

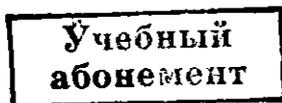
Введение в литературоведение



Хрестоматия



УДК 82
ББК 83
В 24

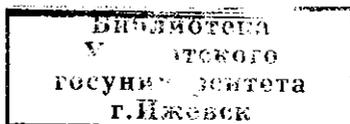


Рецензенты:

докт. филол. наук, проф. *Т.В. Саськова*;
докт. филол. наук, проф. *С.М. Шаврыгин*;
канд. филол. наук, доц. *И.А. Беляева*

В оформлении книги использованы фрагменты:
Антуан Ватто «Паломничество на остров Киферу»;
Ян ван Эйк «Мадонна канцлера Ролена (Мадонна из Отена)»;
Сандро Боттичелли «Аллегория весны».

796744



Введение в литературоведение. Хрестоматия: Учеб. пособие / Сост.: П.А. Николаев, Е.Г. Руднева, В.Е. Хализев, Л.В. Чернец, А.Я. Эсалнек, Е.А. Цурганова; Под ред. П.А. Николаева, А.Я. Эсалнек. — 4-е изд., перераб. и доп. — М.: Высш. шк., 2006. — 463 с.

ISBN 5-06-005481-0

Хрестоматия включает материалы, необходимые студенту-словеснику при изучении курса «Введение в литературоведение». Четвертое издание (3-е — 1997 г.) значительно обновлено за счет не привлекавшихся ранее текстов и обзора современного зарубежного литературоведения, способствующих более глубокому освоению сложного курса.

Для студентов-филологов высших учебных заведений.

УДК 82
ББК 83

ISBN 5-06-005481-0

© ФГУП «Издательство «Высшая школа», 2006

Оригинал-макет данного издания является собственностью издательства «Высшая школа», и его репродуцирование (воспроизведение) любым способом без согласия издательства запрещается.

ВВЕДЕНИЕ

Любая хрестоматия по той или иной научной дисциплине включает в себя тексты-фрагменты, извлеченные из разного рода сочинений научного характера, с тем чтобы представить важнейшие положения, идеи и суждения того или иного ученого по изучаемому предмету. Данная хрестоматия содержит выдержки из работ литературоведческого, философского или культурологического плана, которые помогут дополнить и расширить знания, полученные студентами на лекциях и извлеченные из учебных пособий.

Продуктивность восприятия любого сочинения, в том числе хрестоматийного, в значительной степени зависит от степени системности подбора и изложения материала. *Выбор и расположение материала в данной книге подчиняются определенным принципам.*

Главной задачей курса «Введение в литературоведение» является знакомство с основами понимания и изучения литературы. При этом необходимо учитывать, что художественная литература — явление сложное: она существует и предстает перед нами по крайней мере в трех ипостасях. Во-первых, литература — это один из видов искусства, наряду с живописью, музыкой, скульптурой и т. п. Вместе с тем литература отличается от прочих видов искусства тем, что она является собой искусство словесного творчества. Во-вторых, литература возникает и живет как та или иная национальная литература (входя в состав региональной и мировой литературы) и переживает разные этапы и периоды своего развития. В-третьих, любая национальная литература в тот или иной период времени представляет собой совокупность отдельных произведений, каждое из которых является собою очень сложную структуру, требующую знания и обоснования принципов ее изучения. В силу всего сказанного курс «Введение в литературоведение» предполагает необходимость размышлений о специфике литературы как вида искусства; затем — о некоторых особенностях литературного процесса; в-третьих — о сущности литературно-художественного произведения как такового.

Что касается конкретной композиции данной книги, то в первую очередь ставится и обсуждается вопрос о специфике искусства и принципах его изучения (раздел I), затем — об особенностях литературы как вида искусства (раздел II). Однако ведущим, базовым разделом данной хрестоматии является раздел III, который посвящен ос-

мыслению литературного произведения. Он включает рассуждения о художественном произведении как целостном явлении, о произведении как содержательной форме, о специфике содержания и его типологии, в частности о пафосе и его видах, о соотношении содержания и формы, о различных аспектах художественной формы, в том числе о персонажах, сюжете, композиции, предметной изобразительности, художественной речи и ее особенностях в эпосе, драме и лирике, а также о стихотворной речи и задачах стиховедения. Следующий, IV раздел содержит систематизацию важнейших жанровых теорий, в связи с чем возникают вопросы: о сущности жанра как одной из граней литературного произведения и одной из ячеек литературного процесса, о принципах классификации жанров, о значимости историко-типологического подхода к их рассмотрению. Таким образом, сведения о литературном процессе на данном этапе изучения литературы ограничиваются рассмотрением жанров и их места в литературном процессе. В V разделе речь идет о некоторых особенностях функционирования литературных произведений.

Распределение текстов по разделам подчас носит условный характер, так как есть работы, которые по своему содержанию в равной мере могут быть включены в несколько разделов. В связи с этим первый раздел «Специфика искусства и принципы его изучения» начинается не с суждений Аристотеля, высказанных еще в эпоху античности (они даны в третьем и четвертом разделах), а с высказываний Гегеля, прозвучавших в его лекциях, читавшихся в Берлинском университете в 20-е годы XIX в.

Расположение материала внутри каждого раздела подчиняется историческому принципу. Большинство работ, вошедших в хрестоматию, дано в сокращении. Сокращения указаны знаком <...>. Даты *первых* публикаций или написания (если они известны) даны в скобках, после заглавия. Ряд работ, опубликованных в дореволюционных изданиях, даны с учетом современной орфографии, что относится к статьям А. Белого, Вяч. Иванова, И.Н. Розанова, А.П. Скафтымова и др.

При подборе и цитировании материала авторы хрестоматии ориентировались в значительной степени на труды отечественных ученых, но, как можно увидеть из оглавления, в хрестоматию включено немало фрагментов из работ западноевропейских мыслителей начала и середины XIX в. Что касается зарубежных работ XX в. то оригинальные выдержки из них практически отсутствуют в силу разных причин. Мы предлагаем читателям приобрести к исследованиям XX в. и познакомиться с именами некоторых ведущих зарубежных ученых и их идеями и суждениями, посвященными вопросам понимания и толкования художественного произведения, при чтении мате-

риалов, изложенных в обзорно-реферативной форме в статье известного специалиста в данной области Е.А. Цургановой («Литературное произведение как предмет современной зарубежной науки о литературе»), составляющей содержание VI раздела.

Помимо данного введения каждому разделу предшествует краткое вступление с разъяснением некоторых принципов и задач, поставленных в том или другом разделе.

Хрестоматию составили сотрудники кафедры теории литературы Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова: П.А. Николаев (раздел I), Е.Г. Руднева (раздел III, глава 3), В.Е. Хализев (разделы II, III, главы 1, 2, 4, § 1, § 4), Л.В. Чернец (раздел III, глава 4, § 2, 3, разделы IV, V), А.Я. Эсалнек (раздел I), ведущий научный сотрудник; ИНИОН РАН Е.А. Цурганова (раздел VI).

А.Я. Эсалнек

РАЗДЕЛ I

СПЕЦИФИКА ИСКУССТВА И ПРИНЦИПЫ ЕГО ИЗУЧЕНИЯ

В специфике искусства, начиная с «Поэтического искусства» Аристотеля¹, неизменно подчеркивались как образное воспроизведение действительности («подражание»), так и заключенное в художественных образах обобщение, достигаемое путем творческого претворения, пересоздания действительности. Творческая природа искусства получила глубокое, хотя и идеалистическое истолкование в «Лекциях по эстетике» Г.В.Ф. Гегеля, отрывок из которых, посвященный процессу «идеализации», «очищения» внешней реальности в искусстве (по сути — типизации), открывает данный раздел. Идеалистические основы гегелевского учения о прекрасном в искусстве стали впоследствии объектом критики в материалистической эстетике Н.Г. Чернышевского. В.Г. Белинский видит своеобразие искусства, его отличие от науки, в «способе обрабатывать данное содержание» («Взгляд на русскую литературу 1847 года»), подчеркивает связь искусства с жизнью общества. Работы Н.Г. Чернышевского и Н.А. Добролюбова, развивая мысли В.Г. Белинского об образности искусства и его общественном значении, одновременно вносят новые моменты в понимание специфики искусства, прежде всего его содержания. Определение Н.Г. Чернышевским задач искусства — «воспроизведение» жизни, ее «объяснение» и «вынесение приговора» изображаемым явлениям («Эстетические отношения искусства к действительности») подчеркивало, что идейность является неотъемлемым свойством искусства, объясняющим его роль «учебника жизни». Н.А. Добролюбов в статье «О степени участия народности в развитии русской литературы» предъявляет к идейному содержанию искусства требование народности. В учении Н.А. Добролюбова о «миросозерцании» («Темное царство») показана сложность мировоззрения писателя, возможность противоречий между теоретическим мышлением и «миросозерцанием». Н.А. Добролюбов видит своеобразие искусства не только в его образной форме, но и в особом источнике его содержания — в «миросозерцании» художника.

Решение вопроса о специфике искусства всегда определялось развитием научной методологии.

В приводимых текстах из работ Г.В. Плеханова показана зависимость искусства в его различных художественных формах, в том числе жанровых, от

¹ Во избежание излишнего дробления текст «Поэтического искусства» Аристотеля приводится в разд. III и IV.

социально-исторических обстоятельств, подчеркнута отрицательная роль ложных идей в искусстве, выявлены социально-идейные истоки теорий «искусства для искусства».

В работах русских ученых XX в., отрывки из которых включены в данный раздел, есть разногласия в трактовке специфики искусства. Так, А.И. Буров находит эту специфику не в форме, а в содержании, справедливо полагая, что концепция «формальной» специфики искусства может оправдать его иллюстративный характер. Он предлагает видеть специфику искусства прежде всего в его предмете и считает таковым человека в его социальной сущности. Однако исследователь неточен, когда отождествляет предмет искусства с его содержанием. Г.Н. Пospelов различает эти понятия и, также связывая специфику искусства с его содержанием, подчеркивает в последнем активность процесса познания, ибо в нем выражена общественная позиция художника. Из специфики содержания искусства Г.Н. Пospelов выводит основные особенности художественного творчества, рассматривая образную форму в ее функции выражения идейного содержания.

Постановка и решение вопроса о специфике искусства в середине XX в. не могут быть осмыслены без работ М.М. Бахтина, создававшихся в 20—30-е и опубликованных в 70-е годы, а также Ю.М. Лотмана, создававшихся в 60-е и последующие годы и опубликованных в Ученых записках Тартуского университета под общим заголовком «Труды по знаковым системам».

Г.В.Ф. Гегель

ЛЕКЦИИ ПО ЭСТЕТИКЕ

(Прочитаны в 1817, 1819 гг. и в 1820—1821 гг.)

<...> Искусство происходит из самой абсолютной идеи и его целью является чувственное изображение абсолютного.

Если мы хотим пояснить, что такое абсолютная идея, то мы должны сказать, что она есть дух, и притом не в его конечности, а всеобщий, бесконечный, абсолютный дух... Природа не противостоит абсолютному духу, она обязана духу. Природа заключает в себе абсолютную идею, но она есть идея в форме положенного абсолютным духом инобытия духа; поэтому мы и называем ее сотворенной.

<...> Содержанием искусства является идея, а его формой — чувственное, образное воплощение.

Идея как художественно прекрасное не является идеей как таковой, абсолютной идеей, как ее понимает метафизическая логика, а идеей, перешедшей к развертыванию в действительности и вступившей с ней в непосредственное единство. ...Идея как художественно прекрасное есть идея с тем специфическим свойством, что она являет-

ся индивидуальной действительностью... Идея как действительность, получившая соответствующую своему понятию форму, есть идеал.

Идея есть не что иное, как понятие, реальность понятия и единство их обоих. Понятие как таковое еще не является идеей; лишь понятие, присутствующее в своей реальности, есть идея.

<...> Прекрасное следует определить как чувственное явление, чувственную видимость идеи. Прекрасный предмет обнаруживает в своем существовании реализацию своего понятия и показывает в нем самом субъективное единство и жизненность. В прекрасном объекте должны проявляться как его понятие, цель и душа, так и его внешняя определенность и реальность.

<...> Первой формой существования красоты является прекрасное в природе. Животная жизнь, представляя собой вершину красоты в природе, уже выражает одушевляющее начало, однако любая животная жизнь все же ограничена. Животное обладает лишь смутной видимостью души. Душа предстает в образе животного помутненной. Таков первый недостаток даже высших форм красоты в природе, и из этого недостатка вытекает необходимость идеала как прекрасного в искусстве.

<...> Дух получает удовлетворительное чувственное воплощение только в теле. В классической форме искусства человеческое тело рассматривается как внешнее бытие и естественный образ духа. Дух определен здесь как частный, как человеческий, а не абсолютный и вечный дух, ибо последний способен проявлять себя только в духовной стихии...

<...> На романтической стадии предмет искусства составляет свободная конкретная духовность... Внутренний мир составляет содержание романтического искусства. Но и эта форма нуждается во внешних средствах для своего выражения.

Архитектура в состоянии лишь намекать на внутреннюю жизнь. В скульптуре духовная жизнь вселяется в чувственный облик. Поэзия подчиняет духу чувственный элемент. Все это лишь всеобщие формы развивающейся идеи прекрасного.

<...> В каком именно органе проявляется вся душа как душа, то сразу ответим: в глазах. Душа концентрируется в глазах и не только видит посредством их, но и видима в них. Подобно тому как на поверхности человеческого тела, в противоположность телу животного, везде обнаруживается пульсирующее сердце, так и об искусстве можно утверждать, что оно выявляет дух и превращает любой образ во всех точках его видимой поверхности в глаз, образующий вместилище души. Оно превращает в глаз не только телесную форму, выражение лица, жесты и манеру держаться, но точно также поступки и события,

модуляции голоса, речи и звуки на всем их протяжении и при всех условиях их проявления, и в этом глазе познается свободная душа в ее внутренней бесконечности.

а) Так как в художественном произведении не должно быть ничего не проникнутого душою, возникает вопрос, *какова* та душа, глазами которой должны стать все точки явления, точнее говоря, какого рода та душа, которая по своей природе оказывается способной достигнуть своего полного проявления в искусстве. <...>

<...> Душа природных предметов конечна и преходяща для самой себя, и ее следует называть скорее специфицированной природой, чем душой. <...>

<...>

Только одушевление и жизнь *духа* представляет собой свободную бесконечность, которая в своем реальном существовании остается для самой себя чем-то внутренним и в своем проявлении возвращается к самой себе и находится у себя. Поэтому лишь духу дано наложить на свою внешность печать собственной бесконечности и свободного возвращения к себе, хотя посредством этой внешности он и вступает в царство ограничений. Однако дух свободен и бесконечен только благодаря тому, что он действительно постигает свою всеобщность и возвышает до нее те цели, которые он полагает внутри себя. Если же он *не* постиг этой свободы, то согласно своему собственному понятию он свободен существовать лишь как ограниченное содержание, захиревший характер, искаленная и плоская душа.

При таком ничтожном в себе содержании само бесконечное проявление духа по-прежнему остается формальным, так как мы получаем тогда лишь абстрактную форму самосознательной духовности, содержание которой противоречит бесконечности свободного духа. Лишь благодаря подлинному и в себе субстанциальному¹ содержанию ограниченное, изменчивое бытие получает самостоятельность и субстанциальность. <...>

б) Возвращая к гармонии со своим истинным понятием все то, что в прочих формах существования было искажено случайными и внешними особенностями, искусство освобождает явление от не соответствующих этому истинному понятию черт и создает идеал лишь посредством такого *очищения*. Можно назвать это лестью искусства, подобно тому как говорят о портретистах, что они льстят своему оригиналу. Но даже портретист, который меньше всего имеет дело с худо-

¹ «Субстанциальное» в системе гегелевских понятий противостоит «субъективному» как случайному, не всеобщему.

жественным идеалом, *должен* льстить в этом смысле, то есть должен отбросить все внешние подробности в фигуре и выражении, в форме, цвете и чертах, устранить исключительно природную сторону нашего несовершенного существования — полоски, поры, царапины, пятнышки на коже и т. п. и должен постичь и передать рисуемую им натуру в ее всеобщем характере, в ее пребывающем духовном своеобразии. Одно дело передать лицо спокойно сидящего перед портретистом человека в тех поверхностных и внешних чертах, которые представляются именно в данный момент, и совершенно другое дело изобразить его истинные черты, выражающие саму душу данного человека.

Ибо для идеала требуется, чтобы внешняя форма сама по себе соответствовала душе. Например, вошедшие в последнее время в моду так называемые живые картины целесообразно и удовлетворительно подражают знаменитым шедеврам искусства, правильно отображают второстепенные детали, драпировку и т. д., но для духовного выражения фигур они довольно часто пользуются обыденными лицами, и это портит действие этих картин. Напротив, у рафаэлевских мадонн формы лица, щек, глаз, носа, рта, взятые как формы вообще, уже соответствуют блаженной, радостной и вместе с тем благоговеющей и смиренной материнской любви. Можно было бы сказать, что все матери способны к такому чувству, однако не всякая форма женского лица способна полностью выразить такую глубину души.

с) В этом сведении внешнего существования к духовному, когда внешнее явление в качестве соразмерного духу становится его раскрытием, и состоит природа идеала в искусстве. Это сведение к внутреннему началу не доходит до всеобщего в абстрактной форме, не достигает своей крайней точки — мысли, а останавливается на полпути, ограничиваясь полным совпадением внутреннего и внешнего элемента.

Идеал представляет собой отобранную из массы единичностей и случайностей действительность, поскольку внутреннее начало проявляется в этом внешнем существовании как *живая индивидуальность*. Ибо индивидуальная субъективность, носящая внутри себя субстанциальное содержание и заставляющая его внешне проявляться в ней самой, занимает срединное положение. Субстанциальное содержание еще не может выступить здесь абстрактно в его всеобщности, само по себе, а остается замкнутым в индивидуальности и представляется сплетенным с определенным существованием, которое, со своей стороны, освобожденное от конечной обусловленности, сливается в свободной гармонии с внутренней жизнью души.

Шиллер в стихотворении «Идеал и жизнь» говорит о «красоте безмолвного царства теней», противопоставляемого им действительности с ее страданиями и борьбой. Такое царство теней представляет

собой идеал. *Духи*, проявляющиеся в нем, умерли для непосредственного бытия, отрешились от скудных условий природного существования, освободились от уз, налагаемых зависимостью от внешних влияний и всех тех извращений и искажений, которые связаны с конечным характером явлений. Правда, идеал вступает в сферу чувственности и ее природных форм, но он одновременно возвращается к себе, включая в себя также и внешнюю стихию. Ибо все то, в чем внешнее явление нуждается для своего существования, возвращается искусством в ту сферу, где внешний элемент может стать выражением духовной свободы.

Лишь благодаря этому идеал смыкается во внешней стихии с самим собою, свободно покоится в себе в чувственном блаженстве, радости и наслаждении собой. Музыка этого блаженства звучит на протяжении всего явления идеала, ибо, как бы далеко ни простирался внешний образ, душа идеала никогда не теряет в нем самой себя. Благодаря этому идеал истинно прекрасен, так как прекрасное существует лишь как целостное и субъективное единство; субъект идеала должен преодолеть разорванность, свойственную другим индивидуальностям, их целям и стремлениям и предстать возвратившимся к самому себе, достигшим высшей целостности и самостоятельности.

