков полностью достигает своей цели в сказе. Сказ основан на иллюзии стихийного речевого потока и создает впечатление, что повествование ведется «свободно и естественно», поскольку оно свободно от авторской опеки.

Разумеется, Лесков избирает этот нарративный код не только по фактическим соображениям. В русской литературе Лесков занимает место воскрешателя устной традиции, впрочем, в большой степени вымышленной, причем некоторые элементы этой реставрации связаны с определенным понятием «русский народ». С этой точки зрения «русский народ» неразрывно связан с миром культурных и духовных истоков Руси, это мир «первобытный», «дологический», который противопоставляет господствующему классу свои чисто национальные качества. Но это также, как совершенно справедливо замечает Беньямин, и духовная, даже мистическая сфера, где рождается повествовательная литература, переживающая в современном обществе функциональный кризис. Именно поэтому Лесков стремится восстановить связь с коллективным стилем эпохи, не знавшей современного представления об авторе. Среди источников лесковского сказа часто находится фольклорный анекдот, а то и пословица. Беньямин считает, что пословица есть «идеограмма рассказа»: «Пословицы - это руины на месте старых рассказов, в которых мораль обвивается вокруг сюжета как плющ вокруг обломка стены.»

Рассказчик лесковского сказа походит на сказителя, анонимного рассказчика, поющего или рассказывающего былины - эпические песни, в течение веков сохранявшиеся и трансформировавшиеся устной традицией. Что же касается героев сказа, они воплощают вечные черты русского народа: неслучайно Левша, герой знаменитого одноименного сказа, не имеет другого имени, кроме данного ему преданием. Наследник великих и малых народных легенд, сказ есть вектор культурной памяти, укрепляющий, по словам Беньямина, «цепь традиций» и «передающий прошлое из поколения в поколение». Память есть условие преемственности, поскольку в эпическом повествовании взаимоотношения рассказчика и слушателя основаны на желании запомнить рассказ и в свою очередь передать его дальше. В этой

перспективе совершенно осмысленной становится ориентировка сказа на лингвистические свойства устной речи: иллюзия сказа позволяет уничтожить временное расстояние между рассказчиком и его читателем. Читатель превращается в современного моменту повествования слушателя; воссозданная такую сиюминутность способствует лучшему восприятию рассказа и его будущему распространению в коллективе. Это не означает однако, что Лесков стремится возродить мистическое прошлое, освященное легендой, но скорее отлить историческую память современных ему людей в формах старинных нарративных моделей, способных обеспечить и передачу традиции (понимаемую как передачу опыта), и ее обновление. Именно в этом смысле в заключении к «Левше» употреблено слово «предание»: оно свидетельствует о желании автора вписать им выдуманный сказ в большую эпическую цепь русской народной культуры. Здесь можно вспомнить, что современная Лескову критика приняла его слова о заимствовании сказа из устной традиции за чистую правду, и писатель был вынужден писать опровержение, чтобы объяснить, что «Левшу» сочинил он сам.

В «Рассказчике» Беньямин защищает рассказы, сочиненные предшествующими письму «бесчисленными анонимными сказителями», дух и голос которых Лесков стремится увековечить. Беньямин методически противопоставляет устную традицию как явление общинное и роман как проявление одинокого индивида (широкое распространение романа никак не означает, что он укореняется в общественном опыте, совсем наоборот). Отказ от романа совершается во имя коллективных добродетелей и мифа утерянной целостности. Известно, что русская культура имеет очень развитую устную традицию, выражающуюся в определенной склонности жить в соответствии с рассказом. Развитие устной традиции есть типический исторический признак обществ, которые характеризуются сильным социальным расслоением и большим значением, придаваемым письменности. Российское общество состоит из изолированных культурных сфер но в то же время достаточно грамотных, чтобы обладать собственными нарративными структурами; оно регламентировано чрезвычайно нормативным лингвистическим кодексом (с ярко выраженным расслоением на устный народный и письменный литературный языки) Поэтому оно всегда представляло собой благоприятную почву для распространения устного рассказа. Таким образом, основной аспект лесковского литературного замысла (то есть передача и обновление устной традиции) осуществляется путем пересечения искусства повествования, «коллективного бессознательного» (по термину Карла Юнга) и социальной среды, к которой принадлежат рассказчики. Устный рассказ часто имеет в качестве отправной точки небольшую общину, в которой о соседе по деревне говорят как о литературном герое: в этом случае совпадают практика общественной жизни и практика повествования. Лесков вводит в литературу именно это совпадение, типичное для народной традиции.

