Российская Академия Художественных Наук

П. П. САКУЛИН

К ВОПРОСУ О ПОСТРОЕНИИ ПОЭТИКИ

(Оттиск из журнала «ИСКУССТВО» за 1923 г., № 1)

МОСКВА—1923

Российская Академия Художественных Наук

П. П. САКУЛИН

К ВОПРОСУ О ПОСТРОЕНИИ ПОЭТИКИ

(Оттиск из журнала «ИСКУССТВО» за 1923 г., № 1)

МОСКВА—1923

ЭБ "Научное наследие России"

Главлит № 6221. Москва. 1923. Тираж 50 экз.
2-я Моск. фабр. Загот. Госуд. Знаков. Мытная, 15.

ЭБ "Научное наследие России"

К ВОПРОСУ О ПОСТРОЕНИИ ПОЭТИКИ.

Поэтика — одна из составных и при том одна из самых древних частей науки о литературе. Ныне мы переживаем полосу напряженного интереса к проблемам поэтики. Старая, даже седая дисциплина усиленно омолаживается, перестраивается до основания. Кругом кипит работа. Там и сям валяется щебень. Усердно подвозится свежий материал. Делаются попытки набросать проекты, по которым следовало бы строить эту дисциплину.

Недавно вышла статья проф. В. М. Жирмунского «Задачи поэтики» [1]), статья, во многих отношениях очень показательная. Талантливый автор примыкает к определенному течению в нашей науке, очень влиятельному и плодотворному. Это и дает мне повод высказать несколько общих мыслей по вопросу о поэтике, — об ее задачах, об'еме и — построении.

I

В порывистом устремлении вперед молодые ученые, работающие в области поэтики, иной раз очень легко отказываются от завещанного нам наследия. Но есть имена, которых не оттолкнешь одним движением руки. К их числу принадлежит Александр Н. Веселовский, бросивший в научный обиход грандиозную идею «исторической» поэтики. Со ссылки на его «основополагающие труды» и начинается статья проф. Жирмунского.

Действительно, на первых же порах возникает вопрос о том, в каком отношении к исторической поэтике находится поэтика теоретическая. А от этого зависит решение и дальнейшего вопроса: сохраняет ли

---

[1]) Начала, 1921, № 1.

ЭБ "Научное наследие России"

история поэзии (литературы, словесности) самостоятельное значение рядом с исторической поэтикой, или последняя упраздняет первую?

В. М. Жирмунский несколько раз принимается говорить о формулированных мною вопросах, но выражается недостаточно ясно.

Различая теоретическую (или общую) поэтику, с одной стороны, и поэтику историческую, с другой, — В. М. Жирмунский рассуждает так.

Конечная задача теоретической поэтики сводится к анализу стиля, под которым разумеется «единство приемов поэтического произведения». «Путем сравнения могут быть установлены существенные особенности стиля поэта или поэтической эпохи, школы и т. д. Историческая поэтика изучает по преимуществу эту смену стилей, индивидуальных или исторических; они составляют момент единства в разрозненных историко-литературных наблюдениях» (70). «Об'яснить художественное значение поэтических приемов, их взаимную связь и характерную эстетическую функцию составляет задачу теоретической поэтики. В свою очередь поэтика историческая должна установить их генезис в поэтическом стиле эпохи, их отношение к предшествующим и последующим моментам в развитии поэзии» (61).

Какие операции нужно проделать исследователю, это — ясно. Произведение изучается сначала обособленно, имманентно, по принципам теоретической поэтики. Определяется «единство приемов», т.-е. стиль. От стиля произведения переходим к стилю автора в целом, к стилю школы и всей литературной эпохи. Это — первая фаза работы. Далее стили сравниваются, устанавливаются их особенности, и выясняется их исторический генезис, т.-е. стили изучаются «в историческом плане» (53). В первой стадии мы имеем дело с теоретической (общей) поэтикой, во второй — с исторической.

Но, спрашивается, есть ли у исторической поэтики еще какие-нибудь задачи, если вспомнить, что историческая поэтика изучает «по преимуществу», а не всецело смену стилей. И главное, что же остается на долю истории поэзии? Намек на «разрозненные историко-литературные наблюдения» способен вызвать лишь недоумение. Не столкнется ли историк в своих «разрозненных» наблюдениях с теоретической поэтикой, а, немного погодя, не придется ли ему вступить в конфликт с самой исторической поэтикой? Повидимому, так. В самом начале своей статьи, отстаивая автономные права науки о литературе, В. М. Жирмунский заявляет, что «существенную основу историко-литературного исследования» (в отличие от культурно-исторического) составляет «изучение истории поэтического искусства, или, по терминологии Веселовского, «историческая поэтика» (51). Тут опять есть некоторая недоговоренность.