<...>

В. Г. Б е л и н с к и й

**ВЗГЛЯД НА РУССКУЮ ЛИТЕРАТУРУ 1847 года
(1848)**

<...>

<...> Что такое чистое искусство, — этого хорошо не знают сами поборники его, и оттого оно является у них каким-то идеалом, а не существует фактически. Оно, в сущности, есть дурная крайность другой дурной крайности, т. е. искусства дидактического, поучительного, холодного, сухого, мертвого, которого произведение не иное что, как риторические упражнения на заданные темы. Без всякого сомнения, искусство прежде всего должно быть искусством, а потом уже оно может быть выражением духа и направления общества в известную эпоху. Какими бы прекрасными мыслями ни было наполнено стихотворение, как бы ни сильно отзывалось оно современными вопросами, но если в нем нет поэзии, — в нем не может быть ни прекрасных мыслей и никаких вопросов, и все, что можно заметить в нем, — это разве прекрасное намерение, дурно выполненное. Когда в романе или повести

нет образов и лиц, нет характеров, нет ничего *типического* — как бы верно и тщательно ни было списано с природы все, что в нем рассказывается, читатель не найдет тут никакой натуральности, не заметит ничего верно подмеченного, ловко схваченного. Лица будут перемешиваться между собою в его глазах; в рассказе он увидит путаницу непонятных происшествий. Невозможно безнаказанно нарушать законы искусства. Чтобы списывать верно с природы, мало уметь писать, т. е. владеть искусством писца или писаря; надобно уметь явления действительности провести через свою фантазию, дать им новую жизнь. Хорошо и верно изложенное следственное дело, имеющее романтический интерес, не есть роман и может служить разве только материалом для романа, т. е. подать поэту повод написать роман. Но для этого он должен проникнуть мыслью во внутреннюю сущность дела, отгадать тайные душевные побуждения, заставившие эти лица действовать так, схватить ту точку этого дела, которая составляет центр круга этих событий, дает им смысл чего-то единого, полного, целого, замкнутого в самом себе. А это может сделать только поэт.

<...>

<...> Как ни дробите жизнь, она всегда едина и цельна. Говорят, для науки нужен ум и рассудок, для творчества — фантазия, и думают, что этим порешили дело начисто. так что хоть сдавай его в архив. А для искусства не нужен ума и рассудка? А ученый может обойтись без фантазии? Неправда! Истина в том, что в искусстве фантазия играет самую деятельную и первенствующую роль, а в науке — ум и рассудок. Бывают, конечно, произведения поэзии, в которых ничего не видно, кроме сильной блестящей фантазии; но это вовсе не общее правило для художественных произведений. В творениях Шекспира не знаешь, чему больше дивиться — богатству ли творческой фантазии или богатству всеобъемлющего ума. Есть роды учености, которые не только не требуют фантазии, в которых эта способность могла бы только вредить; но никак этого нельзя сказать об учености вообще. Искусство есть воспроизведение действительности, повторенный, как бы вновь созданный мир: может ли же оно быть какою-то одинокою, изолированную от всех чуждых ему влияний деятельностью? Может ли поэт не отразиться в своем произведении как человек, как характер, как натура, — словом, как личность! Разумеется, нет, потому что и самая способность изображать явления действительности без всякого отношения к самому себе — есть опять-таки выражение природы поэта. Но и эта способность имеет свои границы. Личность Шекспира просвечивает сквозь его творения, хотя и кажется, что он так же равнодушен к изображаемому им миру, как и судьба, спасающая или губящая его героев. В романах Вальтера Скотта невозможно не увидеть

в авторе человека более замечательного талантом, нежели сознательно широким пониманием жизни, тори, консерватора и аристократа по убеждению и привычкам. Личность поэта не есть что-нибудь безусловное, особо стоящее, вне всяких влияний извне. Поэт прежде всего — человек, потом гражданин своей земли, сын своего времени. Дух народа и времени на него не могут действовать менее, чем на других. Шекспир был поэтом *старой веселой* Англии, которая в продолжение немногих лет вдруг сделалась суровою, строгою, фанатическою. Пуританское движение имело сильное влияние на его последние произведения, наложив на них отпечаток мрачной грусти. Из этого видно, что, родись он десятилетиями двумя позже, — гений его остался бы тот же, но характер его произведений был бы другой. Поэзия Мильтона явно произведение его эпохи: сам того не подозревая, он в лице своего гордого и мрачного сатаны написал апофеозу восстания против авторитета, хотя и думал сделать совершенно другое. Так сильно действует на поэзию историческое движение обществ. Вот отчего теперь исключительно эстетическая критика, которая хочет иметь дело только с поэтом и его произведением, не обращая внимания на место и время, где и когда писал поэт, на обстоятельства, подготовившие его к поэтическому поприщу и имевшие влияние на его поэтическую деятельность, потеряла теперь всякий кредит, сделалась невозможною. Говорят: дух партий, сектантизм вредят таланту, портят его произведения. Правда! И поэтому-то он должен быть органом не той или другой партии или секты, осужденной, может быть, на эфемерное существование, обреченной исчезнуть без следа, но сокровенной думы всего общества, его, может быть, еще не ясного самому ему стремления. Другими словами: поэт должен выражать не частное и случайное, но общее и необходимое, которое дает колорит и смысл всей его эпохе. <...>

<...>

<...> ...Видят, что искусство и наука не одно и то же, а не видят, что их различие вовсе не в содержании, а только в способе обработать данное содержание. Философ говорит силлогизмами, поэт — образами и картинками, а говорят оба они одно и то же. Политико-эконом, вооружась статистическими числами, *доказывает*, действуя на ум своих читателей или слушателей, что положение такого-то класса в обществе много улучшилось или много ухудшилось вследствие таких-то и таких-то причин. Поэт, вооружась живым и ярким изображением действительности, *показывает*, в верной картине, действуя на фантазию своих читателей, что положение такого-то класса в обществе действительно много улучшилось или ухудшилось от таких-то и таких-то причин. Один *доказывает*, другой *показывает*, и оба *убеждают*,

только один логическими доводами, другой — картинами. Но первого слушают и понимают немногие, другого — все. Высочайший и священнейший интерес общества есть его собственное благосостояние, равно простертое на каждого из его членов. Путь к этому благосостоянию — сознание, а сознанию искусство может способствовать не меньше науки. Тут наука и искусство равно необходимы, и ни наука не может заменить искусства, ни искусство науки.

<...>

Н.Г Чернышевский

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОТНОШЕНИЯ ИСКУССТВА К ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ (1855)

<...>

Существенное значение искусства — воспроизведение того, чем интересуется человек в действительности. Но, интересуясь явлениями жизни, человек не может, сознательно или бессознательно, не произносить о них своего приговора; поэт или художник, не будучи в состоянии перестать быть человеком вообще, не может, если б и хотел, отказаться от произнесения своего приговора над изображаемыми явлениями; приговор этот выражается в его произведении; — вот новое значение произведений искусства, по которому искусство становится в число нравственных деятельностей человека. Бывают люди, у которых суждение о явлениях жизни состоит почти только в том, что они обнаруживают расположение к известным сторонам действительности и избегают других, — это люди, у которых умственная деятельность слаба, когда подобный человек — поэт или художник, его произведения не имеют другого значения, кроме воспроизведения любимых им сторон жизни. Но если человек, в котором умственная деятельность сильно возбуждена вопросами, порождаемыми наблюдением жизни, одарен художническим талантом, то в его произведениях, сознательно или бессознательно, выразится стремление произнести живой приговор о явлениях, интересующих его (и его современников, потому что мыслящий человек не может мыслить над ничтожными вопросами, никому, кроме него, не интересными), — будут предложены или разрешены вопросы, возникающие из жизни для мыслящего человека; его произведения будут, чтобы так выразиться, сочинениями на темы, предлагаемые жизнью. Это направление может находить себе выражение во всех искусствах (напр., в живописи можно указать на карикатуры Гогарта), но преимущественно развивается оно в поэзии,

которая представляет полнейшую возможность выразить определенную мысль. Тогда художник становится мыслителем, и произведение искусства, оставаясь в области искусства, приобретает значение научное. <...>

<...>

Н.А. Добролюбов

ТЕМНОЕ ЦАРСТВО

(Сочинения А. Островского. Два тома. СПб., 1859)

(1859)

<...>

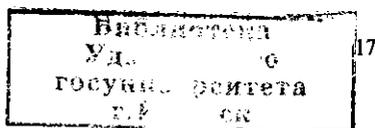
В произведениях талантливого художника, как бы они ни были разнообразны, всегда можно примечать нечто общее, характеризующее все их и отличающее их от произведений других писателей. На техническом языке искусства принято называть это *миросозерцанием* художника. Но напрасно стали бы мы хлопотать о том, чтобы привести это миросозерцание в определенные логические построения, выразить его в отвлеченных формулах. Отвлеченностей этих обыкновенно не бывает в самом сознании художника; нередко даже в отвлеченных рассуждениях он высказывает понятия, разительно противоположные тому, что выражается в его художественной деятельности, — понятия, принятые им на веру или добытые им посредством ложных, наскоро, чисто внешним образом составленных силлогизмов. Собственный же взгляд его на мир, служащий ключом к характеристике его таланта, надо искать в живых образах, создаваемых им. Здесь-то и находится существенная разница между талантом художника и мыслителя. В сущности, мыслящая сила и творческая способность обе равно присущи и равно необходимы — и философу и поэту. Величие философствующего ума и величие поэтического гения равно состоят в том, чтобы при взгляде на предмет тотчас уметь отличить его существенные черты от случайных, затем — правильно организовать их в своем сознании и уметь овладеть ими так, чтобы иметь возможность свободно вызывать их для всевозможных комбинаций. Но разница между мыслителем и художником та, что у последнего восприимчивость гораздо живее и сильнее. Оба они почерпают свой взгляд на мир из фактов, успевших дойти до их сознания. Но человек с более живой восприимчивостью, «художническая натура», сильно поражается самым первым фактом известного рода, представившимся ему в окру-

жающей действительности. У него еще нет теоретических соображений, которые бы могли объяснить этот факт; но он видит, что тут есть что-то особенное, заслуживающее внимания, и с жадным любопытством всматривается в самый факт, усваивает его, носит его в своей душе сначала как единичное представление, потом присоединяет к нему другие, однородные факты и образы и, наконец, создает тип, выражающий в себе все существенные черты всех частных явлений этого рода, прежде замеченных художником. Мыслитель, напротив, не так скоро и не так сильно поражается. Первый факт нового рода не производит на него живого впечатления; он большею частью едва примечает этот факт и проходит мимо него как мимо странной случайности, даже не трудясь его усвоить себе. (Не говорим, разумеется, о личных отношениях: влюбиться, рассердиться, опечалиться — всякий философ может столь же быстро, при первом же появлении факта, как и поэт.) Только уже потом, когда много однородных фактов наберется в сознании, человек с слабой восприимчивостью обратит на них наконец свое внимание. Но тут обилие частных представлений, собранных прежде и неприметно покоившихся в его сознании, дает ему возможность тотчас же составить из них общее понятие и, таким образом, немедленно перенести новый факт из живой действительности в отвлеченную сферу рассудка. А здесь уже приискивается для нового понятия надлежащее место в ряду других идей, объясняется его значение, делаются из него выводы и т. д. При этом мыслитель — или, говоря проще, человек рассуждающий — пользуется как действительными фактами и теми образами, которые воспроизведены из жизни искусством художника. Иногда даже эти самые образы наводят рассуждающего человека на составление правильных понятий о некоторых из явлений действительной жизни. Таким образом, совершенно ясным становится *значение художнической деятельности в ряду других отправлений общественной жизни*: образы, созданные художником, собирая в себе, как в фокусе, факты действительной жизни, весьма много способствуют составлению и распространению между людьми правильных понятий о вещах.

Отсюда ясно, что главное достоинство писателя-художника состоит в *правде* его изображений; иначе из них будут ложные выводы, составятся, по их милости, ложные понятия. Но как понимать правду художественных изображений? Собственно говоря, *безусловной неправды* писатели никогда не выдумывают: о самых нелепых романах и мелодрамах нельзя сказать, чтобы представляемые в них *страсти* и пошлости были безусловно ложны, т. е. невозможны, даже как уродливая случайность. Но *неправда* подобных романов и мелодрам

именно в том и состоит, что в них берутся случайные, ложные черты действительной жизни, не составляющие ее сущности, ее характерных особенностей. Они представляются ложью и в том отношении, что если по ним составлять теоретические понятия, то можно прийти к идеям совершенно ложным. Есть, например, авторы, посвятившие свой талант на воспевание сладострастных сцен и развратных похождений; сладострастие изображается ими в таком виде, что если им поверить, то в нем одном только и заключается истинное блаженство человека. Заключение, разумеется, нелепое, хотя, конечно, и бывают действительно люди, которые, по степени своего развития, и неспособны понять другого блаженства, кроме этого... Были другие писатели, еще более нелепые, которые превозносили доблести воинственных феодалов, проливавших реки крови, сожигавших города и грабивших вассалов своих. В описании подвигов этих грабителей не было прямой лжи; но они представлены в таком свете, с такими восхвалениями, которые ясно свидетельствуют, что в душе автора, воспевавшего их, не было чувства человеческой правды. Таким образом, всякая односторонность и исключительность уже мешает полному соблюдению правды художником. Следовательно, художник должен — или в полной неприкосновенности сохранить свой простой, младенчески непосредственный взгляд на весь мир, или (так как это совершенно невозможно в жизни) спастись от односторонности возможным расширением своего взгляда, посредством усвоения себе тех общих понятий, которые выработаны людьми рассуждающими. В этом может выразиться связь знания с искусством. Свободное претворение самых высших умозрений в живые образы и, вместе с тем, полное сознание высшего, общего смысла во всяком, самом частном и случайном, факте жизни — это есть идеал, представляющий полное слияние науки и поэзии и доселе еще ничем не достигнутый. Но художник, руководимый правильными началами в своих общих понятиях, имеет все-таки ту выгоду пред неразвитым и ложно развитым писателем, что может свободнее предаваться внушениям своей художнической натуры. Его непосредственное чувство всегда верно указывает ему на предметы; но когда его общие понятия ложны, то в нем неизбежно начинается борьба, сомнения, нерешительность, и если произведение его не делается оттого окончательно фальшивым, то все-таки выходит слабым, бесцветным и нестройным. Напротив, когда общие понятия художника правильны и вполне гармонируют с его натурой, тогда эта гармония и единство отражаются и в произведении. <...>

<...>



И. Т э н

ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА

*Лекции, читанные с 1864 по 1869 г. в Школе изящных искусств;
изданы в виде монографии в 1880 г.*

<...> Что такое искусство и в чем заключается сущность его? Вместо того, чтобы навязывать вам какую-нибудь формулу, я постараюсь представить вам факты. А здесь есть факты положительные, доступные наблюдению — я разумею художественные произведения, размещенные по семействам в музеях и библиотеках, подобно растениям в гербарии и животным в музее.

<...>В литературном произведении, как и в живописном, должно обрисовать не осязаемую внешность лиц и событий, но совокупность отношений и их взаимную зависимость, то есть логику. Все что интересует нас в существе реальном и что мы просим художника извлечь и передать нам — это внутренняя или внешняя логика существа, или его склад, состав, соотношение частей. Художественное произведение не ограничивается воспроизведением отношений между частями предмета. Художник, изменяя отношения между частями, изменяет их с целью передать осязательнее известный существенный характер предмета и затем главную идею, какую он получил о нем. Этот характер и есть именно то, что философы называют сущностью вещей... Художественное произведение имеет целью обнаружить какой-либо существенный или наиболее выдающийся характер, стало быть, какую-нибудь преобладающую идею яснее и полнее, чем она проявляется в действительности.

<...> Итак, все дело художественного произведения — передать как можно рельефнее и осязательнее существенный характер или по крайней мере преобладающий в предмете. А для этого художник устраняет все черты, закрывающие этот характер, избирает между остальными те, которые лучше обнаруживают его, выправляет те, в которых характер этот извращен.

<...> Художественное произведение, картина, трагедия, статуя составляют часть целого, именно часть всей деятельности художника, творца их... Этот же самый художник не есть что-либо одинокое. Здесь также есть целое, более обширное, есть школа или семья художников той страны и того времени, к которым он принадлежит... Эта же самая семья художников совмещается в более обширном целом — в окружающем мире... Чтобы понять какое-нибудь художественное произведение, художника или школу художников, необходимо в точности представить себе общее состояние умственного и нравственного раз-

вития того времени, к которому они принадлежат. Если мы пробежим главные эпохи в истории искусства, то найдем, что искусства появляются и исчезают одновременно с появлением и исчезновением известных умственных и нравственных состояний, с которыми они связаны. <...> Художественное произведение обуславливается совокупностью элементов, которую можно назвать общим состоянием умов и нравов окружающей среды.

Г.В. П л е х а н о в

ПИСЬМА БЕЗ АДРЕСА (1899)

<...>

Милостивый государь!

У нас с вами речь пойдет об искусстве. Но во всяком сколько-нибудь точном исследовании, каков бы ни был его предмет, необходимо держаться строго определенной терминологии. Поэтому мы прежде всего должны сказать, какое именно понятие мы связываем со словом *искусство*. С другой стороны, несомненно, что сколько-нибудь удовлетворительное определение предмета может являться лишь в результате его исследования. Выходит, что нам надо определить то, чего определить мы еще не в состоянии. Как же выйти из этого противоречия? Я думаю, что из него можно выйти вот как: я остановлюсь пока на каком-нибудь временном определении, а потом стану дополнять и поправлять его по мере того, как вопрос будет выясняться исследованием.

На каком же определении мне пока остановиться?

Лев Толстой в своей книге «*Что такое искусство?*» приводит множество, как ему кажется, противоречащих одно другому определений искусства и все их находит неудовлетворительными. На самом деле приводимые им определения далеко не так отстоят одно от другого и далеко не так ошибочны, как это ему кажется. Но допустим, что все они действительно очень плохи, и посмотрим, нельзя ли нам будет принять его собственное определение искусства.

«Искусство, — говорит он, — есть одно из средств общения людей между собою... особенность же этого общения, отличающая его от общения посредством слова, состоит в том, что словом один человек передает другому свои *мысли* (курсив мой), искусством же люди передают друг другу свои *чувства* (курсив опять мой)».

Я, с своей стороны, замечу пока только одно.

По мнению гр. Толстого, искусство выражает *чувства* людей, слово же выражает их мысли. Это неверно. Слово служит людям *не толь-*

ко для выражения их мыслей, но *также* и для выражения их чувств. Доказательство: *поэзия*, органом которой служит именно *слово*.

Сам гр. Толстой говорит:

«Вызвать в себе раз испытанное чувство и, вызвав его в себе, посредством движений, линий, красок, образов, выраженных словами, передать это чувство так, чтобы другие испытали то же чувство, — в этом состоит деятельность искусства». Уже отсюда видно, что нельзя рассматривать слово как особый, отличный от искусства, способ общения между людьми.

Неверно также и то, что искусство выражает *только* чувства людей. Нет, оно выражает и чувства их и мысли, но выражает *не отвлеченно, а в живых образах*. И в этом заключается его самая главная отличительная черта. По мнению гр. 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». Я же думаю, что искусство начинается тогда, когда человек снова вызывает в себе чувства и мысли, испытанные им под влиянием окружающей его действительности, и *придает им известное образное выражение*. Само собою разумеется, что в огромнейшем большинстве случаев он делает это с целью передать передуманное и перечувствованное им *другим людям*. Искусство есть *общественное* явление.