Здесь можно провести параллель между теориями Беньямина и Лукача, эмпирическим подтверждением которых является творчество Лескова. В «Рассказчике» повествование и устная традиция интересуют Бенямина в основном с точки зрения их производства и потребления. Это не должно нас удивлять, так как «Рассказчик» принадлежит к так называемому марксистскому периоду Беньямина. Кроме того, Беньямин утверждает, что написал свое эссе в ответ на размышления Лукача, развитые в «Теории романа» (1916). И хотя эти два текста разделяет более 20 лет, Беньямин ведет косвенный диалог с Лукачем, чье произведение служит для него

одновременно источником опоры и контраста. Связь между «Расказчиком» и «Теорией романа» совершенно очевидна: Беньямин и Лукач разделяют одну и ту же концепцию литературного процесса. Оба порицают современный роман как место и форму одиночества, рассеяния и раздробленности сознания. Однако отталкиваются они при этом от разных моделей: для Лукача золотой век литературы - это гомеровская эпопея внутри докапиталистической цивилизации; для Беньямина, более близкого к романтикам, это устная сказка, выполняющая функцию гармонической целостности как эстетическое выражение ремесленной, доиндустриальной эпохи, когда речевые и социальные практики были общими для всех. И наконец, как мы покажем ниже, Лукач и Беньямин основывают свою концепцию философии истории на анализе совпадений между общественными и эстетическими призводительными силами.

В своей «Теории романа» Лукач формулирует понятие «значимой динамической структуры»: любое человеческое проявление является одновременно структурой и конституирующим элементом некоторых других, более обширных структур, охватывающих и интегрирующих его. Отсюда проистекает, что эстетические структуры, создающие произведение искусства, имеют существенное отношение к социальным структурам. Лукач развивает свою мысль в книге «История и классовое сознание», к которой Беньямин непрестанно возвращался при написании «Рассказчика». Здесь Лукач утверждает, что литературные произведения не просто отражают структуру коллективного бессознательного - они являются его неотъемлемой частью. В каком-то смысле они формализуют коллективный опыт, их породивший; по словам Лукача, они есть «сфера чистой реальности души». Совокупность этих теорий, в которых можно обнаружить явные следы гегелианства, по-видимому, подтверждается сказками Лескова, писавшего:

«В устных преданиях … всегда сильно и ярко обозначается настроение умов, вкусов и фантазии людей данного времени и данной местноси… Очевидно, фантазия людей данной местности выражает их настроение и, так сказать, создает сама себе *своих козырей* для своей игры… Все подобные истории долхны быть дороги литературе и достойны сохранения их в ее записях. Эти истории … есть современное продолжение народного творчества, к которому, конечно, непростительно не прислушиваться и считать его за ничто.» (VII, 450-451)

Соответствие нарративного и социо-культурного пространства придает лесковскому сказу когнитивную убедительность, свойственную устной традиции. Современный роман сужает действенность словесности, сводя ее к индивидуальному сознанию и тем самым искажая ее этологическую функцию. Что касается сказа, он позволяет аудитории психологическую интерпретацию рассказываемого. Иными словами, он является орудием познания благодаря присущей ему способности повествования. Именно поэтому, как продукт коллективного русского «гения» (в романтическом смысле этого слова), устное предание для Лескова является прямым выражением народной души, и литература обязана это увековечить. Даже отказываясь от иллюзии воскрешения прошлого, Лукач полагает однако, что могут предвидеть будущее лишь те, кто сумел сохранить живую и органичную связь с прошлым и с традицией (имеются в виду деревенские и религиозные общины, откуда, впрочем, и вышли многие

лесковские рассказчики). Таким же образом Беньямин устанавливает нерасторжимую связь между деятельностью рассказчика и ремесленника. «Превосходный ремесленник стоит в центре созданного богом мира», утверждает Беньямин, не только потому, что именно в ремесленной среде рождается и существует искусство повествования, но и потому, что такое искусство «само по себе имеет ремесленный характер, чуждый промышленной технологии и экономическому прогрессу». Здесь уместно вспомнить финал «Левши»:

«Таких мастеров, как баснословный левша, теперь, разумеется, уже нет в Туле: машины сравняли неравенство талантов и дарований, и гений не рвется в борьбе против прилежания и аккуратности. Благоприятствуя возвышению заработка, машины на благоприятствуют артистической удали, которая иногда превосходила меру, вдохновляя народную фантазию к сочинению подобных нынешней баснословных легенд.» (VII, 59).