ЭБ "Научное наследие России"

Историческая поэтика составляет «существенную основу» истории литературы, следовательно, не исключительное ее содержание. Но тенденция всё же состоит в том, чтобы на место истории поэзии поставить историческую поэтику [1]).

Конечно, любому термину можно придавать любое значение. Только не всегда это оправдывается необходимостью. И под исторической поэтикой можно, пожалуй, разуметь историю поэзии, «историю поэтического искусства». Но проф. Жирмунский берет историческую поэтику в смысле Веселовского.

Если так, то приходится утверждать, что в данном случае проф. Жирмунский уклонился от намерений Веселовского. По мысли создателя исторической поэтики, последняя нисколько не отменяет собою истории литературы. В статье «Из введения в историческую поэтику» (1893) [2]) Веселовский дает рядом два определения: истории литературы, с одной стороны, и исторической поэтики, с другой. Историческая поэтика стремится к «выяснению сущности поэзии — из ее истории»; это — «индуктивная поэтика», долженствующая устранить «ее умозрительные построения». «Задача исторической поэтики», — читаем в другом месте [3]): «отвлечь законы поэтического творчества и отвлечь критерий для оценки его явлений из исторической эволюции поэзии — вместо господствующих до сих пор отвлеченных определений и односторонних условных приговоров». По основной своей цели историческая поэтика есть, таким образом, дисциплина чисто теоретическая, но метод ее — не дедуктивно-абстрактный, а индуктивно-исторический. Еще Вл. Плотников в интересном «методологическом этюде» доказывал [4]), что научная теория литературы, которой предстоит «раскрыть общие факты и законы происхождения и развития литературы», должна пользоваться материалом истории литературы. История литературы «доставляет эмпирический материал для теории. Последняя обрабатывает этот материал в форме общих отвлеченных схем, в которые укладываются частные факты, составляющие историю литературы. Совокупность обобщений относительно происхождения и развития литературы, приведенная в систему, и есть то, что мы называем научной теорией

---

[1]) «От правильной формулировки вопросов исторической поэтики», — говорится в заключительных строках статьи (81), — «зависит истолкование основных явлений истории русской поэзии XIX века».

[2]) Собрание сочинений А. Н. Веселовского, т. I, стр. 30—31.

[3]) Собрание сочинений А. Н. Веселовского, т. II, вып. I, стр. 9, прим.

[4]) «Основные принципы научной теории литературы». Отдельный оттиск из «Филологических Записок» 1888 г. Стр. 21—22.

ЭБ "Научное наследие России"

литературы». Естественно, что для данной цели наиболее продуктивными являются сравнительно-исторические наблюдения, и таким образом уже намечаются контуры особой науки, которую можно наименовать «сравнительной литературой» (как существуют сравнительное языкознание или сравнительная мифология). Работу такого характера мы имеем в известном труде Ш. Летурно «Литературное развитие различных племен и народов», но особенно в книге Познетта (Posnett) — «Comparative literature» [1]).

Из сравнительной истории поэзии выяснить «сущность поэзии», «законы поэтического творчества» — вот прямая задача исторической поэтики, как она была задумана Веселовским. Правильнее говорить здесь об эволюции поэзии, а не об истории. Эволюция — развитие явления «по природе», как выразился еще Аристотель, а история изучает конкретный процесс, обусловленный действием каузальных факторов. Поэтому, особенно в виду происходящих недоразумений, предпочтительнее было бы и самую науку называть «эволюционной», а не исторической поэтикой. Во всяком случае историческая поэтика есть лишь разновидность поэтики вообще, т.-е. дисциплина теоретическая, отличная от истории поэзии, от истории литературы. Поэтика и история литературы разнятся друг от друга так же, как, напр., социология и история. Как только мы вступаем в область конкретных явлений, приуроченных к известной исторической среде и к известному историческому моменту, мы становимся историками литературы. Изучение стилей в историческом аспекте — дело истории литературы, а не исторической поэтики.

Имея совершенно самостоятельное значение, поэтика вместе с тем служит необходимой опорой для истории литературы, ближайшим об'ектом которой является поэзия как искусство, конкретный процесс ее развития.