Указанными мною поправками исчерпывается пока то, что мне хотелось бы изменить в определении искусства, даваемом гр. Толстым.

Но я попрошу вас, милостивый государь, заметить еще следующую мысль автора «*Войны и мира*»:

«Всегда, во всякое время и во всяком человеческом обществе, есть общее всем людям этого общества религиозное сознание того, что дурно и что хорошо, и это-то религиозное сознание и определяет достоинство чувств, передаваемых искусством».

Наше исследование должно показать нам, между прочим, насколько справедлива эта мысль, которая во всяком случае заслуживает величайшего понимания, потому что она вплотную подводит нас к вопросу *о роли искусства в истории развития человечества*.

Теперь, когда мы имеем некоторое предварительное определение искусства, мне необходимо выяснить ту точку зрения, с которой я смотрю на него.

Тут я скажу без обиняков, что я смотрю на искусство, как и на все общественные явления, с точки зрения материалистического понимания истории.

Что такое материалистическое понимание истории?

Известно, что в математике существует способ *доказательства от противного*. Я прибегну здесь к способу, который можно назвать *способом объяснения от противного*. Именно, я напомним сначала, в чем заключается *идеалистическое* понимание истории, а затем покажу, чем отличается от него противоположное ему *материалистическое* понимание того же предмета.

Идеалистическое понимание истории, взятое в своем чистом виде, заключается в том убеждении, что развитие мыслей и знаний есть последняя и самая отдаленная причина исторического движения человечества. Этот взгляд целиком господствовал в восемнадцатом столетии, откуда он перешел в девятнадцатый век. Его еще крепко держались Сен-Симон и Огюст Конт... <...>

...Огюст Конт думал, что «весь общественный механизм покоится в окончательном счете на мнениях». Это — простое повторение того взгляда энциклопедистов, согласно которому *c'est l'opinion qui gouverne le monde* (мир управляется мнением).

Есть другая разновидность идеализма, нашедшая свое крайнее выражение в абсолютном идеализме Гегеля. Как объясняется историческое развитие человечества с его точки зрения? Поясню это примером. Гегель спрашивает себя: отчего пала Греция? Он указывает много причин этого явления; но самую главную из них было, в его глазах, то обстоятельство, что Греция выражала собою лишь одну ступень развития абсолютной идеи и должна была пасть, когда эта ступень была пройдена.

Ясно, что, по мнению Гегеля, знавшего, однако, что «*Лакедемон пал благодаря неравенству имуществ*», общественные отношения и весь ход исторического развития человечества определяются, в последнем счете, *законами логики, ходом развития мысли*.

Материалистический взгляд на историю диаметрально противоположен этому взгляду. Если Сен-Симон, смотря на историю с идеалистической точки зрения, думал, что общественные отношения греков объясняются их религиозными воззрениями, то я, сторонник материалистического взгляда, скажу, что республиканский Олимп греков был отражением их общественного строя. И если Сен-Симон на вопрос о том, откуда взялись религиозные взгляды греков, отвечал, что они вытекали из их научного мирозерцания, то я думаю, что научное мирозерцание греков само обуславливалось, в своем историческом развитии, развитием производительных сил, находившихся в распоряжении народов Эллады.

Таков мой взгляд на историю вообще. Верен ли он? Здесь не место доказывать его верность. Здесь я прошу вас *предположить*, что он верен, и взять, вместе со мною, это предположение за *исходную*

точку нашего исследования об искусстве. Само собою разумеется, что это исследование *частного вопроса об искусстве* будет в то же время и поверкой *общего взгляда на историю*. В самом деле, если ошибочен этот общий взгляд, то мы, взяв его за исходную точку, очень мало объясним в эволюции искусства. А если мы убедимся, что эта эволюция объясняется с его помощью лучше, нежели с помощью других взглядов, то у нас окажется новый и сильный довод в его пользу.

<...> Тэн твердо держался того убеждения, что «всякое изменение в положении людей ведет к изменению их психики». Но Тэн все-таки держался идеалистического взгляда на историю, и это помешало ему извлечь из ярко и талантливо иллюстрированной им несомненной истины всю ту пользу, которую может извлечь из нее историк литературы и искусства... Никому из критиков Тэна не удалось даже поколебать то положение, к которому сводится почти все истинное в его эстетической теории и которое гласит, что искусство создается психикой людей, а психика изменяется вслед за их положением... Когда Тэн говорил, что психика людей изменяется вслед за их положением, он был материалистом, а когда Тэн говорил, что положение людей определяется их психикой, он повторял идеалистический взгляд XVIII века.

<...> Я считаю себя вправе утверждать, что ощущения, вызываемые известными сочетаниями цветов или формой предметов, даже у первобытных народов ассоциируются с весьма сложными идеями и что по крайней мере многие из таких форм и сочетаний кажутся им красивыми только благодаря такой ассоциации.

Чем же она вызывается? И откуда берутся те сложные идеи, которые ассоциируются с ощущениями, вызываемыми в нас видом предметов? Очевидно, что ответить на эти вопросы может не *биолог*, а только *социолог*. <...>

<...>

<...> Людям, равно как и многим животным, свойственно чувство прекрасного, то есть у них есть способность испытывать особого рода («эстетическое») удовольствие под влиянием известных вещей и явлений. Но какие именно вещи и явления доставляют им такое удовольствие, это зависит от условий, под влиянием которых они воспитываются, живут и действуют. *Природа человека* делает то, что у него могут быть эстетические вкусы и понятия. *Окружающие его условия* определяют собой переход этой *возможности в действительность*; ими объясняется то, что данный общественный человек (т. е. данное общество, данный народ, данный класс) имеет *именно эти* эстетические вкусы и понятия, а не другие.

<...>

Г.В. Плеханов

ФРАНЦУЗСКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА
И ФРАНЦУЗСКАЯ ЖИВОПИСЬ XVIII в. С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ
СОЦИОЛОГИИ (1905)

<...> Если искусство, создаваемое высшими классами, не имеет никакого прямого отношения к производительному процессу, то это объясняется в последнем счете тоже экономическими причинами. Стало быть, материалистическое объяснение истории применимо и в этом случае, но в этом случае уже не так легко обнаруживается несомненная причинная связь между бытием и сознанием, между общественными отношениями и искусством. Здесь между «работой», с одной стороны, и искусством — с другой образуются некоторые промежуточные инстанции... Буржуазная драма была вызвана к жизни оппозиционным настроением французской буржуазии.

Э н г е л ь с — Фердинанду Л а с с а л ю

18 мая 1859 г.

<...> Первое и второе чтение Вашей во всех отношениях — и по теме, и по трактовке — национально-германской драмы¹ взволновало меня до такой степени, что я должен был на время отложить ее в сторону, тем более, что мой вкус в наши скудные времена так притупился, — к стыду своему я должен в этом признаться, — что порой даже мало чего стоящие произведения при первом чтении производят на меня известное впечатление. Так вот, чтобы быть вполне беспристрастным, вполне «критическим», я отложил на время «Зиккингена», вернее — одолжил его кое-кому из знакомых (здесь еще есть несколько немцев, более или менее образованных в вопросах литературы). Но, «habent sua fata libelli»², — когда их одалживаешь, то редко получаешь обратно, — и моего «Зиккингена» мне тоже пришлось отвоевывать силой. Могу сказать, что при третьем и четвертом чтении впечатление осталось то же самое, и в уверенности, что Ваш «Зиккинген» способен выдержать критику, я выскажу Вам о нем несколько «теплых слов».

¹ В письме Ф. Энгельса анализируется трагедия Ф. Лассала «Франц фон Зиккинген».

² Книги имеют свою судьбу (*лат.*).

Я знаю, что для Вас не будет большим комплиментом, если я констатирую тот факт, что ни один из современных официальных поэтов Германии ни за что не был бы в состоянии написать подобную драму. Тем не менее это все же факт, и притом для нашей литературы слишком характерный, чтобы о нем можно было умолчать. Прежде всего коснусь формы. Меня очень приятно поразила искусная завязка интриги и драматизм, пронизывающий пьесу. В области стихосложения Вы, однако, позволили себе некоторые вольности, которые, впрочем, больше мешают при чтении, чем на сцене. Хотелось бы прочесть Вашу драму в обработке для сцены. В своем настоящем виде она, конечно, не сценична. У меня здесь был один молодой немецкий поэт (Карл Зибель), мой земляк и дальний родственник, довольно много поработавший в области театра. Возможно, что ему, как прусскому гвардейцу запаса, придется поехать в Берлин, в таком случае, я, пожалуй, возьму на себя смелость дать ему небольшое письмо к Вам. Он очень высокого мнения о Вашей драме, но считает ее совершенно не сценичной из-за длинных монологов, во время которых играет лишь один из актеров, между тем как остальным пришлось бы дважды или трижды исчерпать всю свою мимику, чтобы не стоять статистами. Два последних акта в достаточной степени показывают, что Вам не трудно сделать диалог быстрым и живым, а так как, по-моему, за исключением отдельных сцен (что бывает в каждой драме), это можно было бы сделать и в первых трех актах, то я не сомневаюсь, что при обработке для сцены Вы сможете учесть это обстоятельство. *Идейное содержание*, конечно, должно при этом пострадать, но это неизбежно. Полное слияние большой идейной глубины, осознанного исторического содержания, которые Вы не без основания приписываете немецкой драме, с шекспировской живостью и богатством действия будет достигнуто, вероятно, только в будущем, и возможно, что и не немцами. Во всяком случае, именно в этом слиянии я вижу будущее драмы. В Вашем «Зиккингене» взята совершенно правильная установка: главные действующие лица являются действительно представителями определенных классов и направлений, а стало быть, и определенных идей своего времени, и черпают мотивы своих действий не в мелочных индивидуальных прихотях, а в том историческом потоке, который их несет. Но дальнейший шаг вперед, который следовало бы сделать, заключается в том, чтобы эти мотивы более живо, активно и, так сказать, стихийно выдвигались на первый план ходом самого действия, а аргументирующие речи (в которых, впрочем, я с удовольствием узнал Ваш старый ораторский талант, с каким Вы выступали на суде присяжных и на народном собрании), напротив, становились бы все более излишними. Этот идеал Вы, по-видимому, сами считаете своей целью,

поскольку Вы проводите различие между сценической и литературной драмой. Мне думается, что «Зиккингена» можно было бы превратить в этом смысле в сценическую драму, хотя, конечно, это дело трудное (достичь совершенства не так просто). С этим связана характеристика действующих лиц. Вы совершенно справедливо выступаете против господствующей ныне *дурной* индивидуализации, которая сводится просто к мелочному умничанью и составляет существенный признак оскудевающей литературы эпигонов. Мне кажется, однако, что личность характеризуется не только тем, *что* она делает, но и тем, *как* она делает; и в этом отношении идейному содержанию драмы не повредило бы, по моему мнению, если бы отдельные характеры были несколько резче разграничены и острее противопоставлены друг другу. Характеристика, как она давалась у *древних*, в наше время уже недостаточна, и тут, по моему мнению, было бы неплохо, если бы Вы несколько больше учли значение Шекспира в истории развития драмы. Но это второстепенные вопросы, которые я упоминаю только для того, чтобы Вы видели, что я интересовался Вашей драмой и со стороны формы.

Что касается исторического содержания, то Вы очень наглядно и с правильным учетом дальнейшего развития изобразили обе стороны тогдашнего движения, которые Вас наиболее интересовали: национальное дворянское движение, представленное Зиккингеном, и теоретико-гуманистическое движение с его дальнейшим развитием в теологической и церковной сфере, то есть с Реформацией. Больше всего мне понравились тут сцены между Зиккингеном и императором и между легатом и архиепископом Трирским (здесь Вам к тому же удалось дать прекрасную индивидуальную характеристику, противопоставляя светского, эстетически и классически образованного, политически и теоретически дальновидного легата ограниченному немецкому князю-попу, — характеристику, которая в то же время прямо вытекает из характера обоих действующих лиц *как типичных представителей*); большой меткостью отличается обрисовка характеров и в сцене между Зиккингеном и Карлом. Что касается автобиографии Гуттена, содержание которой Вы справедливо считаете существенным, то Вы несомненно пошли на весьма рискованный шаг, вставив это содержание в драму. Очень важен также разговор между Бальтазаром и Францем в акте V, где первый излагает своему господину *действительно революционную* политику, которой тот должен был бы следовать. Именно здесь выступает подлинно трагическое, и мне кажется, что именно эту сторону дела ввиду ее большого значения, следовало бы несколько резче подчеркнуть уже в акте III, который дает для этого достаточно поводов. Но я опять занялся второстепенными вопросами.

Позиция городов и князей того времени также изображена во многих местах очень ярко, и таким образом более или менее исчерпаны так называемые *официальные* элементы тогдашнего движения. Но я считаю, что Вы уделили недостаточно внимания неофициальным — плебейским и крестьянским — элементам и сопутствующим им их представителям в области теории. Крестьянское движение было в своем роде столь же национально и было в такой же степени направлено против князей, как и движение дворянства, а огромный размах борьбы, в которой оно потерпело поражение, составляет резкий контраст по сравнению с той легкостью, с какой дворянство, бросив Зиккингена на произвол судьбы, примирилось со своим историческим призванием — раболепством. Именно поэтому и при Вашем понимании драмы, которое, как Вы, вероятно, заметили, я считаю слишком абстрактным, недостаточно реалистичным, — крестьянское движение заслуживало более внимательного рассмотрения; правда, крестьянская сцена с Йоссом Фрицем характерна, и индивидуальность этого «смутьяна» изображена вполне правильно, но она не показывает с достаточной силой, в противовес дворянскому движению, бурно разлившийся уже тогда поток крестьянских волнений. Согласно *моему* пониманию драмы, требующему, чтобы за идеальным не забывать реалистического, за Шиллером — Шекспира, привлечение тогдашней, поразительно пестрой плебейской общественной сферы дало бы к тому же совершенно иной материал для оживления драмы, дало бы неоценимый фон для разыгрывающегося на авансцене национального дворянского движения, и лишь тогда само это движение было бы представлено в его истинном свете. Какие только поразительно характерные образы не дает эта эпоха распада феодальных связей в лице бродячих королей нищих, побирающихся ландскнехтов и всякого рода авантюристов — поистине фальстафовский фон, который в исторической драме *такого* типа был бы еще эффектнее, чем у Шекспира! Но не говоря уже об этом, мне кажется, что отодвинув на задний план крестьянское движение, Вы тем самым неверно изобразили в одном отношении и национальное дворянское движение, и вместе с тем упустили из виду подлинно трагический элемент в судьбе Зиккингена. По-моему, масса тогдашнего дворянства, подчиненного непосредственно империи, не думала о заключении союза с крестьянами; этого не допускала его зависимость от доходов, получаемых путем угнетения крестьян. Скорее был бы возможен союз с городами, но и он либо совсем не осуществлялся, либо осуществлялся только частично. А между тем проведение национальной дворянской революции было бы возможно только в союзе с городами и крестьянами, в особенности последними. Как раз в том, на мой взгляд, и заключается трагический

момент, что союз с крестьянами — это основное условие — был невозможен, что вследствие этого политика дворянства должна была по необходимости сводиться к мелочам, что в тот момент, когда оно захотело встать во главе национального движения, *масса* нации, крестьяне, запротестовала против его руководства, и оно таким образом неизбежно должно было пасть. Насколько исторически обосновано Ваше предположение, что Зиккинген был все же в какой-то степени связан с крестьянами, я не могу судить. Да это и не важно. Впрочем, насколько я припоминаю, там, где в своих произведениях Гуттен обращается к крестьянам, он лишь слегка задевает щекотливый пункт об отношении к дворянству и старается направить всю ярость крестьян главным образом против попов. Но я отнюдь не хочу оспаривать Вашего права рассматривать Зиккингена и Гуттена как деятелей, ставивших себе целью освобождение крестьян. Однако тут и получается у Вас то трагическое противоречие, что оба они оказались стоящими между дворянством, бывшим решительно *против* этого, с одной стороны, и крестьянами — с другой. В этом и заключалась, по-моему, трагическая коллизия между исторически необходимым требованием и практической невозможностью его осуществления. Упуская этот момент, Вы умаляете трагический конфликт, сводя дело к тому, что Зиккинген, вместо того чтобы сразу вступить в борьбу с императором и империей, начинает борьбу только с *одним* князем (хотя Вы и здесь с должным тактом вводите крестьян) и гибнет просто из-за равнодушия и трусости дворянства. А это равнодушие, эта трусость были бы гораздо лучше мотивированы, если бы Вы уже до этого сильнее подчеркнули нарастающую угрозу крестьянского движения и ставшее неизбежно более консервативным после предшествующих выступлений «Башмака» и «Бедного Конрада» настроение дворянства. Но все это, впрочем, лишь *один* из путей, каким можно ввести в драму крестьянское и плебейское движение, и существует по крайней мере десяток других, столь же или еще более подходящих способов.

Как видите, и с эстетической, и с исторической точки зрения я предъявляю к Вашему произведению чрезвычайно высокие, даже *наивысшие* требования, и то, что только при таком подходе я могу выдвинуть кое-какие возражения, послужит для Вас лучшим доказательством моего одобрения. Ведь *среди нас* уже с давних пор критика, в интересах самой партии, носит по необходимости самый откровенный характер. Впрочем, меня и всех нас всегда радует, когда мы получаем новое доказательство того, что в какой бы области ни выступала наша партия, она всегда обнаруживает свое превосходство. И в данном случае Вам также это удалось.

<...>

А.Н. Веселовский

ИЗ ВВЕДЕНИЯ В ИСТОРИЧЕСКУЮ ПОЭТИКУ (1893)

(Вопросы и ответы)

История литературы напоминает географическую полосу, которую международное право освятило как *res nullius* (лат. — ничья вещь), куда заходят охотиться историк культуры и эстетик, эрудит и исследователь общественных идей. Каждый выносит из нее то, что может, по способностям и воззрениям, с той же этикеткой на товаре или добыче, далеко не одинаковой по содержанию. Относительно нормы не сговаривались, иначе не возвращались бы так настоятельно к вопросу: что такое история литературы? Одно из наиболее симпатичных на нее воззрений может быть сведено к такому приблизительно определению: история общественной мысли в образно-поэтическом переживании и выражающих его формах. История мысли более широкое понятие, литература ее частичное проявление; ее обособление предполагает ясное понимание того, что такое поэзия, что такое эволюция поэтического сознания и его форм, иначе мы не стали бы говорить об истории. Но такое определение требует и анализа, который ответил бы поставленным целям. <...>

<...>

<...> Вообразим себе, что эволюция общественных и личных идеалов совершается ровно, что в ней есть моменты перехода от старого к новому, когда это новое требует выражения в формах научной рефлексии или поэтического обобщения, — что нас и интересует. В памяти народа отложились образы, сюжеты и типы, когда-то живые, вызванные деятельностью известного лица, каким-нибудь событием, анекдотом, возбудившим интерес, овладевшим чувством и фантазией. Эти сюжеты и типы обобщались, представление о лицах и фактах могло заглухнуть, остались общие схемы и очертания. Они где-то в глухой темной области нашего сознания, как многое испытанное и пережитое, видимо, забытое и вдруг поражающее нас, как непонятное откровение, как новизна и вместе старина, в которой мы не даем себе отчета, потому что часто не в состоянии определить сущности того психического акта, который негаданно обновил в нас старые воспоминания. То же самое в жизни литературы, народной и художественно-сознательной: старые образы, отголоски образов вдруг возникают, когда на них явится народно-поэтический спрос, требование времени. Так по-

вторяются народные легенды, так объясняется в литературе обновление некоторых сюжетов, тогда как другие, видимо, забыты.