В 19 веке технология освободилась от искусства и стала порождать мечты, одновременно утопические и архаичные. Беньямин увидел в творчестве Лескова критический взгляд на современный мир, выражение противоречия между общиной и обществом, управляемым новым технологическим и экономическим порядком, который Беньямин характеризует крайне негативно, видя в нем новую форму варварства. В конце «Рассказчика» напрашивается горький вывод, свидетельствующий о «катастрофизме» позднего Беньямина: в век газет, информации и технической вопроизводимости рассказ является литературной и общественной формой, обреченной на исчезновение. Это исчезновение влечет за собой и исчезновение «очарованных» персонажей, какими являются лексовские рассказчики: мастер, мудрец, но также и праведник; ибо, как пишет Беньямин в заключении своего эссе: «Рассказчик - это фигура, в которой праведник узнает себя». В «Рассказчике» Беньямин не хочет во что бы то ни стало противопоставить коллективную традицию современному индивидуализму - он стремится скорее измерить потерю, понесенную человечеством, которая к тому же ничем не компенсирована.

К концу 60-х гг. 20 века идеи и творчество Беньямина были канонизированы. После этого подвергать его критике стало довольно трудно. И однако сегодня более, чем когда-либо, это необходимо сделать. Можно лишь пожалеть о том, что в «Рассказчике» искусству повествования придается такой чрезвычайный статус «золотого века» литературы, что приводит к тройному замыканию жанров сказки и рассказа на детстве: детстве историческом, детстве слушателей и детстве народа, якобы сочинившего эти истории («сказка прячет глубинный смысл истории за детской наружностью», пишет Беньямин в «Рассказчике»). Блаженное детство представляется паллиативом 19 века, выглядящего в глазах Беньямина огромной болезнетворной территорией, кошмаром, от которого надо во что бы то ни стало пробудиться. Наверное, именно поэтому немецкий философ остался нечувствителен к пародийности сказов Лескова. Мы используем здесь термин «пародия» в том смысле, в котором его употребляли русские формалисты, то есть важнейший фактор литературного процесса и обновления эстетических форм, предполагающий «обнажение» канонических и стереотипных приемов. Предисловие автора к сказе «Леон дворецкий сын» прекрасно объясняет это явление: стилизация коллективной речи не имеет ничего общего с археологической реставрацией - скорее оно

представляет собой пародийный прием, вопринимаемый как проявление культурной общности.

Тот факт, что реабилитация нарративного принципа происходит в сказе прежде всего путем пародии, переносит анализ Беньямина с синтагматической и идеологической оси (литературный процесс представлен в терминах «упадка» или «истощения» и к тому же в катастрофической перспективе) на ось парадигматическую (деконструкция /реконструкция модели как условие ее обновления). С нашей точки зрения, этот последний подход лучше годится для описания особенностей творчества Лескова. Действительно, сама его гибридная природа противоречит литературной дифференциации. Если следовать точке зрения Беньямина, лесковский сказ воспринимается как навязчивая иллюстрация национальной особости, воплощенной в народном духе и основанной на сатире на современность, как защита устной народной культуры взамен ученой письменной или же как ностальгическое возвращение к «золотому веку» литературы, соответствующему докапиталистическому обществу. Это означало бы забыть о том, что, придавая понятию «передача традиции» пародийное измерение, лесковский сказ предваряет нарративные и лингвистические эксперименты русской прозы 20 века, точно так же, как примитивизм, который оказался предшественником модернизма. Итак можно считать, что помимо констатации пропасти между литературным модернизмом и экономической и социальной современностью, именно благодаря пародии лесковский сказ содержит парадигму новой утопической целостности, о которой пишет Беньямин в «Рассказчике».