II

Как должна строиться поэтика в качестве теоретической дисциплины?

Проф. Жирмунский отвечает (62): «В основу систематического построения поэтики, естественно, должна быть положена классификация фактов языка, которую дает нам лингвистика... Каждой главе науки об языке должна соответствовать, таким образом, особая глава теоретической поэтики». В поэтике В. М. Жирмунский различает

[1]) «Сравнительная литература» Гутчисона Маколея Познетта. Перевод с английского Э. Пименовой, СПБ., 1898. Из «Мира Божьего» янв., февр., март и апрель.

ЭБ "Научное наследие России"

три отдела: стилистику, тематику и композицию. Стилистика заключает в себе эвфонию (поэтическую фонетику) с подразделением на метрику, словесную инструментовку и мелодику, далее стилистику в тесном значении термина, или поэтическую семасиологию (учение о тропах), поэтическое словообразование, поэтический синтаксис и, наконец, палеонтологию языка. Тематика трактует о словесных темах, о мотиве и сюжете, о внутренних образах (описания, характеристики и т. д.). Учение о композиции связано с учением о поэтических жанрах. Об'единив выводы, добытые анализом стилистики, тематики и композиции, мы получим представление о стиле, как «единстве приемов поэтического произведения».

Итак, поэтика, по мнению В. М. Жирмунского, базируется на лингвистике.

Кажется, это—так «естественно». Поэзия есть искусство слова. Наука о слове, об языке—лингвистика. Стало-быть, поэтика равняется по лингвистике. В наши дни этот лозунг—особенно популярен. Правда, он—не нов. Сам В. М. Жирмунский припоминает Гердера, Гумбольта, Потебню (56—57). К этому можно бы присоединить более новые имена, напр., Бенедетто Кроче или Антона Марти [1]). Речь идет о новой постановке самой лингвистики, которой рекомендуется включить в свою область проблемы эстетики и философии языка. Наука об искусстве и наука об языке, эстетика и лингвистика,—утверждает Бенедетто Кроче,—образуют не две особые науки (подчиненные или соподчиненные друг другу, или совсем не связанные между собою), а одну единственную науку. Общая лингвистика (linguistica generale, allgemeine Linguistik) есть не что иное, как эстетика. Кто занимается научной лингвистикой, тот занимается эстетическими проблемами и наоборот. Философия языка и философия искусства это—одно и то же [2]). Антон Марти строит философскую науку об языке (allgemeine Grammatik und Sprachphilosophie),—науку о функциональном значении языковых фактов. Теоретическая часть этой науки, так называемая психология языка (Sprachpsychologie), существенным своим отделом имеет семасиологию (учение о значениях слов). Функциями языка определяется его телеология.

---

[1]) Benedetto Croce. Estetica come scienza dell'espressione et linguistica generale. 1-е издание 1901, 2-е 1903, 3-е 1909. Со второго издания сделан немецкий перевод Карлом Федерном: «Aesthetik als Wissenschaft des Ausdrucks und allgemeine Linguistik» (Leipzig. 1905). В 1920 г. первая, теоретическая часть, переведена на русский язык В. Яковенком под заглавием: «Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика» (издание М. и С. Сабашниковых).—Anton Marty. Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie. Halle a. S. 1908.

[2]) Глава XVIII первой части.

ЭБ "Научное наследие России"

Это новое движение научной мысли нашло себе живой отклик среди молодых русских лингвистов, связавших свои специальные изыскания с проблемами поэтики. Мы имеем уже целую группу энергичных исследователей. Проф. В. М. Жирмунский, как видно из приведенной выше цитаты, также принимает лингвистическую базу для поэтики.

Можно приветствовать лингвистику с выступлением на новый путь и радоваться каждому ее шагу. В успехах философии языка заинтересована эстетика слова. Пока сама лингвистика еще не может похвалиться особенно крупными достижениями: как философская дисциплина, она—еще в периоде становления; многие ее главы, весьма существенные для поэтики (начиная с семантики), или крайне слабо разработаны или даже отсутствуют совершенно. Уже одно это обстоятельство лишает лингвистику права быть руководительницей другой науки, которая также занята разрешением теоретических проблем словесного искусства. A priori говоря, есть область и область весьма обширная, где поэтика может работать в теснейшем содружестве с лингвистикой. Это—та область, которая традиционно обозначается термином «стилистика», и которая, по Жирмунскому, составляет первый отдел поэтики. Дальше их дороги расходятся до такой степени, что трудно было бы оспаривать автономию поэтики. Между тем, как раз в этом пункте между нами нет единомыслия.