Чем объяснить и этот спрос, и это забвение? Может быть, не забвение только, а и вымирание. Ответом могли бы послужить аналогичные явления в истории нашего поэтического стиля, если бы эта история была написана. В нашем поэтическом языке, и не только в оборотах, но и в образах, совершается постепенный ряд вымираний, тогда как многое воскресает для нового употребления: увлечение народной и средневековой поэзией со времени Гердера и романтиков свидетельствует о таком переборе вкусов. Не говорю о более или менее близкой к нам современности, которую мы уже начинаем ощущать как архаическую, но мы не сочтем поэтичным гомеровское сравнение героя с ослом, врагов, нападающих на него, с досадливыми мухами, тогда как иные образы и сравнения до сих пор остаются в обороте, избитые, но внятные, видимо, связывающие нас, как обрывки музыкальных фраз, усвоенных памятью, как знакомая рифма, и вместе с тем вызывающие вечно новые подсказывания и работу мысли с нашей стороны. Какой-то немецкий эрудит посвятил особую монографию одной поэтической формуле, проследив ее от народной песни до новых проявлений в изящной литературе: *Wenn ich ein Vöglein wär!* (нем. — О если бы я был птичкой!). Таких формул много.

Подсказывание — это то, что английская, если не ошибаюсь, эстетика окрестила названием суггестивности. Вымирают или забываются, до очереди, те формулы, образы, сюжеты, которые в данное время ничего нам не подсказывают, не отвечают на наше требование образной идеализации; удерживаются в памяти и обновляются те, которых суггестивность полнее и разнообразнее и держится дольше; соответствие наших нарастающих требований с полнотою суггестивности создает привычку, уверенность в том, что то, а не другое, служит действительным выражением наших вкусов, наших поэтических вожделений, и мы называем эти сюжеты и образы поэтическими. Метафизик ответит на это историко-сравнительное определение отвлеченным понятием прекрасного и даже постарается обобщить его, сравнив с впечатлением, которое мы выносим из других искусств. И он убедит нас, если и для них он поставит те же вопросы устойчивости и суггестивности, которые определяют и нормы изящного, и их внутреннее обогащение на пути к той *science des rythmes supérieurs*, которые отличают наши вкусы от вкусов дикарей (Jean Lahor). Пока эта работа не сделана, правы будут те, которые постараются извлечь понятие специально поэтического не только из процессов его восприятия и

воспроизведения, но и из изучения тех особых средств, которыми располагает поэзия и которые, накапливаясь в истории, обязывают нас, указывая нормы личному символизму и импрессионизму. Процессов восприятия и воспроизведения, сказали мы, потому что то и другое существенно одно и то же, разница в интенсивности, производящей впечатление творчества. Все мы более или менее открыты суггестивности образов и впечатлений; поэт более чуток к их мелким оттенкам и сочетаниям, апперципирует их полнее; так он дополняет, раскрывает нам нас самих, обновляя старые сюжеты нашим пониманием, обогащая новой интенсивностью знакомые слова и образы, увлекая нас на время в такое же единение с собою, в каком жил безличный поэт бессознательно-поэтической эпохи. Но мы слишком многое пережили врознь, наши требования суггестивности выросли и стали личнее, разнообразнее; моменты объединения наступают лишь с эпохами успокоенного, отложившегося в общем сознании жизненного синтеза. Если большие поэты становятся реже, мы тем самым ответили на один из вопросов, который ставили себе не раз: *почему?*

А.Н. Веселовский

О МЕТОДЕ И ЗАДАЧАХ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ КАК НАУКИ

*(Вступительная лекция в курс истории всеобщей литературы,
читанная в С.-Петербургском университете
5-го октября 1870 года)*

<...> История литературы, в широком смысле этого слова, — это история общественной мысли, насколько она выразилась в движении философском, религиозном и поэтическом и закреплена словом. Если, как мне кажется, в истории литературы следует обратить особенное внимание на поэзию, то сравнительный метод откроет ей в этой более тесной сфере совершенно новую задачу — проследить, каким образом новое содержание жизни, этот элемент свободы, приливающий с каждым новым поколением, проникает старые образы, эти формы необходимости, в которые неизбежно отливало всякое предыдущее развитие. Но это ее идеальная задача, и я берусь только указать вам, что можно сделать на этом пути при настоящих условиях знания. <...>

<...>

ИСКУССТВО КАК ПРИЕМ (1917)

«Искусство — это мышление образами». Эту фразу можно услышать и от гимназиста, она же является исходной точкой для ученого филолога, начинающего создавать в области теории литературы какое-нибудь построение. Эта мысль выросла в сознание многих; одним из создателей ее необходимо считать Потебню: «без образа нет искусства, в частности, поэзии», говорит он. «Поэзия, как и проза, есть прежде всего и главным образом известный способ мышления и познания», говорит он в другом месте.

Поэзия есть особый способ мышления, а именно способ мышления образами; этот способ дает известную экономию умственных сил, «ощущенье относительной легкости процесса», и рефлексом этой экономии является эстетическое чувство. Так понял и так резюмировал, по всей вероятности верно, ак. Овсяннико-Куликовский, который, несомненно, внимательно читал книги своего учителя. Потебня и его многочисленная школа считают поэзию особым видом мышления — мышления при помощи образов, а задачу образов видят в том, что при помощи их сводятся в группы разнородные предметы и действия и объясняется неизвестное через известное. Или, говоря словами Потебни: «Отношение образа к объясняемому: а) образ есть постоянное сказуемое к переменчивым подлежащим — постоянное средство аттракции изменчивых апперципируемых... б) образ есть нечто гораздо более простое и ясное, чем объясняемое», т. е. «так как цель образности есть приближение значения образа к нашему пониманию и так как без этого образность лишена смысла, то образ должен быть нам более известен, чем объясняемое им».

Интересно применить этот закон к сравнению Тютчева зарниц с глухонемыми демонами или к гоголевскому сравнению неба с ризами Господа.

«Без образа нет искусства». «Искусство — мышление образами». Во имя этих определений делались чудовищные натяжки: музыку, архитектуру, лирику тоже стремились понять, как мышление образами. После четвертьвекового усилия ак. Овсяннико-Куликовскому, наконец, пришлось выделить лирику, архитектуру и музыку в особый вид безобразного искусства — определить их как искусства лирические, обращающиеся непосредственно к эмоциям. И так оказалось, что существует громадная область искусства, которое не есть способ мышления; одно из искусств, входящих в эту область, — лирика (в тесном смысле этого слова), тем не менее вполне подобна «образному» ис-

куству: так же обращается со словами, и что всего важнее, — искусство образное переходит в искусство безобразное совершенно незаметно, и восприятия их нами подобны.

Но определение «искусство — мышление образами», а значит (пропуская промежуточные звенья всем известных уравнений), искусство есть создатель символов прежде всего, — это определение устояло, и оно пережило крушение теории, на которой было основано. Прежде всего, оно живо в течении символизма. Особенно у теоретиков его.

Итак, многие все еще думают, что мышление образами, «пути и тени», «борозды и межи», есть главная черта поэзии. Поэтому эти люди должны были бы ожидать, что история этого, по их словам, «образного» искусства будет состоять из истории изменения образа. Но оказывается, что образы почти неподвижны; от столетия к столетию, из края в край, от поэта к поэту текут они не изменяясь. Образы — «ничьи», «Божьи». Чем больше уясняете вы эпоху, тем больше убеждаетесь в том, что образы, которые вы считали созданными данным поэтом, употребляются им взятыми от других и почти неизменными. Вся работа поэтических школ сводится к накоплению и выявлению новых приемов расположения и обработки словесных материалов и, в частности, гораздо больше к расположению образов, чем к созданию их. Образы даны, и в поэзии гораздо больше воспоминания образов, чем мышления ими.

Образное мышление не есть, во всяком случае, то, что объединяет все виды искусства или даже только все виды словесного искусства, образы не есть то, изменение чего составляет сущность движения поэзии.

Р.О. Я к о б с о н

О ХУДОЖЕСТВЕННОМ РЕАЛИЗМЕ (1921)

До недавнего времени история искусства, в частности история литературы, была не наукой, а *causerie*. Следовала всем законам *causerie*. Бойко перебежала от темы к теме, от лирических словоизлияний об изяществе формы к анекдотам из жизни художника, от психологических трюизмов к вопросу о философском содержании и социальной среде. Говорить о жизни, об эпохе на основании литературных произведений — такая благодарная и легкая задача; копировать с гипса благодарнее и легче, нежели зарисовывать живое тело. *Causerie* не знает точной терминологии. Напротив, разнообразие на-

именований, эквивокация, дающая повод к каламбурам, — все это часто придает большую прелесть разговору. Так и история искусства не знала научной терминологии, пользовалась обиходными словами, не подвергая их критическому фильтру, не ограничивая их точно, не учитывая их многозначности. Например, историки литературы безбожно путали идеализм как обозначение определенного философского миропонимания и идеализм в смысле бескорыстия, нежелания руководиться узко материальными побуждениями. Еще безнадежней путаница вокруг термина «форма», блестяще вскрытая в трудах Антона Марти по общей грамматике. Но особенно не повезло в этом отношении термину «реализм». Некритическое употребление этого слова, чрезвычайно неопределенного по своему содержанию, привело к роковым последствиям.

Что такое реализм в понимании теоретика искусства? Это — художественное течение, имеющее целью возможно ближе передавать действительность, стремящееся к максимуму правдоподобия. Реалистическими — мы объявляем те произведения, которые представляются нам близко передающими действительность, правдоподобными. И уже бросается в глаза двузначность:

1. Речь идет о стремлении, тенденции, т. е. под реалистическим произведением понимается произведение, задуманное данным автором как правдоподобное (значение А).

2. Реалистическим произведением называется такое произведение, которое я, имеющий о нем суждение, воспринимаю, как правдоподобное (значение В).

В первом случае мы вынуждены оценивать имманентно, во втором мое впечатление оказывается решающим критерием. История искусства безнадежно смешивает оба эти термина «реализм». Моей, частной, местной точке зрения приписывается объективное, безусловно достоверное значение. Вопрос о реализме, либо ирреализме тех или иных художественных творений сводится негласно к вопросу о моем к ним отношении. Значение А подменяется незаметно значением В.

Классики, сентименталисты, отчасти романтики, даже «реалисты» XIX в., в значительной степени модернисты и, наконец, футуристы, экспрессионисты и т. п. не раз настойчиво провозглашали верность действительности, максимум правдоподобия, словом, реализм — основным лозунгом своей художественной программы. В XIX в. этот лозунг дает начало названию художественного направления. Нынешняя история искусства, особенно литературы, создана по преимуществу эпигонами этого направления. Поэтому частный слу-

чай, отдельное художественное течение осознается, как совершенное осуществление рассматриваемой тенденции, и в сопоставлении с ним оценивается степень реализма предшествующих и последующих художественных направлений. Таким образом, негласно происходит новое отождествление, подставляется третье значение слова «реализм» (значение С), а именно *сумма характерных признаков определенного художественного направления XIX столетия*. Иными словами, реалистические произведения прошлого века представляются историку литературы наиправдоподобнейшими.

Подвергнем анализу понятие художественного правдоподобия. Если в живописи, в изобразительных искусствах можно впасть в иллюзию возможности некой объективной, безотносительной верности действительности, то вопрос о «природном» (по терминологии Платона) правдоподобии словесного выражения, литературного описания совершенно очевидно лишен смысла. Может ли возникнуть вопрос о большем правдоподобии того или иного вида поэтических тропов, можно ли сказать, что такая-то метафора или метонимия объективно реальней? Да и в живописи реальность условна, так сказать, фигуральна. Условны методы проекции трехмерного пространства на плоскость, условна окраска, абстрагирование, упрощение передаваемого предмета, отбор воспроизводимых признаков. Условному живописному языку надо научиться, чтобы увидеть картину, подобно тому, как нельзя понять сказанного, не зная языка. Эта условность, традиционность живописной подачи в значительной степени обуславливает самый акт нашего зрительного восприятия. По мере накопления традиций живописный образ становится идеограммой, формулой, с которой немедленно по смежности связывается предмет. Узнавание становится мгновенным. Мы перестаем видеть картину. Идеограмма должна быть деформирована. Увидеть в вещи то, чего вчера не видели, должен живописец-новатор, навязать восприятию новую форму. Предмет подается в необычном ракурсе. Композиция, канонизированная предшественниками, нарушается. Так, Крамской, один из основоположников так называемой реалистической школы русской живописи, в своих воспоминаниях повествует, как он стремился максимально деформировать академическую композицию, причем этот «беспорядок» мотивирован приближением к реальности. Это — типичная мотивировка Sturm und Drang'a новых художественных направлений, т. е. мотивировка деформации идеограмм.

<...>

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА

1. Очередные проблемы русской науки о литературе и языке требуют четкости теоретической платформы и решительного отмежевания от участвовавших механических склеек новой методологии со старыми изжитыми методами, от контрабандного преподнесения наивно-го психологизма и прочей методологической ветоши в обертке новой терминологии.

Необходимо отмежевание от академического эклектизма (Жирмунский и пр.), от схоластического «формализма», подменяющего анализ терминологией и каталогизацией явлений, от повторного превращения науки о литературе и языке из науки системной в жанры эпизодические и анекдотические.

2. История литературы (геср. искусства), будучи сопряжена с другими историческими рядами, характеризуется, как и каждый из прочих рядов, сложным комплексом специфически-структурных законов. Без выяснения этих законов невозможно научное установление соотношенности литературного ряда с прочими историческими рядами.

3. Эволюция литературы не может быть понята, поскольку эволюционная проблема заслоняется вопросами эпизодического, внесистемного генезиса как литературного (так наз. литературные влияния), так и внелитературного. Используемый в литературе как литературный, так и внелитературный материал только тогда может быть введен в орбиту научного исследования, когда будет рассмотрен под углом зрения функциональным.

4. Резкое противопоставление между синхроническим (статическим) и диахроническим разрезом было еще недавно как для лингвистики, так и для истории литературы оплодотворяющей рабочей гипотезой, поскольку показало системный характер языка (геср. литературы) в каждый отдельный момент жизни. В настоящее время завоевания синхронической концепции заставляют пересмотреть и принципы диахронии. Понятие механического агломерата явлений, замененное понятием системы, структуры в области науки синхронической, подверглось соответствующей замене и в области науки диахронической. История системы есть в свою очередь система. Чистый синхронизм теперь оказывается иллюзией: каждая синхроническая система имеет свое прошлое и будущее как неотделимые структурные элементы системы (А. архаизм как стилевой факт; языковой и литературный фон, который осознается как изживаемый, старомодный стиль; В. новаторские тенденции в языке и литературе, осознаваемые как инновация системы).

Противопоставление синхронии и диахронии было противопоставлением понятия системы понятию эволюции и теряет принципиальную существенность, поскольку мы признаем, что каждая система дана обязательно как эволюция, а с другой стороны, эволюция носит неизбежно системный характер.

5. Понятие литературной синхронической системы не совпадает с понятием наивно мыслимой хронологической эпохи, так как в состав ее входят не только произведения искусства, хронологически близкие, но и произведения, вовлекаемые в орбиту системы из иностранных литератур и старших эпох. Недостаточно безразличной каталогизации сосуществующих явлений, важна их иерархическая значимость для данной эпохи.

6. Утверждения двух различных понятий — *parole* и *langue* и анализ соотношения между ними (жневская школа) были чрезвычайно плодотворны для науки о языке. Подлежит принципиальной разработке проблема соотношения между этими двумя категориями (наличной нормой и индивидуальными высказываниями) применительно к литературе. И здесь индивидуальное высказывание не может рассматриваться безотносительно к существующему комплексу норм (исследователь, абстрагирующий первое от второго, неизбежно реформирует рассматриваемую систему художественных ценностей и теряет возможность установить ее имманентные законы).

7. Анализ структурных законов языка и литературы и их эволюции неизбежно приводит к установлению ограниченного ряда реально данных структурных типов (гср. типов эволюции структур).

8. Вскрытие имманентных законов истории литературы (гср. языка) позволяет дать характеристику каждой конкретной смены литературных (гср. языковых) систем, но не дает возможности объяснить темп эволюции и выбор пути эволюции при наличии нескольких теоретически возможных эволюционных путей, ибо имманентные законы литературной (гср. языковой) эволюции — это только неопределенное уравнение, оставляющее возможность хотя и ограниченного количества решений, но необязательно единого. Вопрос о конкретном выборе пути, или по крайней мере доминанты, может быть решен только путем анализа соотношенности литературного ряда с прочими историческими рядами. Эта соотношенность (система систем) имеет свои подлежащие исследованию структурные законы. Методологически пагубно рассмотрение соотношенности систем без учета имманентных законов каждой системы.

А. П. С к а ф т ы м о в

ТЕЛЕОЛОГИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП В ФОРМИРОВАНИИ
ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ¹ (1924)

Willst du dich am Ganzen erquicken
So must du das Ganze im Kleinsten erblicken²

Гете

Главным методологическим убеждением автора предлагаемой статьи было признание телеологического принципа в формировании произведения искусства. Созданию искусства предшествует задание. Заданием автора определяются все части и детали его творчества. «Художник наблюдает, выбирает, догадывается, komponiert — уж одни эти действия предполагают в своем начале вопрос»³. В произведении искусства нет ничего случайного, нет ничего, что не вызвано было бы конечной устремленностью ищущего творческого духа. Художник из множества проносящихся в его воображении формальных возможностей выбирает те или иные лишь потому, что узнает в них соответствие тому, что он в себе уже смутно носит и воплощения чему ищет.

Это, конечно, не нужно понимать в смысле примитивно заданной тенденциозности творческого процесса. Нет необходимости творческую идею помещать в интеллектуальную инстанцию и представлять ее как логическую концепцию. Задание это — та общая психическая пронизанность, которую ощутил в себе художник, как призыв к творчеству. Художник помнит (и, конечно, не только интеллектуально) и живет этой пронизанностью, пока осуществляет ее призыв созданием адекватной эстетически материализованной реальности. В этом смысле все компоненты произведения определяются тем эмоционально-психическим состоянием, ради которого и соответствием которому они были призваны и приняты автором.

Компоненты художественного произведения по отношению друг к другу находятся в известной иерархической субординации: каждый; компонент, с одной стороны, в задании своем подчинен, как средство,

¹ Настоящая статья является первой частью предпринятой работы о поэтике романа «Идиот».

² Если хочешь насладиться целым,
То ты должен видеть целое в мельчайших деталях (*нем.*).

³ Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем. М., 1949. С. 207.

другому, а с другой стороны — и сам обслуживается, как цель, другими компонентами.

Иерархическое положение однородных компонентов в различных произведениях может быть неодинаковым. Это зависит от установки эстетического сознания самого автора. Теоретически представимо то положение, когда краски и свет данной картины обслуживают ее предметный, «смысловой» состав, а также и обратное, когда предметное содержание избирается и комбинируется в самостоятельных целях расположения красок и света.