Крайняя левая (напр., Р. О. Якобсон) категорически заявляет, что «поэзия есть язык в его эстетической функции», что языковые «приемы» наука о литературе должна признать «своим единственным героем» [1]).

Притязания лингвистов зашли так далеко, что уже стал раздаваться протест со стороны лиц, настроенных вполне сочувственно к молодой лингвистике. Заговорили о засилии, о незаконном подчинении. Весьма симптоматично в этом отношении то, что сказано попутно Б. М. Эйхенбаумом в книге «Мелодика стиха» [2]): «Вступая в союз с лингвистикой, поэтика должна отстаивать свою самостоятельность. Для лингвиста поэтическое произведение есть «явление языка», дающее интересный материал для изучения вопросов фонетики, синтаксиса, семантики... Поэтический язык рассматривается не в своей специфической деятельности и не на фоне практического языка, а в ряду языковых явлений вообще. У теоретика поэзии, как бы ни были плодотворны для него методы лингвистики, постановка

[1]) Р. Якобсон. Новейшая русская поэзия. Набросок первый. Виктор Хлебников. Прага, 1921. Стр. 11.

[2]) Б. Эйхенбаум. Мелодика стиха. Петербург, 1922. Стр. 13—14.

ЭБ "Научное наследие России"

всех вопросов должна быть иной. Здесь ясно выступает разница между понятиями языка и стиля, языкового явления и стилистического приема... Поэтика строится на основе телеологического принципа и потому исходит из понятия приема».

Так же смотрит на дело и проф. Жирмунский. «Принятие точки зрения «крайних» лингвистов»,—говорит он (69),—«грозило бы таким же подчинением поэтики внеположным для нас задачам лингвистики, каким являлось до сих пор привычное подчинение истории литературы задачам культурно-историческим». И, как надежный щит, В. М. Жирмунский выставляет против лингвистики «художественную телеологию», принцип «художественного задания».

Если это так, а это действительно так,—то можно ли было давать неосторожное обещание строить теоретическую поэтику соответственно главам науки об языке (62)? Проф. Жирмунский старается честно выполнить свое обещание, но от этого самым печальным образом страдает поэтика, которую сбили с ее старых позиций, и которая никак еще не может выявить свой новый лик. Даже в области «стилистики» (звука, ритма, слова) лингвистика часто бывает бессильна помочь поэтике. Но это, сравнительно говоря, уже детали. К сожалению, зависимость В. М. Жирмунского от лингвистической гегемонии остается столь значительной, что он вынужден не раз обездоливать поэтику и при том в весьма важных пунктах.

III

«Долгое время», — пишет проф. Жирмунский (54), — «существовало убеждение, недостаточно поколебленное и до сих пор, что материалом поэзии являются «образы». Конечно, поэтическое слово вызывает в воспринимающем и образы-представления, как и многое другое (эмоции, мысли, волевые стремления). «Все стороны душевной жизни человека могут быть затронуты поэзией» (56). Но не в этом ее специфическая особенность. «Материалом поэзии являются не образы и не эмоции, а слово» (56). Образы, «сопровождающие течение слов, в достаточной мере суб'ективны и неопределенны, и находятся в полной зависимости от психологии воспринимающего, от его индивидуальности, от изменения его настроения и т. д. На этих образах построить искусство невозможно: искусство требует законченности и точности, и потому не может быть предоставлено произволу воображения читателя: не читатель, а поэт создает произведение искусства» (54—55). В отношении к образам с поэзией

ЭБ "Научное наследие России"

дело обстоит хуже, чем в живописи или даже в музыке: «в музыке и живописи чувственный образ закреплен эстетически, в поэзии он является суб'ективным добавлением воспринимающего к смыслу воспринимаемых им слов» (55).

Несмотря на то, что проф. Жирмунский подкрепляет себя ссылкой на Теодора Мейера («Das Stilgesetz der Poesie», 1904), никак нельзя примириться с остракизмом, которому подвергается «образ», как предмет поэтики. Аргументация — весьма недостаточная. Она сводится к суб'ективности процесса восприятия. Но суб'ективность окрашивает решительно все акты нашего восприятия, будет ли оно направлено на звуки и слова или на тематику и композицию. Преувеличивать этого, однако, не следует.

Разумеется, восприятие образа — операция довольно сложная, но не безнадежная. Едва ли многие согласятся с тем, что образы поэзии не могут соперничать «в наглядности» даже с образами музыки. А затем «слова» и «словесные представления» ведь воспринимаются не только сами по себе, но и для того, чтобы в конце концов воспринять образы. Это — не каприз читателя, а прямое намерение автора. «Не читатель, а поэт создает произведение искусства», говорит проф. Жирмунский. Этот тезис можно принять без дальних споров. Но тогда нельзя не вспомнить, что именно образы предносились художественному сознанию творца, что поэт воплотил их в слове и тем дал нам возможность воспринять существеннейший элемент его творчества. С течением времени мы можем забыть все «приемы», использованные поэтом в произведении, забыть и звукопись, и ритм, и весь словесный материал со всеми эпитетами и метафорами; иной раз можем даже и не знать подлинного языка поэта, знакомясь с его произведением лишь в переводе (что, разумеется, влечет за собой неполноту нашего эстетического восприятия). Но образы, созданные художником, живут с нами, как драгоценная часть нашего нравственного бытия. Гамлет, Фауст, Онегин, Анна Каренина не умирают в нашем сознании, пока мы владеем своими духовными силами. Поэтика не выполнит своего назначения, если оставит без внимания проблему образа. Да и в построении произведения образы участвуют в качестве «материала поэзии» на ряду со словом. Значит, уже по чисто формальным соображениям, теоретику поэзии никак нельзя игнорировать образа. Когда В. М. Жирмунский стал излагать тематику, то он вынужден был заговорить о «внутренних образах», разумея под ними «описания — природы, обстановки, действующих лиц, описательную характеристику и т. д.» (65). «Внутренние образы поэмы или романа», — справедливо прибавляет он, — «слагаются, конечно, из

ЭБ "Научное наследие России"

отдельных стилистических фактов, изучаемых в других отделах поэтики, но, вместе с тем, они образуют между собой некоторое органическое единство, которое, как целое, обладает особыми свойствами, не сводимыми на свойства его отдельных частей». Очевидно, сказанное здесь нужно расширить и применить не только к описаниям и характеристикам, но и ко всем формальным приемам (к экземплификации, к диалогам), которыми пользуется автор, чтобы воплотить созданный им образ. «Законченность и точность», которых В. М. Жирмунский так решительно требует от искусства, в большей или меньшей степени будут достигнуты,—если это входит в творческие намерения поэта.

Итак, мы в праве сказать, что проблема образа не покрывается проблемой слова, что поэтика должна отвести образу особую главу, хотя бы ее и не было в науке об языке.

IV

Излишний пиэтет к лингвистике заставляет проф. Жирмунского прибегать к разным натяжкам, чтобы из «слова» вывести всё содержание тематики и композиции, двух больших отделов поэтики.

В поэтическом произведении,—говорит он (61),—так называемая тема «не существует отвлеченно, независимо от средств языкового выражения, а осуществляется в слове и подчиняется тем же законам художественного построения, как и поэтическое слово». «В поэзии тема также служит художественной задачей, т.-е. является поэтическим приемом» (65). Всё это—так. Но ведь тематика, как ее понимает сам В. М. Жирмунский, охватывает такие сложные явления, что их не уложишь в рамки одной проблемы слова. На ряду с «словесными темами» тематика изучает мотивы, сюжеты и «внутренние образы».

Точно также композиция говорит не только о построении речи, но и о построении целого произведения, даже целого жанра (лирики, новеллы, романа, драмы). Поэтический жанр, как верно сказано В. М. Жирмунским (66), «представляет, прежде всего, своеобразное композиционное задание, которое можно сравнить (mutatis mutandis) с теми композиционными формами, которые мы находим в музыке (соната, симфония, песня и т. д.)».

Сам В. М. Жирмунский чувствует, что могут спросить: не противоречит ли сказанное о тематике и композиции тому принципу, что поэтика строится на учении о поэтическом языке, т.-е.

ЭБ "Научное наследие России"

и слове, подчиненном художественной функции? И спешит отпарировать возражения. Выходит, однако, нечто натянутое. Лишний раз повторяется только, что «в поэзии мы имеем дело не с сюжетом о композицией «вообще», а с особого рода тематическими и композиционными фактами — с сюжетом, воплощенным в слове, вернее — существующим только в слове, с композиционным построением словесных масс»; что «тематические и композиционные элементы поэзии заключены в самом материале человеческой речи и развиваются из особого, художественного употребления этих словесных фактов: «содержание» речи, элементарные «словесные темы» и естественная последовательность слов, их «построение» в более сложное целое приобретают в поэзии значение особых художественных приемов, тематических и композиционных» (66).