Пред исследователем внутреннего состава произведения должен стоять вопрос о раскрытии его внутренних имманентных формирующих сил. Исследователь открывает взаимозависимость композиционных частей произведения, определяет восходящие доминанты и среди них последнюю завершающую и покрывающую точку, которая, следовательно, и была основным формирующим замыслом автора.

В настоящее время в некоторой группе исследователей установилась точка зрения, совершенно игнорирующая смысловой состав поэзии¹. Вся композиционная направленность произведения здесь сводится к чистым формальным эффектам, подчиняющим себе весь предметный и смысловой состав его. Из анализа устраняется искреннее вмешательство души автора, исследователь считает себя не вправе видеть в компонентах произведения «что-либо другое, кроме определенного художественного приема»². Прием для них самоцелен, за приемом нет иных организующих сил формоустремления.

Такая точка зрения представляется нам ложной и предвзятой крайностью. Организующие доминанты могут оказаться и в смысле и в форме, и главная формирующая сила может колебаться между идейно-психологическим смыслом произведения и его формальной структурой. Во всяком случае, то или иное соотношение смыслового содержания и формального построения пред исследователем должно стоять не как предпосылка, а как проблема, которая и разрешается анализом. Целесообразность охватывает собою не только чисто формальный, но и предметно-смысловой состав произведения. Что чему служит: форма смысловой теме или смысловая тема формальному заданию, имеются ли формально или тематически обособленные задания, в каком отношении они находятся к целому — все эти вопросы внут-

¹ Группа «Опояз»: Б. Эйхенбаум, В. Шкловский, Р. Якобсон, О. Брик и др.

² *Эйхенбаум Б.* Как сделана «Шинель» // *Эйхенбаум Б.* О прозе. Л., 1969. С. 321; ср. *его же.* Молодой Толстой. Пг., 1922, и *его же.* Некрасов // *Эйхенбаум Б.* О поэзии. Л. 1969. С. 61 и след.

ренной телеологии произведения могут считаться разъясненными, если почувствовано и раскрыто задание всех образующих производящие компоненты.

Когда мы с этими методологическими предпосылками подошли к творчеству Достоевского, в попытках открыть внутренние причины, по которым введены были им в состав произведения те или иные композиционные части (сюжет, действующие лица, сцены, эпизоды, разговоры, авторские реплики и пр.), мы нашли поразительную последовательность и непрерывность организующей действенности смысловых, идейных заданий автора. Концепция действующих лиц, их внутренняя организованность и соотношение между собою, каждая сцена, эпизод, каждая деталь их действенно-динамических отношений, каждое их слово и поступок, каждая частность их теоретических суждений и разговоров — все обусловлено каждый раз некоторой единой, общей для всего произведения идейно-психологической темой автора. Внутренний тематический смысл безусловно господствует над всем составом произведения.

Нам представилась совершенная невозможность говорить о формальных особенностях творчества Достоевского без предварительного раскрытия его тематических мотивов. Все наблюдения, касающиеся приемов наполнения, размещения фигур и их сюжетного движения на протяжении всего романа, оставались бы, в противном случае, на положении случайных, разорванных, ничем взаимно не связанных факторов, лишенных внутренних скреп обусловленности. Между тем установка и квалификация всякого приема только тогда имеет цену в задаче осознания художественного произведения, когда раскрыта его значимость в данном применении и в данном месте¹

Е. Ф а р ы н о

НАУКА О ЛИТЕРАТУРЕ И ЕЕ РАЗНОВИДНОСТИ (1978)

Как мы уже сказали, универсальное определение художественного литературного произведения невозможно. Вместо него можно лишь предложить следующее: это любой словесный текст, выполняющий функцию произведения искусства. Естественно, в большинстве случаев такой текст имеет специальное внешнее оформление и особую внутреннюю организацию, но мы уже знаем, что все эти признаки

¹ Ср.: *Сеземан В.Э.* Эстетическая оценка в истории искусства//Мысль. 1922. № 1. С. 129.

необязательны, и поэтому они присутствуют не в каждом тексте. В случае литературного текста под внешним оформлением мы понимаем все те дополнительные свойства, либо условия, которые регулируют отношения к нему воспринимающего субъекта. Это могут быть, например, особые условия исполнения — постановка голоса, произношение, эстрада и т. д., а также особые формальные признаки — иной (отличный от разговорного) язык либо вообще не национальный язык (например, латынь в ранних европейских литературах), определенные схемы построения текста (как в сказках), определенная организация речевого потока (ритм, рифма, повторы), определенная запись (как в стихах), жанровые указания (например, поэма, роман, повесть). Не следует, однако, думать, что это единственная функция отмеченных признаков — как правило, они используются в литературе и для других целей, о которых мы будем говорить в дальнейших главах книги.

Отсутствие удовлетворительного определения отнюдь не обозначает, что литература не поддается научному изучению. С этой точки зрения литература ничем не отличается от любого другого объекта. Ей также присущи разные аспекты, и ее также можно изучать с разных сторон. Более того, поскольку «быть художественным произведением» — это лишь одна из возможных функций словесного текста, то совершенно ясно, что данный текст можно изучать и в полном отрыве от его художественной функции. Тогда, как правило, он привлекает внимание специалистов других областей знания, весьма отдаленных друг от друга. В первую очередь литературными текстами занимаются лингвисты, прослеживая, например, историю лексики, грамматических форм, синтаксических конструкций, законы построения крупных языковых единиц (больше предложения). Литературные тексты привлекают внимание и кибернетиков: одних — с точки зрения теории вероятности, других — с точки зрения теории информации. Историки находят в ней материал для реконструкции некоторых звеньев истории своего объекта (конкретного исторического события либо деятеля), историков прикладного искусства могут заинтересовать, например, встречаемые в литературных текстах названия и описания оружия, костюмов, мебели, построек и т. д. Медиков интересуют поведение и заболевания героев, а биографов писателя — любые прямые либо косвенные сведения о личности автора (с этой целью применяется иногда и психоанализ, но тогда, естественно, реконструируется под-сознание не героев произведения, а именно автора этого произведе-ния).

Наука же о литературе рассматривает художественные тексты прежде всего с учетом их художественной функции.

<...>

О РОМАНТИЗМЕ И ЕГО ПЕРВООСНОВАХ (1934)

Романтизм — явление исторического порядка. Влияние его было очень широким, он подчинил себе все области художественной жизни, философию, науки исторические и филологические, многие отрасли естествознания, даже медицину — в повестях Э.-Т.-А. Гофмана мы постоянно встречаем магнетизеров и гипнотизеров, тогдашних врачей-врачевателей романтического толка. Не приуроченный ни к одной из стран исключительно, завоевавший себе не одну только Европу, но и Америку, романтизм в конце концов оказался целой эпохой культуры, как это было до того и с Ренессансом, с классицизмом, с Просвещением.

Широта романтизма, разнообразие форм его затрудняют исследователей. Историки романтизма до сих пор не сошлись на определении его, хотя уже написаны целые истории самого термина «романтизм» и попыток раскрыть его содержание. Мы имеем хорошо разработанную историю определений романтизма и не имеем определения его, которое отвечало бы потребностям современной мысли. Весьма произвольно во главу романтизма ставились те и другие его стороны. Что в нем главное, что второстепенное — можно установить, только сообразуясь с его исторической эпохой, его реальной почвой, политической и социальной.

Время распространения романтизма — от последних лет XVIII в. до середины XIX в. В различных странах по-разному датируется его апогей. Приблизительно лучшим временем романтизма можно было бы назвать период 1796—1830 годов, период европейских революций, больших и малых, национально-освободительного движения. Между этими революциями лежат годы, и часто долгие годы, политического затишья, реставраций, попыток восстановить старый режим там, где он был разрушен, или же укрепить его там, где для него впервые усматривалась угроза. Романтики прошли и через революции, и через реставрации, испытав на себе воздействие и одной стороны, и другой. Но романтизм был детищем французской революции, именно в этом его первоначальная природа, его существо. Реставрация только извращала романтизм, инициативу, заложенную в нем. Влияния Реставрации нужно относить к побочным, вторичным обстоятельствам его истории, никак не переоценивая эти влияния.

Романтизм далеко не всегда совпадает с личными историями самих романтиков, которые приходили в романтизм, а затем уходили из него, бессильные изменить его общий ход. Нередко романтизм толку-

ют неверно, имея в виду не духовную биографию движения в целом, но биографию отдельных его носителей.

Одно из глубоких определений романтизма дал поздний Шеллинг, в годы юности связанный с романтизмом в Германии, с так называемой «иенской школой». Вспоминая романтическую Иену, Шеллинг писал: «Прекрасное было время... человеческий дух был раскован, считал себя вправе противопоставлять всему существующему свою действительную свободу и спрашивать не о том, что есть, но что возможно».

У ранних романтиков, почти прямых современников Великой французской революции, воспитанников ее, господствует порыв к возможному. В этом их «энтузиазм», если пользоваться словом, ими же пущенным в оборот. Для романтиков возможное постоянно впереди действительного. Они пренебрегают наличным миром, о каждом явлении спрашивают, чем оно может быть, каким оно поддается перестройкам, не считаясь с тем, что оно такое есть и было по сегодняшний день. Один из теоретиков немецкого романтизма, Фр. Шлегель, писал панегирик Лессингу, отнюдь не романтику: дело в том, что его занимал не реальный Лессинг, но Лессинг, каким он бы мог быть, — скрытый Лессинг, несостоявшийся Лессинг.

Главный интерес романтиков относился к невоплощенному. Для них всего важнее едва родившееся или только стоящее на пороге рождения, лишенное еще формы, твердых очертаний, находящееся в становлении, творимое и еще несотворенное. Философия молодого Шеллинга рассматривает весь мир, природу и человека как вечное творчество, и тем самым философия Шеллинга и была философией романтизма по преимуществу. За Шеллингом пошли молодые биологи, физики, геологи, подхватившие основные идеи его натурфилософии, проводившие их в специальных областях науки. Разумеется, только свидетели великого исторического переворота могли усвоить себе эту точку зрения; нет застывшей жизни, нет непререкаемых форм, есть творимая жизнь, есть формы, сменяющие друг друга, нет догматов, нет вечных истин, есть вечное обновление и в мире вещей и в мире мысли.

<...>

Романтическая эстетика создала свой собственный критерий красоты. Для романтиков новое — оно же и прекрасное. Талант художника для романтиков — в умении уловить новое в человеческом мире, в способности прочувствовать новые, едва вступившие в действие силы жизни. Необычайное, странное, неизведанное — это и есть первоисточник романтической поэзии. Что еще не пришло в жизнь, а

только просится в нее, утопические ожидания, неясные порывы творимой жизни — все это область красоты и поэзии, в понимании романтиков. У Новалиса в его философских фрагментах мы читаем: «Искусство удивлять нас приятным образом, искусство представлять перед нами тот или иной предмет так, чтобы он казался странным и все же знакомым, манящим, — это и составляет поэтику романтизма».

Романтики твердили о своей любви к чудесам и волшебству. Новое, возведенное в степень, новое во всем обольщении своей новизны романтики именуют чудом, сказкой, видя в нем поэтический первопринцип. Тот же Новалис пишет: «Нет ничего более романтического, нежели называемое нами обыкновенно миром и судьбой. Мы живем внутри некоего колоссального романа, и это относится как к крупному, так и к мелочам». Далее следуют у Новалиса пункты целой программы, литературной и философской: ...созерцание событий вокруг нас. Романтическая ориентация, романтическое трактование и обсуждение жизни человеческой».

Под новым, удивительным, странным романтика разумеет и самые вещи, и способ рассмотрения вещей. «Романтическая ориентация» находит для вещей уже известных новые, еще ничем не установленные связи. Новое осмысление вещей придает им романтический колорит, мы их узнаем и не узнаем, новое истолкование — это и новый колорит, странность, причудливость. Смещение знакомого с незнакомым, известного с неизвестным, явного с до сей поры таинственным романтики считают особо ценным, особо выразительным явлением в поэзии, в живописи, в музыке.

<...>

Романтики покидали историческую сцену в разные сроки, в одной стране их влияние прекращалось уже к 20-м годам, в другой — годы эти были для них временем главнейших успехов, но к середине века романтизм уже становится воспоминанием, уже не только он к тому времени был вытеснен, началось и вытеснение высокого реализма.

Позднее историки писали о романтизме с немалым недоумением, ибо наступало господство позитивистов, мелкой и недаровитой мысли, неспособной освоить его духовное наследие. Романтизм сложился в революционно-героических условиях буржуазного развития, а интерпретировать его взялись в пору, когда буржуазная культура стала терять свои исторические перспективы, со скепсисом и раздражением относилась ко всяким призывам вдале, к голосу утопий и максималистских программ в любой области жизни.

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ СУЩНОСТЬ ИСКУССТВА (1956)

<...>

Искусство как разновидность общественного сознания в своей специфической определенности, в своем качественном своеобразии оформилось, по нашему мнению, не сразу с возникновением общественного сознания, но на каких-то сравнительно поздних этапах исторического развития последнего, ибо искусство не есть изначально существующая способность человеческого сознания отражать мир в конкретно-чувственной форме (это есть лишь формальное начало искусства), оно есть исторически, на базе этой способности сложившаяся и определившаяся разновидность общественного сознания. По-видимому, был такой период, когда наука, религия и искусство существовали в некоем практически неразложимом единстве, представляющем собой, так сказать, диффузную форму ранней стадии общественного сознания, свидетельствующую тем самым о его неразвитости. Памятники духовной культуры первобытного общества, например наскальные изображения животных палеолитического периода, в одно и то же время содержат в себе элементы и науки, и религии, и искусства, в самом, конечно, примитивном, зачаточном виде.

<...>

Образная форма отражения действительности (конкретно-чувственное, индивидуализированное воспроизведение реальных явлений и процессов), несмотря на то что она, конечно, свойственна искусству, *не является тем существенным специфическим признаком искусства, по которому мы можем отличить его от других форм (разновидностей) общественного сознания: она является формальным началом искусства.*

Нельзя усматривать существенное начало искусства точно так же и в особенностях процесса художественного познания, в специфических категориях художественного мышления (образность, эмоциональность, художественная фантазия) безотносительно к специфическому предмету познания. Так, особая сущность, а также особая интенсивность эмоциональности и фантазии в искусстве может быть объяснена только из специфики его объективного содержания.

Будучи рассмотренными вне этого отношения и этой зависимости, особенности процесса художественного познания объясняются из самих себя, то есть находят свое обоснование в сфере формальных категорий мышления и в конечном счете — в особенностях психики художника, что ведет к идеалистическому толкованию искусства как порождения художественного гения.

Отрицание специфического художественного содержания и сведение всей специфики искусства к форме выражения означает, что эстетически значимой в искусстве является только форма, что касается содержания, то оно оказывается категорией внеэстетической. Мнение об эстетическом «безразличии» содержания связано с кантовским определением сущности эстетического и приводит к «обоснованию» или формализма, или вульгарных толкований искусства как «оформителя» и популяризатора религии, философии или науки.

Подобная точка зрения на искусство приводит, таким образом, к отрицанию относительной самостоятельности искусства как формы общественного сознания, к растворению его в других формах сознания и вульгарному отождествлению с ними по содержанию.

Отрицание специфического художественного объекта в действительности ведет к фактическому отрицанию искусства как познания; познавательный характер искусства признается при этом только на словах, по существу же отрицается. <...>

<...>

Г.Н. П о с п е л о в

ИСКУССТВО И ЭСТЕТИКА (1984)¹

<...>

...Для искусствоведения как исторической науки особенно важно различать два значения термина «форма», причем в обоих своих значениях понятие формы по-разному соотносится с понятием содержания. В первом, философском значении форма — это само содержание в своей исторически возникшей разновидности или ступени развития. Во втором, эстетическом значении форма — это система средств выражения, создаваемая особенностями определенного исторически развившегося содержания.

Отсюда легко сделать вывод, что специфичность формы выражения обуславливается специфичностью выраженного в ней содержания в его исторически развившейся определенности. <...>

Из всего сказанного выше следует, что художественная образность возникает не сама по себе, что она возникает как форма выражения художественного содержания в единстве его объективной и субъективной сторон. Объективная сторона художественного содержания — это общественно-исторические характеры, творческая ти-

¹ Данная концепция изложена в кн. «Эстетическое и художественное», 1965.

пизация которых возможна только в вымышленных индивидуальностях, а их воспроизведение возможно только в *образах*.

Но творческая типизация характеров осуществляется для выражения их идейно-эмоционального осмысления и оценки — субъективной стороны художественного содержания, — и это создает в образах воспроизводимых индивидуальностей *экспрессивность* всей системы деталей их предметности и их фактуры.

Значит, специфическая, экспрессивная образность формы произведений искусства, резко отличная от образных иллюстраций науки, лишенных экспрессивности, вытекает из специфических особенностей художественного содержания, создается ими. Отсюда ясно, что видеть в образности искусства основное и даже единственное его отличие от науки и других высших видов общественного сознания, как это свойственно многим теоретикам искусства и в наше время, нет никаких оснований. Начинать определение искусства с указания на его образность невозможно. Без понимания специфики содержания искусства — в его историческом генезисе и последующем развитии — нельзя понять специфику его образной формы выражения.

Содержание произведений искусства — это одна из высших форм исторического развития общественного сознания, обобщающего жизнь. Это — *идеологическое* сознание, во всей своей нерасчлененной целостности направленное на эмоциональное осмысление и оценку общественно-исторических *характерностей* жизни. Форма выражения содержания в произведениях искусства — это система *материальных* средств, порождаемая особенностями этого содержания, соответствующая ему и различная в разных видах искусства.
<...>

Значит, содержание и форма его выражения в произведениях искусства принадлежат к разным сферам жизни — *духовной и материальной*. При этом в искусстве материальная форма, создаваясь для выражения духовного содержания в его специфике, определяется им в своей экспрессивно-образной специфичности, всецело служит и подчиняется ему, а через все это и сама *одухотворяется* им.

С другой стороны, духовное содержание художественного творчества, получая соответствующее ему материальное выражение, осуществляет в этом процессе свою собственную *внутреннюю систематизацию*. Оно становится гораздо более отчетливым, последовательным, законченным, чем оно было до того — в сознании художника, где оно смутно «бродило» и постепенно находило само себя. В результате такой систематизации через свое материальное воплощение содержание произведений искусства перестает быть вместе с тем

достоянием только личного сознания художника и становится достоянием всего общества, получает значение всеобщности.

Значит, в искусстве его специфическое содержание не только определяет специфическую, экспрессивно-образную форму своего выражения, но — в другом значении слова — само определяется ею. Художественное произведение представляет собой единство противоположностей — духовного содержания и порождаемой им материальной формы в их *взаимодействии*.

Духовное содержание произведений искусства порождает не саму материю, в которой оно оформляется, но только те аспекты материальности, в которых оно получает свое выражение. И только эти аспекты в их единстве являются содержательной формой произведения. <...> У большинства авторов художественной прозы сочетание гласных и согласных звуков (фонетика речи) в тексте произведений не имеет никакого значения для выражения их содержания и тем самым не является аспектом их формы. Только в стихотворной речи и в романтической прозе звуко сочетания становятся в той или иной мере средством выражения содержания и тем самым — особенным уровнем художественной формы. <...>

<...>

Итак, искусство находит в идеологическом мирозерцании первоисточник своего содержания. Но оно не совсем тождественно ему — у него есть свои собственные существенные особенности.