Всё это могло бы удовлетворить тех, кто думает, что «поэзия есть язык в его эстетической функции», а не нас, кто думает, что поэзия есть словесное выражение эмоционально-образного творчества. Таким методом можно истолковать лишь элементарные явления тематического и композиционного ряда. В эту лингвистическую сеть не уловишь всей глубины творческого замысла, всей его тематической разветвленности и всей сложности композиционного построения, особенно в крупных созданиях словесного искусства.

V

Наконец, данью лингвистике, которая еще не успела сделаться ни linguistica generale, ни Sprachphilosophie, является отказ от термина «форма» и замена его термином «прием». Это терминологическое различие указывает на своеобразное понимание всего процесса творчества, то понимание, которое чувствовалось и в отрицании образа и в стремлении свести тематику и композицию к одному «слову».

Форма и содержание, — говорит В. М. Жирмунский, — обычно мыслятся слитыми в эстетическом об'екте. Стало-быть, расчленение их есть некая условность. Это обстоятельство делает «традиционный» взгляд на форму «мало плодотворным для выяснения специфических особенностей чисто формального момента, художественной структуры произведения искусства» (52) [1]). Поэтому, «традиционному делению на форму и содержание», проф. Жирмунский противопоставляет «другое

[1]) Проф. Жирмунский говорит и о тех взглядах на форму и содержание, которые можно считать вульгаризацией проблемы, — но я оставляю это в стороне.

ЭБ "Научное наследие России"

деление, основанное на существенных особенностях произведения искусства, как об'екта эстетического рассмотрения: деление на материал и прием». Термины эти, — напоминает нам автор, — введены группой молодых ученых, об'единившихся в сборнике «Поэтика» (1919). В отличие от них, устанавливается, однако, идея художественной телеологии и, в частности, телеологическое понятие стиля, как единства приемов.

Проф. Жирмунский полагает, что для «теоретического изучения и систематического описания «формальной» стороны поэзии» совершенно достаточно терминов «материал» и «прием». Положение вещей — совершенно ясное. «Всякое искусство пользуется каким-нибудь материалом, заимствованным из мира природы. Этот материал оно подвергает особой обработке с помощью приемов, свойственных данному искусству; в результате обработки природный факт (материал) возводится в достоинство эстетического факта, становится «художественным произведением». Сравнивая сырой материал природы и обработанный материал искусства, мы устанавливаем приемы его художественной обработки. Задача изучения искусства заключается в описании художественных приемов данного произведения, поэта или целой эпохи, в историческом плане или в порядке сравнительном и систематическом» (53).

Допустим, что «задача изучения искусства» определена в приведенных цитатах с достаточной полнотой и точностью. Но верно ли угадана творческая работа художника? Мир природы, его сырой материал и — обработка этого материала с помощью известных приемов... В тех же самых выражениях можно бы описывать процесс столярного или слесарного ремесла. У художника между «материалом» природы и «приемами» лежит еще огромная полоса его переживаний, его внутренняя жизнь, которая в конце концов настолько заслоняет «мир природы», что о нем и забываешь. Содержание творческого «я» составляет ту материю (Stoff), которая подвергается оформлению с помощью разных приемов. Оформленная материя становится художественным содержанием. При таком понимании творческого процесса термины «материал» и «прием» кажутся узкими и внешними.

Что служит «материалом» поэзии? Слово, — твердо отвечает проф. Жирмунский (56). Но ведь слово в «природе» не дано: оно рождается творческим духом поэта; оно само уже элемент формы, нечто такое, из чего можно вывести многие «приемы», а, по мнению Жирмунского, чуть ли не всю поэтику со стилистикой, тематикой и композицией.

Да и «прием» говорит нам скорее о технике «святого ремесла», как называла поэзию Каролина Павлова, а не обо всем процессе

ЭБ "Научное наследие России"

оформления, что и составляет собственно творчество. Прием—вид, форма—род. Ограничить себя анализом «приемов» могут лишь те, кого исключительно интересует, как «сделано» художественное произведение. Тогда как позволительно думать, что оно не только сделано, но и создано. Каждый «прием» можно рассматривать в двух отношениях: во-первых, в плоскости художественной телеологии (художественно-техническая значимость приема) и, во-вторых, в плоскости всего творческого замысла, в связи со всей психологией творца. Так, одни и те же или сходные приемы могут употребляться самыми различными поэтами, чтобы создать, напр., то напряжение интереса, которое немцы называют Spannung. Но вместе с тем данный прием является составной частью формы, которая, как совокупность приемов, предназначена выразить творческий замысел. В этом ее телеологическая функция. Теоретик поэзии должен обладать чувством формы в полновесном значении этого термина.