Особенности эти прежде всего заключаются в том, что идеологическое мирозерцание, возникая в процессе социальных отношений в сознании отдельных людей, продолжает и далее существовать лишь в его пределах, тогда как искусство представляет собой не только явление общественного сознания, но вместе с тем и выражающее его явление материальной действительности. Оно *воспроизводит* социальную *характерность* жизни с помощью тех или иных *материальных средств и знаков для выражения* ее идейно-эмоционального осмысления и оценки. <...>

<...>

Наука раскрывает в своих произведениях всеобщее значение знаний об объективных закономерностях жизни природы и общества. И хотя знания в различных условиях общественной жизни подвергаются соответствующему идеологическому переосмыслению и могут пронизываться идеологическими оценками, они обслуживают общество при наличии разных систем социальных отношений. Сами по себе они безразличны к таким системам.

Иначе обстоит дело в собственно идеологических областях общественного сознания. Все они раскрывают в своих произведениях все-

общее значение общественных *взглядов*. А общественные взгляды всегда заключают в себе в основном социальную направленность — идейное *утверждение* и соответственно *отрицание* определенного строя социальных отношений. Эти отношения реально существуют в жизни общества и очень действенно затрагивают жизнь всех людей — членов общества.

Вследствие этого идеологические области общественного сознания — этика, правовые нормы, социально-политические учения, философия в ее идеологической стороне и, наконец, искусство — всегда стремятся оказать с помощью своих произведений своеобразное воздействие на сознание общества. Они стремятся по-своему внушить обществу всеобщее значение определенных взглядов, идейно утверждающих и отрицающих тот или иной строй социальных отношений. И поэтому их произведения отличаются в той или иной мере познавательно-оценивающим *пафосом*.

При этом все виды идеологии, кроме искусства, специализируются в своем содержании на идейном утверждении и соответственно отрицании отдельных сторон общественных отношений и, абстрагируя общие особенности познаваемых ими сторон жизни от индивидуальных их проявлений, выражают свое содержание в системах *понятий*. Поэтому познавательно-оценивающий пафос их произведений ограничен как односторонностью содержания произведений, так и отвлеченным характером его выражения.

Все это имеет для общественной жизни людей очень большое значение. Но всем этим далеко не исчерпываются идеологические запросы общества. Все люди как члены общества так или иначе нуждаются и в том, чтобы со всей ясностью осознать и эмоционально оценить социальную характерность своей собственной жизни, как и характерность жизни всех тех и всего того, с кем и с чем они сталкиваются в социальной действительности, и через это осмыслить какие-то *перспективы* сохранения или изменения жизни. Такое сознание дает личности каждого человека ее *целостное общественное самоопределение* и отсюда еще шире — ее целостное *духовное* самоопределение вообще.

Ни одна из теоретических областей идеологии, отражающая в отвлеченных понятиях какую-то одну сторону социальной жизни, ни все эти области, взятые вместе, не могут дать человеческой личности такого целостного духовного самоопределения. Его и дает людям искусство своими произведениями.

Целостное духовное самоопределение людей уже таится в их идеологическом мирозерцании. <...>

<...>

Искусство как бы возводит содержание идеологического мирозерцания в «ранг» высшей области общественного сознания. В этом и заключается в основном постоянная и неизбежная привлекательность произведений искусства для большинства людей. В этом и заключается основной стимул самого художественного творчества.

<...>

М.М. Ба х т и н

ПРОБЛЕМА СОДЕРЖАНИЯ, МАТЕРИАЛА И ФОРМЫ В СЛОВЕСНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ

(1924)

<...> Эстетическое как-то дано в самом художественном произведении, — философ его не выдумывает, — но научно понять его своеобразие, его отношение к этическому и познавательному, его место в целом человеческой культуры и, наконец, границы его применения может только систематическая философия с ее методами. Автономия искусства обосновывается и гарантируется его причастностью единству культуры.

<...> Форма, понятая как форма материала, только в его естественнонаучной — математической или лингвистической — определенности, становится каким-то чисто внешним, лишенным ценностного момента, упорядочением его. Остается совершенно непонятной эмоционально-волевая напряженность формы, присущий ей характер выражения какого-то ценностного отношения автора к чему-то помимо материала, ибо это, выражаемое формой — ритмом, гармонией, симметрией и другими формальными моментами, носит слишком напряженный, слишком активный характер, чтобы его можно было истолковать как отношение к материалу.

Жизнь находится не только вне искусства, но и в нем, внутри его, во всей полноте своей ценностной весомости: социальной, политической, познавательной и иной.... Конечно, эстетическая форма переводит эту опознанную и оцененную действительность в иной ценностный план, подчиняет новому единству, по-новому упорядочивает: индивидуализирует, конкретизирует, изолирует и завершает, но не отменяет ее опознанности и оцененности: именно на эту опознанность и оцененность и направлена завершающая эстетическая форма.

М.М. Бахтин

**ОТВЕТ НА ВОПРОС РЕДАКЦИИ «НОВОГО МИРА»
(1970)**

<...> Мы обычно стремимся объяснить писателя и его произведения именно из его современности и ближайшего прошлого (обычно в пределах эпохи, как мы ее понимаем). Мы боимся отойти во времени далеко от изучаемого явления.

Между тем произведение уходит своими корнями в далекое прошлое. Великие произведения готовятся веками, в эпоху же их создания снимаются только зрелые плоды длительного и сложного процесса созревания. Пытаясь понять и объяснить произведение только из условий его эпохи, только из условий ближайшего времени, мы никогда не проникнем в его смысловые глубины. Замыкание в эпохе не позволяет понять и будущей жизни произведения в последующих веках. Произведения разбивают грани своего времени, живут в веках, то есть *в большом времени*, притом часто (а великие произведения — всегда) более интенсивной и полной жизнью, чем в современности.

Ю.М. Лотман

ЛЕКЦИИ ПО СТРУКТУРАЛЬНОЙ ПОЭТИКЕ (1964)

Глава 1. Некоторые вопросы общей теории искусства

<...> Особая природа искусства как системы, служащая для познания и информации одновременно, определяет двойную сущность художественного произведения — моделирующую и знаковую. В аспекте: художественное произведение и действительность — мы рассматриваем искусство как средство познания жизни, в аспекте: художественное произведение и читатель — искусство как средство передачи информации. Познавательная и коммуникативная функции искусства тесно связаны, однако это разные вопросы. Искусство как средство передачи информации подчиняется законам семиотических систем, а произведение, взятое в этом аспекте, может рассматриваться в связи с такими понятиями, как «знак» и «сигнал».

<...> Поскольку природа искусства подразумевает акт воссоздания образа жизни, то неотъемлемой чертой творческого процесса является превращение непохожего в похожее. Искусство — моделирующая система. <...> Сказанное позволяет рассматривать произве-

дение искусства как своеобразную модель, а художественное творчество — как одну из разновидностей моделирования действительности... В ходе художественного воссоздания модели объекту приписывается определенная структура, что составляет одну из сторон художественного познания жизни. Структура модели, которая воспринимается как тождественная структуре объекта, вместе с тем является отражением структуры сознания автора, его мировоззрения.

<...> Произведение искусства является одновременно моделью двух объектов — явления действительности и личности автора. Между моделью (произведением искусства) существует двусторонняя связь. Автор формирует модель по структуре своего сознания, но и модель, соотнесенная с объектом действительности, навязывает свою структуру авторскому сознанию. Поскольку искусство имеет знаково-коммуникативную природу, художник доносит свою моделирующую систему до сознания аудитории. Из этого следует, что художник не только разъясняет действительность как определенную структуру (познавательная роль искусства), но и сообщает, навязывает аудитории (если ему удастся ее «убедить») свою структуру сознания, делает структуру своего «я» структурой «я» читателя. На этом основана социальная природа искусства.

РАЗДЕЛ II

ЛИТЕРАТУРА КАК ВИД ИСКУССТВА И ЕЕ РОДЫ

Изучение отличительных свойств литературы как вида искусства имеет давнюю и богатую историю. Античные мыслители, еще в большей мере деятели искусства Возрождения и классицизма, были склонны подчеркивать преимущества скульптуры и живописи перед литературой (поэзией). Пример этого — трактат раннего французского просветителя Ж.-Б. Дюбо (первая половина XVIII столетия), отрывок из которого приводится в этой главе. В отсутствие у словесного изображения прямой зрительной достоверности (наглядности) Дюбо видит его ограниченность.

Совсем иные выводы сделаны в знаменитой книге немецкого писателя и ученого-просветителя Г.Э. Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии», появившейся в 1766 г. Лессинг говорит об условности, нематериальности, «невещественности» словесно-художественных изображений, лишенных наглядности как об источнике ее преимуществ перед скульптурой и живописью. Главное же, он характеризует «временную» протяженность образов в литературе как органически связанную с интересом писателей и поэтов к процессам, которые протекают во времени. Основной предмет словесного изображения, по мысли Лессинга, — это действие, в то время как в живописи и скульптуре запечатлеваются прежде всего предметы (тела), расположенные друг возле друга, т. е. в пространстве. В тексте, приведенном из книги «Лаокоон...», сформулированы основные теоретические положения Лессинга.

Своеобразие отдельных видов искусства, в частности словесного, впоследствии было тщательно изучено в «Эстетике» Г.В.Ф. Гегеля, подчеркивавшего прямую сопричастность поэзии, т. е. художественной словесности, сфере духовной жизни. Отмечая художественно-познавательные преимущества поэзии перед иными видами искусства, Гегель, однако, проявил односторонность, утверждая, что искусству словесному как наиболее духовному угрожает опасность выхода за пределы художественного творчества в сферу философских раздумий, религиозных представлений либо научного мышления.

Теоретики искусства последующих эпох, опираясь на реалистическое творчество и наследуя идеи Лессинга и Гегеля, настойчиво говорили о безграничной широте художественно-познавательных возможностей словесного искусства. Нами приводятся суждения об этом Белинского и Чернышевского, которые в соответствии с давней терминологической традицией называют словесное искусство поэзией, включая в это понятие не только стихи, но и художественную прозу. В приводимых высказываниях отмечаются уникальные

достоинства литературы как вида искусства. Вместе с тем в эстетике прошлого столетия порой сказывалась некоторая недооценка других форм художественного творчества, литература рассматривалась как нечто иерархически стоящее над ними (подобной «литературоцентристской» крайности отдал дань В.Г. Белинский в приведенном высказывании).

В современном литературоведении большое внимание уделяется содержательной значимости временных и пространственных представлений, запечатлеваемых в художественных произведениях. Эта сторона словесного искусства изучена в работе М.М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе», отрывки из которой приводятся в данной главе. М.М. Бахтин обосновывает важное для литературоведения понятие хронотопа как единства пространственных и временных явлений, имеющего определенную художественную значимость. Мы приводим также отрывки из работы М.М. Бахтина «Слово в романе», где по-новому осознан предмет художественного освоения в литературе: речь в литературном произведении выступает не только как материальное средство воспроизведения жизни, но и в качестве предмета изображения. Тем самым вырисовывается уникальность объекта художественного познания в словесном искусстве. Это — «говорящий человек», или человек как «носитель» речи. Главное обобщение М.М. Бахтина, сделанное на основе изучения романа, нам кажется, естественно переадресовывать и другим жанрам (в особенности исторически поздним), и не только эпическим, но также лирическим и драматическим. Цель текстов и их фрагментов о специфике словесного искусства завершается высказыванием Ю.М. Лотмана о трудностях, возникающих при теоретических попытках разграничения литературы собственно художественной и «запредельных» ей текстов.

С античных времен в литературе выделяют эпос, лирику и драму. Эти три литературных рода Аристотель назвал «способами подражания». «Подражать... можно, — говорится в его «Поэтике», — рассказывая о событии как о чем-то отдельном от себя, как это делает Гомер, или же так, что подражающий остается самим собой, не изменяя своего лица или представляя всех изображаемых лиц как действующих и деятельных».

Различия между литературными родами (прежде всего содержательные) активно обсуждались и изучались в немецкой философии и эстетике эпохи романтизма. Свообразие эпоса и драмы уяснялось в переписке И.-В. Гёте и Ф. Шиллера и их статье «Об эпической и драматической поэзии». С помощью философских категорий интерпретировались литературные роды у Ф. Шеллинга (эпос соотносился с необходимостью, лирика — со свободой, драма — с противоборством этих начал) и Гегеля (эпическая поэзия понималась как чисто объективная; лирическая, напротив, как полностью субъективная; драма — как синтез объективности и субъективности).

На гегелевской теории литературных родов в значительной степени основывался В.Г. Белинский. В статье «Разделение поэзии на роды и виды», теоретически наиболее важные места которой приводятся ниже, Белинский, го-

воря об эпическом роде литературы, имел в виду преимущественно жанр эпоса, а характеризуя драматический род литературы — трагедию. В связи с этим он противопоставлял эпос и драму с чрезмерной резкостью. Характеристики литературных родов (в особенности лирики), данные Белинским, оказали значительное воздействие на позднейшую науку и не утратили своего значения по сей день.

Несколько иначе, чем В.Г. Белинский, понимали литературные роды Н.А. Добролюбов и Н.Г. Чернышевский. Говоря об эпосе, лирике и драме, они в большей мере опирались не на «новейшую эстетику», а на давние аристотелевские суждения о трех способах подражания в поэзии.

В XX веке правомерность деления литературы на роды (как и на жанры) неоднократно подвергалась сомнению и даже отрицанию (наиболее радикален в этом отношении был итальянский философ Б. Кроче). Но в теоретических работах последнего времени, как зарубежных, так и отечественных, понятие литературного рода восстановило свои былые права.

В настоящем разделе приведены фрагменты из статьи В.В. Кожина (1964), в которой дается развернутая характеристика эпоса, лирики и драмы с опорой на факты истории их изучения (в том числе и в XX в.), и из книги Г.Н. Поспелова, в которой конкретизируется, а отчасти и пересматривается, концепция литературных родов, выдвинутая Гегелем и Белинским, а также приводятся суждения М.М. Бахтина и Л.Я. Гинзбург о лирике, обогатившие традиционные, «классические» представления об этом роде литературы.

При всем том, что теория литературных родов достаточно разработана, исходные принципы выделения эпоса, лирики и драмы, как это видно из приводимых материалов, остаются во многом дискуссионными. В одних случаях ученые, идя за Аристотелем, рассматривают литературные роды как формы словесного изображения жизни, в других же, наследуя по преимуществу взгляды Гегеля и Белинского, говорят об эпосе, лирике и драме как об определенных типах художественного содержания.

Ж.-Б. Д ю б о

КРИТИЧЕСКИЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ О ПОЭЗИИ И ЖИВОПИСИ

(1719)

<...>

Я полагаю, что власть Живописи над людьми более сильна, чем власть Поэзии; мнение мое основывается на двух доводах. Первый из них состоит в том, что Живопись воздействует на наше зрение. Второй заключается в том, что Живопись не пользуется, как Поэзия, искусственными знаками, а употребляет только естественные. Свои подражания Живопись осуществляет именно при помощи естественных знаков.

Чтобы взволновать нас, Живопись воздействует на наше зрение.
А ведь, по словам Горация,

Segnius irritant animos demissa per aurem,
Quam que sunt oculis subjecta fidelibus¹

Зрение обладает большей властью над душой, чем остальные чувства. Зрение является тем чувством, которому душа доверяет больше всего в силу прирожденного инстинкта, постоянно подкрепляемого опытом. Именно к зрению душа прибегает в тех случаях, когда свидетельства остальных чувств не кажутся ей достоверными. Различные шумы и звуки не производят на нас такого впечатления, как видимые предметы. Например, крики раненого человека, в том случае, если мы его не видим, не так волнуют нас, как взволновал бы вид его кровоточащей раны. Образно выражаясь, можно сказать, что наши глаза расположены ближе к сердцу, чем уши.

Во-вторых, знаки, употребляемые Живописью, не являются произвольными и предвзятыми, как слова, которыми пользуется Поэзия. Живопись использует естественные знаки, внутренняя энергия которых не зависит от нашего сознания. Эти знаки черпают свою силу в тех естественных соотношениях, которые сама Природа установила между внешними объектами и нашими органами чувств, чтобы обеспечить наилучшее их функционирование. Быть может, я выражаюсь несколько неуклюже, говоря, что Живопись употребляет некоторые знаки; ведь на самом деле она изображает саму Природу. И если наши чувства могут ошибаться на этот счет, то рассудок свидетельствует, что это именно так. Форма предметов, их цвет, световые блики, тени — словом, все, что доступно глазу, изображается на картине точно так же, как мы видим все это в Природе. На картине Природа предстает перед нами такой же, какой она является в действительности. Когда наши глаза бывают ослеплены великолепием картины какого-нибудь великого Живописца, нам кажется даже, что изображенные на ней фигуры движутся.

Самые трогательные стихи могут взволновать нас лишь постепенно, приводя в действие различные механизмы нашей души в определенной последовательности. Слова должны сначала возбудить в нас некоторые идеи, знаками которых они являются. Затем эти идеи должны упорядочиться в нашем воображении и превратиться в стройные картины, могущие нас заинтересовать и взволновать. Все эти

¹ То, что дошло через слух, всегда волнует слабее, нежели то, что зорким глазам предстает необманно (*Гораций*. Наука поэзии).

превращения совершаются, конечно, очень быстро, однако и к ним вполне применим один из принципов механики, гласящий, что большее количество передаточных узлов неизбежно ослабляет полученную энергию, ибо каждый из этих узлов сообщает следующему лишь часть энергии, полученной им самим. Впрочем, та из этих операций, посредством которой слово пробуждает в сознании соответствующую идею, не вполне подчиняется естественным законам. Эта операция является отчасти искусственной.

Таким образом, изображаемые на картине объекты, будучи естественными знаками, должны действовать на нас гораздо быстрее, чем действуют искусственные, а впечатление, которое они на нас производят, должно быть более внезапным и более сильным, чем впечатление, производимое стихами. <...>

<...> Даже самые толковые описания служат плохой заменой изображению, а поэтому наше представление о каком-нибудь здании, возникшее даже на основании описания, сделанного знающим человеком, почти никогда не будет совпадать с тем, что это здание представляет на самом деле. Увидев впоследствии это здание, мы нередко убеждаемся, что понятие, которое составилось о нем в нашем воображении, является чистой химерой. То же самое относится к описанию поля битвы, военного лагеря, какого-нибудь неизвестного нам растения, странного животного, необычайной машины — словом, к описанию всех тех предметов, которые более всего способны возбудить наше любопытство. Чтобы разобраться даже в самых толковых книгах, повествующих о подобных вещах, необходимо, чтобы эти книги имели иллюстрации. Даже самое сильное воображение чаще всего не создает ничего, кроме смутных видений, когда пытается составить связную картину на основании одних лишь описаний; особенно часто это происходит в том случае, когда человек вообще никогда не видел ничего подобного тому, о чем он читает или о чем он слышит. <...>

<...>

Г.Э. Л е с с и н г

ЛАОКООН, ИЛИ О ГРАНИЦАХ ЖИВОПИСИ И ПОЭЗИИ

(1766)

<...>

Не касаясь здесь вопроса о том, насколько может удалиться поэту изображение телесной красоты, можно, однако, считать неоспоримой истиной следующее положение. Так как поэту открыта для подража-

ния вся безграничная область совершенства, то внешняя, наружная оболочка, при наличии которой совершенство становится в ваянии красотой, может быть для него разве лишь одним из ничтожнейших средств пробуждения в нас интереса к его образам. Часто поэт совсем не дает изображения внешнего облика героя, будучи уверен, что когда его герой успеваешь привлечь наше расположение, благородные черты его характера настолько занимают нас, что мы даже и не думаем о его внешнем виде или сами придаем ему невольно если не красивую, то, по крайней мере, не противную наружность. Всего менее будет он прибегать к помощи зрительных образов во всех тех местах своего описания, которые не предназначены непосредственно для глаза. Когда Лаокоон у Вергилия кричит, то кому придет в голову, что для крика нужно широко раскрывать рот и что это некрасиво? Достаточно, что выражение: «к светилам возносит ужасные крики» создает должное впечатление для слуха, и нам безразлично, чем оно может быть для зрения. На того, кто требует здесь красивого зрительного образа, поэт не произвел никакого впечатления.