Сохранив «форму», мы не видим надобности отказываться и от соотносительного понятия «содержание», т.-е. от художественного, поэтического содержания. Пусть проф. Жирмунский берет это слово в кавычки, но обойтись без него он не сумел, когда стал рассуждать о тематике. Конечно, и словесные темы, и мотивы, и сюжеты, и внутренние образы—всё это является «поэтическим приемом», т.-е. «служит художественной задаче», в частности служит материалом для композиции. Но всё это существует и в самостоятельном значении, нисколько при этом не лишаясь своего эстетического характера. Мотивы, сюжеты, образы воспринимаются нами не как внешняя данность, не как простое явление эмпирической действительности, а как моменты того художественного организма, каким является создание поэта. Художественно претворенная действительность (включая сюда и внутренний опыт художника) образует в поэзии особый творческий мир, который можно называть поэтическим содержанием. Вне поэтического оформления оно не мыслится, и, значит, нет никакой опасности для привнесения сюда внеэстетических суждений. Если же это делается, то должно делаться с ясным сознанием, что выходишь из сферы искусства в сферу эмпирической действительности, с которой искусство бесспорно связано.

VI

Итак, признание приоритета лингвистики повело к тому, что пришлось выкраивать поэтику по чужому плану и по чужой мерке. Там обужено, тут натянуто. Чувствуется неловко. Какая-то связанность

ЭБ "Научное наследие России"

в движениях. Как будто исследователь стоит на узкой площадке, видит край и всё время боится упасть. Человек усиленно сдерживает себя, чтобы не нагрешить против какого-то корана.

В конце своих общих рассуждений В. М. Жирмунский размечтался было на тему о том, что существуют большие параллельные ряды, в которые вытягиваются явления эстетики, морали, философии, религии. Намекнул даже на то, что, вероятно, тут действует «одинаковое жизненное устремление («élan vital», по терминологии Бергсона)», что все эти ряды сходятся «в каком-то Всеединстве, одновременно сверхэстетическом, сверхморальном и т. д.» (71). Верна или неверна такая концепция духовного творчества, важно то, что в искусстве признается наличность какого-то высшего одухотворяющего начала. Но ученый, принявший лингвистическую схиму, сурово обрывает себя, говоря: «Впрочем, здесь задачи поэтики переходят в трудную область метафизики и философии искусств. Исследователь конкретных исторических проблем в праве чуждаться этой области» (71).

Прекрасно понимаю я важность точного установления границ для всякого исследования, признаю и плодотворное размежевание наук, и, следовательно, вовсе не требую, чтобы проф. Жирмунский в статье «Задачи поэтики» развернул нам целое учение о Всеединстве. Но данный эпизод—психологически показателен. Автор связывает себя, связывает и там, где говорит о ближайших задачах поэтики. Он строит поэтику на узкой базе лингвистики, отбрасывая материал, который не умещается на пространстве, обведенном магической чертой «слова».

Сам проф. Жирмунский очень дорожит «живым единством художественного произведения», единством, которое выражается в «единстве приемов», в стиле и в «единстве художественного задания» (67—68). Глубоко справедливая мысль, оправдываемая творчеством величайших поэтов. Эстетики не напрасно с давних пор говорят о целостности художественного произведения, видя в нем единство во множестве, «тоталитет» (как выражались во времена Белинского) и сравнивая произведение с организмом [1]). А если—организм, то и изучать его следует как живой организм, как организм человека, напр., comparaison n'est pas, но всё же. Организм человека изучается биологически (анатомически и физиологически) и психологически. Анатомия, физиология (в целом—биология) и психология—всё это самостоятельные и почтенные науки. Но анатомия лишь опи-

[1]) См. хотя бы у того же Бенедетто Кроче главу II первой части.

ЭБ "Научное наследие России"

сывает строение тела, и для своих целей обычно ограничивается трупами; физиология учит лишь о том, как функционируют отдельные органы тела, и нуждается для своих целей непременно в живом организме; психология дерзает проникать в «душу» человека. Очевидно, совершенное познание человеческого организма может быть достигнуто лишь соединенными усилиями всех названных наук. Художественное произведение — организм. Вот лежит оно на операционном столе формальной поэтики, обнажено и распластано. Необходимая и важная операция. Надо описать его строение, его костяк, вскрыть «приемы», эти связки и сухожилия поэтического организма. Крайним ортодоксам формализма, может-быть, этого было бы и достаточно. И возражать не приходится. Ведь можно и при том вполне научно заниматься только одной анатомией. Но не совершит никакого греха другой ученый, если он захочет узнать физиологические функции органов. Тогда теоретик поэзии выдвинет принцип художественной телеологии, как это делает в частности В. М. Жирмунский, и выяснит, каков эстетический смысл художественно-технических приемов. Нет безусловной необходимости останавливаться и на этом пределе. Так называемое «художественное задание» вовсе не сводится к «стилистическому» или композиционному заданию. По крайней мере, это не составляет общего правила, обязательного для творчества всех писателей (хотя бы Пушкина, чье стихотворение В. М. Жирмунский анализирует с целью иллюстрации метода). «Задания» писателя разнообразнее, шире, и процесс творчества сложнее. Надо полнее овладеть тем, что Христиансен называет эстетическим об'ектом. Надо глубже заглянуть в «душу» творца, т.-е. не бояться психологии творчества.

Можно опасаться, — и об этом потом придется искренно пожалеть, — что формальная поэтика очень скоро вызовет реакцию против себя, в которой погибнут ее очень ценные достижения. Протест уже назревает. Послушайте, каким скептицизмом дышат строки М. Л. Гофмана, где он сводит счеты с «новой поэтикой» [1]). Он боится, что гоняются «за бесплотным призраком художественного Гения», обнимают только «бестелесную тень произведения», так как говорят «не о творчески-композиционном, поэтически-организующем начале, а всего лишь о технических приемах, о технике произведений художественного Гения (не потому ли на наших глазах происходит подмен поэтики весьма и весьма схоластической теорией словесности?)».

---

[1]) М. Л. Гофман. Пушкин. Первая глава науки о Пушкине. Петербург, 1922 г., страницы 11—15.

ЭБ "Научное наследие России"

Я приветствую эти мысли с тем большим сочувствием, что они высказывались мною давным давно, в том теоретическом курсе, который скоро должен появиться в печати в виде отдельных этюдов под общим заглавием «Наука о литературе».

Я держусь того мнения, что у поэтики есть и должна быть своя база. Поэтике не зачем итти в кабалу к лингвистике, даже не зачем напрашиваться к ней в младшие подруги. Лингвистическая поэтика обещает нам теорию так называемого поэтического языка, а поэтика в целом должна дать теорию поэтического творчества. Тут большая разница. Какой бы широкий смысл ни придавали мы понятию «язык», всё же остаются очень крупные проблемы творчества, которых оно, это понятие «язык», в себе не заключает. Лингвистика понадобится поэтике и даже очень — при анализе проблемы звука, слова. Но понадобятся также, напр., эстетика, психология и социология. Основной же базой для поэтики должно служить учение о процессе литературно-художественного творчества. Конечно, мы еще мало знаем о психологии творчества, но ведь мало знаем мы и о многом другом, напр., о композиции, которая столь усердно изучается теперь. Это не резон отказываться от исследования. В психологии художественных натур и в психологии творческого процесса почерпнем мы твердые предпосылки, из которых уяснится подлинная природа художественного произведения и далее проблема формы со всеми ее игредиентами. Только таким путем получим мы критерии для того, чтобы безошибочно оперировать терминами «поэт» и «поэтический язык». Если рассуждать строго методологически, то поэтика не в состоянии приступить даже к первой стадии своей работы — к собиранию материала и его детальному анализу, — раз мы не условились в понимании тех признаков, по которым писатель, его произведение и его язык относятся к категории поэтических. Определив нужные нам критерии, мы уже сумеем найти надлежащее место и так называемым «приемам», сумеем истолковать их эффективность, их телеологию, не отодвигая этого дела в неопределенное будущее, что́ представляется нашим лингвистам более «научным». И стиль произведений не будет трактоваться как почти механическое сочетание приемов: в нем будут видеть выражение внутреннего единства, где в неразрывной слиянности даны форма и содержание, видеть единство творческого замысла, воплощенного в слове. Организм произведения будет трепетать жизнью, ибо жива душа поэта.

П. Сакулин.

ЭБ "Научное наследие России"