<...>

...Надо ограничить установившееся мнение, будто хорошее поэтическое описание всегда может послужить сюжетом для хорошей картины и что описание поэта хорошо лишь в той мере, в какой художник может в точности воспроизвести его. Необходимость такого ограничения представляется, впрочем, сама собой еще прежде, чем примеры придут на помощь воображению. Стоит только подумать о более широкой сфере поэзии, о неограниченном поле деятельности нашего воображения, о невещественности его образов, которые могут находиться один подле другого в чрезвычайном количестве и разнообразии, не покрываясь взаимно и не вредя друг другу, чего не может быть с реальными вещами или даже с их материальными воспроизведениями, заключенными в телесные границы пространства и времени.

<...>

У Гомера встречается два вида существ и действий: видимые и невидимые. Этого различия живопись допустить не может: для нее видимо все, и видимо одинаковым образом. <...>

...Если справедливо, что живопись в своих подражаниях действительности употребляет средства и знаки, совершенно отличные от средств и знаков поэзии, а именно: живопись — тела и краски, взятые в пространстве, поэзия — членораздельные звуки, воспринимаемые во времени; если бесспорно, что средства выражения должны находиться в тесной связи с выражением, — то отсюда следует, что знаки выражения, располагаемые друг подле друга, должны обозначать только такие предметы или такие их части, которые и в действитель-

ности представляются расположенными друг подле друга; наоборот, знаки выражения, следующие друг за другом, могут обозначать только такие предметы или такие их части, которые и в действительности представляются нам во временной последовательности.

Предметы, которые сами по себе или части которых сосуществуют друг подле друга, называются телами. Следовательно, тела с их видимыми свойствами и составляют предмет живописи.

Предметы, которые сами по себе или части которых следуют одни за другими, называются действиями. Итак, действия составляют предмет поэзии.

Но все тела существуют не только в пространстве, но и во времени. Существование их длится, и в каждое мгновение своего бытия они могут являться в том или ином виде и в тех или иных сочетаниях. Каждая из этих мгновенных форм и каждое из сочетаний есть следствие предшествующих и в свою очередь может сделаться причиной последующих перемен, а значит, и стать как бы центром действия. Таким образом, живопись может изображать также и действия, но только опосредованно, при помощи тел.

С другой стороны, действия не могут совершаться сами по себе, а должны исходить от каких-либо существ. Итак, поскольку эти существа — действительные тела, или их следует рассматривать как таковые, поэзия должна изображать также и тела, но лишь опосредованно, при помощи действий.

В произведениях живописи, где все дается лишь одновременно, в сосуществовании, можно изобразить только один момент действия, и надо поэтому выбирать момент наиболее значимый, из которого бы становились понятными и предыдущие и последующие моменты.

Точно так же поэзия, где все дается лишь в последовательном развитии, может уловить только одно какое-либо свойство тела и потому должна выбирать свойства, вызывающие такое чувственное представление о теле, какое ей в данном случае нужно.

Отсюда вытекает правило о единстве живописных эпитетов и о скупости в описаниях материальных предметов.

Но я бы слишком доверился этой сухой цепи умозаключений, если бы не нашел в самом Гомере полного их оправдания или, вернее, если бы сам Гомер не навел меня на них. Только по ним и можно вполне понять все величие творческой манеры греческого поэта, и только они могут выставить в настоящем свете противоположные приемы многих новейших поэтов, которые вступают в борьбу с живописцами там, где живописцы неизбежно должны остаться победителями.

Я нахожу, что Гомер не изображает ничего, кроме последовательных действий, и все отдельные предметы он рисует лишь в меру уча-

ствия их в действии, притом обыкновенно не более как *одной* чертой. Что же удивительного, если живописец видит мало или совсем не видит для себя дела там, где живописует Гомер? <...>

<...>

Для характеристики каждой вещи, как я сказал, Гомер употребляет лишь *одну* черту. Корабль для него — или черный корабль, или полный корабль, или быстрый корабль, или — само большое — хорошо оснащенный черный корабль. В дальнейшее описание корабля Гомер не входит. Напротив, самое плавание, отплытие, причаливание корабля составляют у него предмет подробного изображения, изображения, из которого живописец должен был сделать пять, шесть или более отдельных картин, если бы захотел перенести на свое полотно это изображение.

Если же особые обстоятельства и заставляют иногда Гомера останавливать более длительно наше внимание на каком-нибудь материальном предмете, то из этого еще не получается картины, которую живописец мог бы воспроизвести своею кистью; напротив, при помощи бесчисленных приемов он умеет разбить изображение этого предмета на целый ряд моментов, в каждом из которых предмет является в новом виде, между тем как живописец должен дожидаться последнего из этих моментов, чтобы показать уже в законченном виде то, возникновение чего мы видели у поэта. Так, например, если Гомер хочет показать нам колесницу Юноны, он заставляет Гебу составлять эту колесницу по частям на наших глазах. <...>

<...>

Хочет ли Гомер рассказать, как одет был Агамемнон, он заставляет его надевать на наших глазах одну за другой части убора: мягкий хитон, широкий плащ, красивые сандалии, меч. Лишь одевшись, царь берет уже скипетр. <...>

<...> ...Вместо изображения скипетра он рассказывает нам его историю. Сначала мы видим его в мастерской Вулкана; потом он блестит в руках Юпитера, далее он является знаком достоинства Меркурия; затем он служит начальственным жезлом в руках всинственного Пелопса, пастушеским посохом у миролюбивого Атрея и т. д. <...>

Таким образом я знакоюсь, наконец, с этим скипетром лучше, нежели если бы поэт положил его перед моими глазами или сам Вулкан вручил бы мне его. <...>

<...>

<...> ...Так как словесные обозначения — обозначения производные, то мы можем посредством их перечислить последовательно все части какого-либо предмета, которые в действительности предстают перед нами в пространстве. Но такое свойство есть только одно

из свойств, принадлежащих вообще речи и употребляемым ею обозначениям, из чего еще не следует, чтобы оно было особенно пригодным для нужд поэзии. Поэт заботится не только о том, чтобы быть понятным, изображения его должны быть не только ясны и отчетливы, — этим удовлетворяется и прозаик. Поэт хочет сделать идеи, которые он возбуждает в нас, настолько живыми, чтобы мы воображали, будто получаем действительно чувственное представление об изображаемых предметах, и в то же время совершенно забывали об употребленном для этого средстве — слове. В этом смысле и раскрывали мы выше понятие поэтической картины. Но поэт должен живописать постоянно. Посмотрим же, насколько годятся для поэтического живописания тела в их пространственных соотношениях.

Каким образом достигаем мы постоянного представления о какой-либо вещи, существующей в пространстве? Сначала мы рассматриваем порознь ее части, потом связь этих частей и, наконец, целое. Чувства наши совершают эти различные операции с такой удивительной быстротой, что операции эти сливаются для нас как бы в одну, и эта быстрота безусловно необходима для того, чтобы мы могли составить себе понятие о целом, которое есть не что иное, как результат представления об отдельных частях и их взаимной связи. Допустим, что поэт может в самом стройном порядке вести нас от одной части к другой; допустим, что он сумеет с предельной ясностью показать нам связь этих частей, — сколько же времени потребуется ему? То, что глаз охватывает сразу, поэт должен показывать нам медленно, по частям, и нередко случается так, что при восприятии последней части мы уже совершенно забываем о первой. А между тем лишь по этим частям мы должны составлять себе представление о целом. Для глаза рассматриваемые части остаются постоянно на виду, и он может не раз обозреть их снова и снова; для слуха же раз прослушанное уже исчезает, если только не сохранится в памяти. Но допустим, что прослушанное удержалось в памяти полностью. Какой труд, какое напряжение нужны для того, чтобы снова вызвать в воображении в прежнем порядке все слуховые впечатления, перечувствовать их, хотя бы и не так быстро, как раньше, и, наконец, добиться приблизительного представления о целом?

<...>

...Я нисколько не отрицаю за речью вообще способности изображать какое-либо материальное целое по частям; речь имеет к тому возможности, ибо хотя речевые знаки и могут располагаться лишь во временной последовательности, они являются, однако, знаками произвольными; но я отрицаю эту способность за речью как за средством поэзии, ибо всякое изображение материальных предметов при помо-

щи слова нарушает ту иллюзию, создание которой составляет одну из главных задач поэзии. Эта иллюзия, повторяю, нарушается тем, что сопоставление тел в пространстве сталкивается здесь с последовательностью речи во времени. Правда, соединение пространственных отношений с последовательно-временными облегчает нам разложение целого на его составные части, но окончательное восстановление из частей целого становится несравненно более трудной и часто даже невыполнимой задачей.

Описания материальных предметов, исключенные из области поэзии, вполне уместны поэтому там, где нет и речи о поэтической иллюзии, где писатель обращается лишь к рассудку читателей и имеет дело лишь с ясными и по возможности полными понятиями. Ими может пользоваться с большим успехом не только прозаик, но и поэт-дидактик, ибо там, где он занимается дидактикой, он уже не поэт. Вергилий в своих «Георгиках» так изображает, например, корову, годную для приплода:

Отменна коровы
Дикая стать, с головой безобразной, с могучею выей,
Если до самых колен из-под морды подгрудок свисает.
Меры не знают бока; в ней все огромно: и ноги,
И подле гнутых рогов большие шершавые уши.
Очень мне по душе и пятнистая с белой звездой
Или та, что ярму упрямым противится рогом,
Схожая мордой с волком, и та крутобокой породы,
Что хвостом на ходу следы на земле замечает.

Так же изображает Вергилий и красивого жеребенка:

...С головою красивой,
С шеей крутой, с животом коротким и крупом тяжелым;
Мышцами крепкая грудь кичится.

Кто не видит, что поэт заботится здесь больше об изображении частностей, чем о целостном впечатлении? Он хочет перечислить нам признаки хорошего жеребенка или хорошей коровы для того, чтобы дать возможность самим судить о достоинстве этих животных, если бы пришлось делать выбор; но ему нет дела до того, сочетаются ли эти признаки в живой образ или нет.

Все остальные случаи описания материальных предметов (если только не употреблен указанный выше прием Гомера, при помощи которого сосуществующее превращается в последовательно образующееся), по мнению лучших знатоков всех времен, являются пустой забавой, для чего совсем не нужно таланта или требуется талант очень

незначительный. «Когда плохой поэт, — говорит Гораций, — не в силах ничего сделать, он начинает описывать рощи, жертвенник, ручей, выходящий по прекрасным лугам, шумящий поток, радугу,

Алтарь Дианы и рошу,
Или течение реки торопливой по нивам прелестным,
Или же Рейна струи и радугу живописует».

В пору своей зрелости Поп¹ весьма презрительно смотрел на описательные опыты своей поэтической юности. Он высказывал тогда требования, чтобы тот, кто хочет с полным правом носить имя поэта, отказался как можно скорее от стремления к описаниям, и сравнивал стихотворения, не заключающие в себе ничего, кроме описаний, с обедом, приготовленных из одних соусов. <...>

Г.В.Ф. Гегель

ЛЕКЦИИ ПО ЭСТЕТИКЕ (1818—1821)

<...>

Поэзия, словесное искусство, есть... *целостность*, объединяющая в себе на более высокой ступени, в области самой духовной внутренней жизни, крайности, представленные *пластическими* искусствами и *музыкой*. Ибо, с одной стороны, в поэтическом искусстве, как и в музыке, содержится начало внутренней жизни, внимающей самой себе, начало, которого еще лишены архитектура, скульптура и живопись. С другой стороны, в сфере внутреннего представления, созерцания и чувствования поэзия сама создает широкий объективный мир, отнюдь не теряющий определенности, присущей скульптуре и живописи, и способный с гораздо большей полнотой, чем какое-либо другое искусство, представить во всей широте целостность события, последовательность, смену душевных настроений, страстей, представлений и законченный ход какого-либо действия.

<...>

<...> ...У словесного искусства в отношении как его содержания, так и способа его изложения неизмеримо более широкое поле, чем у всех остальных искусств. Любое содержание усваивается и формируется поэзией, все предметы духа и природы, события, истории, деяния, поступки, внешние и внутренние состояния.

<...>

¹ А. Поп (1688—1744) — английский поэт.

<...> ...Поэтическая фантазия должна... придерживаться середины между абстрактной всеобщностью мышления и чувственно конкретной телесностью, известной нам в произведениях изобразительного искусства. <...>

<...>

<...> ...Она (поэзия. — *Сост.*) уже и не связана исключительно с какой-либо определенной художественной формой, но становится *всеобщим* искусством, способным в любой форме разрабатывать и высказывать любое содержание, которое вообще может войти в фантазию, поскольку настоящим ее материалом остается сама фантазия, эта всеобщая основа всех особых форм искусства и всех отдельных искусств.

<...>

Ее (поэзию. — *Сост.*)... следует понимать, по существу, как выход из реальной чувственности и ослабление последней, а не как творчество, не осмеливающееся еще войти в телесность и движение внешней сферы. <...>

...Поэзия и оказывается тем особым искусством, в котором одновременно начинает разлагаться само искусство и в котором оно обретает для философского познания точку перехода к религиозным представлениям как таковым, а также к прозе научного мышления.

С какой бы полнотой и предельной духовностью ни воспроизводила поэзия заново всю целостность прекрасного, все же именно духовность и составляет одновременно недостаток этой последней сферы искусства. <...>

<...>

В. Г. Б е л и н с к и й

РАЗДЕЛЕНИЕ ПОЭЗИИ НА РОДЫ И ВИДЫ

(1841)

Поэзия есть высший род искусства. Всякое другое искусство более или менее стеснено и ограничено в своей творческой деятельности тем материалом, посредством которого оно проявляется. Произведения архитектуры поражают нас или гармониею своих частей, образующих собою грациозное целое, или громадностью и грандиозностью своих форм, восторгая с собою дух наш к небу, в котором исчезают их остроконечные шпили. Но этим и ограничиваются средства их обаяния на душу. Это еще только переход от условного символизма к

абсолютному искусству; это еще не искусство в полном значении, а только стремление, первый шаг к искусству; это еще не мысль, воплотившаяся в художественную форму, но художественная форма, только *намекающая* на мысль. Сфера скульптуры шире, средства ее богаче, чем у зодчества: она уже выражает красоту форм человеческого тела, оттенки мысли в лице человеческом; но она схватывает только один момент мысли лица, одно положение тела (*attitude*). Притом же сфера творческой деятельности скульптуры не простирается на всего человека, а ограничивается только внешними формами его тела, изображает только мужество, величие и силу в мужчине, красоту и грацию в женщине. Живописи доступен весь человек — даже внутренний мир его духа; но и живопись ограничивается схватыванием одного момента явления. Музыка — по преимуществу выразительница внутреннего мира души; но выражаемые ею идеи неотделимы от звуков, а звуки, много говоря душе, ничего не выговаривают ясно и определенно уму. Поэзия выражается в свободном человеческом слове, которое есть и звук, и картина, и определенное, ясно выговоренное представление. Посему поэзия заключает в себе все элементы других искусств, как бы пользуется вдруг и нераздельно всеми средствами, которые даны порознь каждому из прочих искусств. Поэзия представляет собою всю целостность искусства, всю его организацию...

<...>

Н.Г Чернышевский

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОТНОШЕНИЯ ИСКУССТВА К ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ (1855)

<...>

Переходим к высочайшему и полнейшему из искусств, поэзии, вопросы о которой заключают в себе всю теорию искусства. Неизмеримо выше других искусств стоит поэзия по своему содержанию; все другие искусства не в состоянии сказать нам и сотой доли того, что говорит поэзия. Но совершенно изменяется это отношение, когда мы обращаем внимание на силу и живость субъективного впечатления, производимого поэзией, с одной стороны, и остальными искусствами — с другой. Все другие искусства, подобно живой действительности, действуют прямо на чувства, поэзия действует на фантазию; фантазия у одних людей гораздо впечатлительнее и живее, нежели у других, но вообще должно сказать, что у здорового человека ее образы

бледны, слабы в сравнении с воззрениями чувств; потому надобно сказать, что по силе и ясности субъективного впечатления поэзия далеко ниже не только действительности, но и всех других искусств. <...>

<...>

М.М. Бахтин

ФОРМЫ ВРЕМЕНИ И ХРОНОТОПА В РОМАНЕ: ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКЕ (1937—1938; 1973)

Процесс освоения в литературе реального исторического времени и пространства и реального исторического человека, раскрывающегося в них, протекал осложненно и прерывисто. Осваивались отдельные стороны времени и пространства, доступные на данной исторической стадии развития человечества, вырабатывались и соответствующие жанровые методы отражения и художественной обработки освоенных сторон реальности.

Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть **х р о н о т о п о м** (что значит в дословном переводе — «время-пространство»). Термин этот употребляется в математическом естествознании и был введен и обоснован на почве теории относительности (Эйнштейна). Для нас не важен тот специальный смысл, который он имеет в теории относительности, мы перенесем его сюда — в литературоведение — почти как метафору (почти, но не совсем); нам важно выражение в нем неразрывности пространства и времени (время как четвертое измерение пространства). Хронотоп мы понимаем как формально-содержательную категорию литературы (мы не касаемся здесь хронотопа в других сферах культуры).

В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп.

Хронотоп в литературе имеет существенное **ж а н р о в о е** значение. Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причем в литературе ведущим началом в хронотопе является время. Хронотоп как формально-содер-

жательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен.

<...>

Хронотоп определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности. Поэтому хронотоп в произведении всегда включает в себя ценностный момент, который может быть выделен из целого художественного хронотопа только в абстрактном анализе. Все временно-пространственные определения в искусстве и литературе неотделимы друг от друга и всегда эмоционально-ценностно окрашены. Абстрактное мышление может, конечно, мыслить время и пространство в их раздельности и отвлекаться от их эмоционально-ценностного момента. Но живое художественное созерцание (оно, разумеется, также полно мысли, но не абстрактной) ничего не разделяет и ни от чего не отвлекается. Оно схватывает хронотоп во всей его целостности и полноте. Искусство и литература пронизаны хронотопическими ценностями разных степеней и объемов. Каждый мотив, каждый выделимый момент художественного произведения является такой ценностью.

<...>

Коснемся одного примера пересечения пространственного и временного рядов. В «Мадам Бовари» Флобера местом действия служит «провинциальный городок». Провинциальный мешанинский городок с его затхлым бытом — чрезвычайно распространенное место свершения романских событий в XIX веке (и до Флобера, и после него). Этот городок имеет несколько разновидностей, в том числе и очень важную — идиллическую (у регионалистов). Мы коснемся только флюберовской разновидности (созданной, правда, не Флобером). Такой городок — место циклического бытового времени. Здесь нет событий, а есть только повторяющиеся «бывания». Время лишено здесь поступательного исторического хода, оно движется по узким кругам: круг дня, круг недели, месяца, круг всей жизни. День никогда не день, год не год, жизнь не жизнь. Изю дня в день повторяются те же бытовые действия, те же темы разговоров, те же слова и т. д. Люди в этом времени едят, пьют, спят, имеют жен, любовниц (безроманных), мелко интригуют, сидят в своих лавочках или конторах, играют в карты, сплетничают. Это обыденно-жизненное циклическое бытовое время. Оно знакомо нам в разных вариациях и по Гоголю, и по Тургеневу, по Глебу Успенскому, Щедрину, Чехову. Приметы этого времени просты, грубо-материальны, крепко срослись с бытовыми локальностями: с домиками и комнатками городка, сонными улицами, пылью и мухами, клубами, бильярдами и проч. и проч. Время здесь

бессобытийно и потому кажется почти остановившимся. Здесь не происходят ни «встречи», ни «разлуки». Это густое, липкое, ползущее в пространстве время. Поэтому оно не может быть основным временем романа. Оно используется романистами как побочное время, переплетается с другими, не циклическими временными рядами или перебивается ими, часто оно служит контрастирующим фоном для событийных и энергетических временных рядов.

Назовем здесь еще такой, проникнутый высокой эмоционально-ценностной интенсивностью, хронотоп, как п о р о г; он может сочетаться и с мотивом встречи, но наиболее существенное его восполнение — это хронотоп кризиса и жизненного п е р е л о м а. Самое слово «порог» уже в речевой жизни (наряду с реальным значением) получило метафорическое значение и сочеталось с моментом перелома в жизни, кризиса, меняющего жизнь решения (или нерешительности, боязни переступить порог). В литературе хронотоп порога всегда метафоричен и символичен, иногда в открытой, но чаще в имплицитной форме. У Достоевского, например, порог и смежные с ним хронотопы лестницы, передней и коридора, а также и продолжающие их хронотопы улицы и площади являются главными местами действия в его произведениях, местами, где совершаются события кризисов, падений, воскресений, обновлений, прозрений, решений, определяющих всю жизнь человека. Время в этом хронотопе, в сущности, является мгновением, как бы не имеющем длительности и выпадающим из нормального течения биографического времени. Эти решающие мгновения входят у Достоевского в большие объемлющие хронотопы м и с т е р и й н о г о и карнавального времени. Времена эти своеобразно соседствуют, пересекаются и переплетаются в творчестве Достоевского, подобно тому как они на протяжении долгих веков соседствовали на народных площадях средневековья и Возрождения (по существу же, но в несколько иных формах — и на античных площадях Греции и Рима). У Достоевского на улицах и в массовых сценах внутри домов (преимущественно в гостинных) как бы оживает и просвечивает древняя карнавально-мистерийная площадь¹. Этим, конечно, еще не исчерпываются хронотопы у Достоевского: они сложны и многообразны, как и обновляющиеся в них традиции.

¹ Культурные и литературные традиции (в том числе и древнейшие) сохраняются и живут не в индивидуальной субъективной памяти отдельного человека и не в какой-то коллективной «психике», но в объективных формах самой культуры (в том числе в языковых и речевых формах), и в этом смысле они межсубъективны и межиндивидуальны (следовательно, и социальны); отсюда они и приходят в произведения литературы, иногда почти минуя субъективную индивидуальную память творцов.

В отличие от Достоевского, в творчестве Л.Н. Толстого основной хронотоп — биографическое время, протекающее во внутренних пространствах дворянских домов и усадеб. Разумеется, и в произведениях Толстого есть и кризисы, и падения, и обновления, и воскресения, но они не мгновенны и не выпадают из течения биографического времени, а крепко в него впаяны. Например, кризис и прозрение Ивана Ильича длится на протяжении всего последнего периода его болезни и только завершается перед самым концом жизни. Длительным и постепенным, вполне биографическим было и обновление Пьера Безухова. Менее длительным, но не мгновенным является обновление и покаяние Никиты («Власть тьмы»). Мы находим у Толстого только одно исключение — ничем не подготовленное, совершенно неожиданное радикальное обновление Брехунова в последний момент его жизни («Хозяин и работник»). Толстой не ценил мгновения, не стремился заполнить его чем-либо существенным и решающим, слово «вдруг» у него встречается редко и никогда не вводит какое-либо значительное событие. В отличие от Достоевского, Толстой любил длительность, протяженность времени. После биографического времени и пространства существенное значение имеет у Толстого хронотоп природы, семейно-идиллический хронотоп и даже хронотоп трудовой идиллии (при изображении крестьянского труда).

* * *

В чем значение рассмотренных нами хронотопов? Прежде всего, очевидно их с ю ж е т н о е значение. Они являются организационными центрами основных сюжетных событий романа. В хронотопе завязываются и развязываются сюжетные узлы. Можно прямо сказать, что им принадлежит основное сюжетобразующее значение.

Вместе с этим бросается в глаза и з о б р а з и т е л ь н о е значение хронотопов. Время приобретает в них чувственно-наглядный характер; сюжетные события в хронотопе конкретизируются, обрастают плотью, наполняются кровью. О событии можно сообщить, осведомить, можно при этом дать точные указания о месте и времени его свершения. Но событие не становится образом. Хронотоп же дает существенную почву для показа-изображения событий. И это именно благодаря особому сгущению и конкретизации примет времени — времени человеческой жизни, исторического времени — на определенных участках пространства. Это и создает возможность строить изображение событий в хронотопе (вокруг хронотопа).

<...>

Принцип хронотопичности художественно-литературного образа впервые со всею ясностью раскрыл Лессинг в своем «Лаокооне». Он

устанавливает временной характер художественно-литературного образа. Все статически-пространственное должно быть не статически же описано, а должно быть вовлечено во временной ряд изображаемых событий и самого рассказа-изображения. Так, в знаменитом примере Лессинга красота Елены не описывается Гомером, а показывается ее действие на троянских старцев, причем это действие раскрывается в ряде движений, поступков старцев. Красота вовлекается в цепь изображаемых событий и является в то же время не предметом статического описания, а предметом динамического рассказа.

Однако Лессинг, при всей существенности и продуктивности его постановки проблемы времени в литературе, ставит ее в основном в формально-техническом плане (конечно, не в формалистическом смысле). Проблема освоения реального времени, то есть проблема освоения исторической действительности в поэтическом образе, прямо и непосредственно им не ставится, хотя и задевается в его работе.

<...>

М.М. Бахтин

СЛОВО В РОМАНЕ (1934—1935)

<...>

Человек в романе — существенно говорящий человек; роман нуждается в говорящих людях, произносящих свое идеологическое своеобразное слово, свой язык.

Основной, «специфицирующий» предмет романного жанра, создающий его стилистическое своеобразие, — г о в о р я щ и й ч е л о в е к и е г о с л о в о .

Для правильного понимания этого утверждения необходимо со всею четкостью оттенить три момента:

1. Говорящий человек и его слово в романе есть предмет словесного же и художественного изображения. Слово говорящего человека в романе не просто передается и не воспроизводится, а именно х у д о ж е с т в е н н о и з о б р а ж а е т с я и притом — в отличие от драмы — изображается с л о в о м ж е (авторским). Но говорящий человек и его слово, как и предмет слова, — предмет специфический: о слове нельзя говорить так, как о других предметах речи — о безгласных вещах, явлениях, событиях и т. п., оно требует совсем особых формальных приемов речи и словесного изображения.

2. Говорящий человек в романе — существенно с о ц и а л ь н ы й ч е л о в е к, исторически конкретный и определенный, и его слово — социальный язык (хотя и в зачатке), а не «индивидуальный

диалект». Индивидуальный характер и индивидуальные судьбы и только ими определяемое индивидуальное слово сами по себе безразличны для романа. Особенности слова героя всегда претендуют на известную социальную значимость, социальную распространенность, это — потенциальные языки. Поэтому слово героя и может быть фактором, расслаивающим язык, вносящим в него разноречие.

3. Говорящий человек в романе — всегда в той или иной степени и д е о л о г, а его слова всегда и д е о л о г е м а. Особый язык в романе — всегда особая точка зрения на мир, претендующая на социальную значимость. Именно как идеологема слово и становится предметом изображения в романе, и потому роман не подвергается никакой опасности стать беспредметной словесной игрой. <...>

Говорящий человек и его слово, как мы сказали, специфицирующий предмет романа, создающий своеобразие этого жанра. Но в романе, конечно, изображается не только говорящий человек, и сам человек изображается не только как говорящий. Человек в романе может действовать не меньше, чем в драме или в эпосе, — но это действие его всегда идеологически освещено, всегда сопряжено со словом (хотя бы только возможным), с идеологическим мотивом, осуществляет определенную идеологическую позицию. Действие, поступок героя в романе необходимы как для раскрытия, так и для испытания его идеологической позиции, его слова. Правда, роман XIX века создавал очень важную разновидность, где герой — только говорящий человек, не могущий действовать и обреченный на голое слово: на мечту, на бездейственное проповедничество, учительство, на бесплодную рефлексию и т. п. Таков, например, и русский роман испытания интеллигента-идеолога (простейший образец — «Рудин»).

Такой бездействующий герой — только одна из тематических разновидностей романного героя. Обычно герой действует в романе не меньше, чем в эпосе. Существенное отличие его от эпического героя в том, что он не только действует, но и говорит, и что действие его не общезначимо и не бесспорно и совершается не в общезначимом и бесспорном эпическом мире. Поэтому такое действие всегда нуждается в идеологической оговорке, за ним всегда определенная идеологическая позиция, не единственно возможная и потому оспоримая. Идеологическая позиция эпического героя — общезначима для всего эпического мира, у него нет о с о б о й идеологии, рядом с которой возможны и существуют другие. Эпический герой может, конечно, произносить длинные речи (а романский герой молчать), но его слово идеологически не выделено (выделено оно лишь формально — композиционно и сюжетно), оно сливается с авторским словом. Но и автор также не выделяет своей идеологии, — она сливается с об-

шей — единственно возможной. В эпосе один, единый и единственный кругозор. В романе много кругозоров, и герой обычно действует в своем особом кругозоре. Поэтому в эпосе нет говорящих людей как представителей разных языков — говорящий здесь, в сущности, один автор, и слово здесь — одно и единое авторское слово.

<...>

Говорящий человек в романе... вовсе не обязательно должен быть воплощен в героя. Герой — лишь одна из форм говорящего человека (правда, важнейшая). Языки разноречия входят в роман в форме безличных пародийных стилизаций (как у английских и немецких юмористов), непародийных стилизаций, в виде вставных жанров, в формах условных авторов, в форме сказа; наконец, даже и безусловная авторская речь, поскольку она полемична и апологетична, то есть противопоставляет себя как особый язык другим языкам разноречия, до известной степени сосредоточена на себе, то есть не только изображает, но и изображается.

Все эти языки — и там, где они не воплощены в герое, — социально и исторически конкретизированы и в той или иной степени объектны (безобъектным может быть только один-единственный язык, не знающий рядом с собой других языков), и потому за всеми ними сквозят образы говорящих людей, одетых в конкретные социальные и исторические одежды. Для романного жанра характерен не образ человека самого по себе, а именно о б р а з я з ы к а. Но язык, чтобы стать художественным образом, должен стать речью в устах говорящего человека.

Если специфический предмет романного жанра — говорящий человек и его слово, претендующее на социальную значимость и распространение, как особый язык разноречия, — то центральная проблема романной стилистики может быть формулирована, к а к п р о б л е м а х у д о ж е с т в е н н о г о и з о б р а ж е н и я я з ы к а, проблема образа языка.

<...>

Ю.М. Л о т м а н

О СОДЕРЖАНИИ И СТРУКТУРЕ ПОНЯТИЯ «ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»

Объектом изучения литературоведа является художественная литература. Положение это настолько очевидно, а само понятие художественной литературы представляется в такой мере первичным и непосредственно данным, что определение его мало занимает литературо-

ведов. Однако, как только мы удаляемся за пределы привычных нам представлений и той культуры, в недрах которой мы воспитаны, количество спорных случаев начинает угрожающе возрастать...

Разграничение произведений художественной литературы и всей массы остальных текстов, функционирующих в составе данной культуры, может осуществляться с двух точек зрения.

1. Функционально. С этой точки зрения, художественной литературой будет являться всякий словесный текст, который в пределах данной культуры способен реализовать эстетическую функцию. Поскольку в принципе возможно (а исторически весьма нередко) положение, при котором для обслуживания эстетической функции в эпоху создания текста и в эпоху его изучения необходимы разные условия, текст, не входящий для автора в сферу искусства, может принадлежать искусству, с точки зрения исследователя, и наоборот...

2. С точки зрения организации текста. Для того, чтобы текст мог себя вести указанным выше образом, он должен быть определенным способом построен: отправитель информации его действительно зашифровывает многократно и разными кодами (хотя в отдельных случаях возможно, что отправитель создает текст как нехудожественный, то есть зашифрованный однократно, а получатель приписывает ему художественную функцию, примышляет более поздние кодировки и дополнительную концентрацию смысла). Кроме того, получатель должен знать, что текст, к которому он обращается, следует рассматривать как художественный. Следовательно, текст должен быть определенным образом семантически организован и содержать сигналы, обращающие внимание на такую организацию. Это позволяет описывать художественный текст не только как определенным образом функционирующий в общей системе текстов данной культуры, но и как некоторым образом устроенный. Если в первом случае речь пойдет о структуре культуры, то во втором — о структуре текста.

И.-В. Гете и Ф. Шиллер

ОБ ЭПИЧЕСКОЙ И ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ (1797)

Эпический поэт и драматург, оба подчинены всеобщим поэтическим законам, главным образом закону единства и закону развивающегося действия; далее, оба они трактуют сходные объекты и оба могут использовать любой мотив. Великое же и существенное их различие заключается в том, что эпический поэт излагает событие, перенося его в прошедшее, драматург же изображает его как совершающееся в настоящем. Если пожелать вывести признак законов, по которым он

действует, из природы человека, то следовало бы представить себе рапсода и мима, обоих поэтами, одного окруженного спокойно внимающей, другого — нетерпеливо взирающей, прислушивающейся толпой. Тогда нетрудно будет заключить, что более всего благоприятствует каждому из этих видов поэзии, какие объекты каждый преимущественно использует; я говорю преимущественно, ибо, как я уже заметил вначале, на исключительное обладание никто из них не может посягать.

Объекты эпоса и трагедии должны быть чисто человеческими, значительными и патетическими. Лучше всего, если действующие лица стоят на известном культурном уровне, где их деятельность еще предоставлена только самой себе, где действуют не из моральных, политических, механических побуждений, но только из безусловно личных. Мифы героической поры Греции в этом смысле особенно благоприятствовали поэтам.

Эпическая поэма изображает преимущественно ограниченную личностью *деятельность*, трагедия — ограниченные личностью *страдания*; эпическая поэма — человека, *действующего* вовне: битвы, странствия, всякого рода предприятия, обуславливающие известную чувственную пространственность; трагедия — человека, устремленного в глубь своей внутренней жизни, а поэтому события подлинной трагедии требуют лишь небольшого пространства.

<...>

<...> ...Рапсод, излагающий абсолютно прошедшее, представится нам мудрецом, в спокойной задумчивости обзирающим случившееся. Его рассказ стремится успокоить слушателей, дабы они могли долго и охотно внимать ему; он будет распределять интерес равномерно, так как не имеет возможности быстро сбалансировать слишком живое впечатление, по своему усмотрению будет он заглядывать и забегать то вперед, то в прошедшее; за ним могут поспеть повсюду, ибо он имеет дело только с фантазией, которая сама творит свои образы и которой порою почти безразлично, какие именно из них ей следует вызывать из небытия; рапсоду не следовало бы, как некоему высшему существу, появляться в своей поэме; лучше всего, если бы он читал ее за занавесом, так, чтобы можно было, отвлекаясь от какой бы то ни было личности, думать, что внимаешь голосу муз.

Напротив, мим находится как раз в обратном положении, он олицетворяет определенный индивидуум, он стремится, чтобы мы принимали непосредственное участие в нем и в его ближайшем окружении, чтобы мы вместе с ним испытывали страдания его души и тела, разделяли с ним его недоумения и для него забывали себя. Правда, и он будет сообщать ходу действия известную постепенность, но он все же

вправе отваживаться на куда более живые эффекты, ибо при чувственном созерцании даже сильное впечатление может быть истреблено слабейшим.

Внимающий ему зритель, собственно говоря, пребывает в постоянном чувственном напряжении, он не смеет возвыситься до раздумья, он должен страстно следовать за ним, его фантазия ввернута в полное молчание, к ней нельзя предъявлять никаких требований; даже то, о чем ведется рассказ, должно как бы доходить до его зрения во всей своей наглядности.

В. Г. Б е л и н с к и й

РАЗДЕЛЕНИЕ ПОЭЗИИ НА РОДЫ И ВИДЫ (1841)

<...>

I. Поэзия осуществляет смысл идеи во внешнем и организует духовный мир в совершенно определенных, пластических образах. Все внутреннее глубоко уходит здесь во внешнее, и обе эти стороны — внутреннее и внешнее — не видны отдельно одна от другой, но в непосредственной совокупности являют собою определенную, замкнутую в самой себе реальность — *событие*. Здесь не видно поэта; мир, пластически определенный, развивается сам собою, и поэт является только как бы простым повествователем того, что совершилось само собою. Это поэзия эпическая.

II. Всякому внешнему явлению предшествует побуждение, желание, намерение, словом — мысль; всякое внешнее явление есть результат деятельности внутренних, сокровенных сил: поэзия проникает в эту вторую, внутреннюю сторону события, во внутренность этих сил, из которых развивается внешняя реальность, событие и действие; здесь поэзия является в новом, противоположном роде. Это царство субъективности, это мир внутренний, мир начинаний, остающийся в себе и не выходящий наружу. Здесь поэзия остается в элементе внутреннего, в осязающей, мыслящей душе; дух уходит здесь из внешней реальности в самого себя и дает поэзии различные до бесконечности переливы и оттенки своей внутренней жизни, которая превращает в себя все внешнее. Здесь личность поэта является на первом плане, и мы не иначе, как через нее, все принимаем и понимаем. Это поэзия *лирическая*.

III. Наконец эти два различные рода совокупляются в неразрывное целое: внутреннее перестает оставаться в себе и выходит вовне, обнаруживается в действии; внутреннее, идеальное (субъективное) становится внешним, реальным (объективным). Как и в эпической

поэзии, здесь также развивается определенное, реальное действие, выходящее из различных субъективных и объективных сил; но это действие не имеет уже чисто внешнего характера. Здесь действие, событие представляется нам не вдруг, уже совсем готовое, вышедшее из сокрытых от нас производительных сил, совершившее в себе свободный круг и успокоившееся в себе, — нет, здесь мы видим самый процесс начала и возникновения этого действия из индивидуальных волей и характеров. С другой стороны, эти характеры не остаются в самих себе, но непрерывно обнаруживаются и в практическом интересе открывают содержание внутренней стороны своего духа. Это высший род поэзии и венец искусства — поэзия *драматическая*.

Теперь, сделав общий и краткий очерк каждого из трех родов поэзии, разовьем их глубочайшее и дальнейшее значение чрез сравнение одного с другим.

Эпическая и *лирическая* поэзия представляют собою две отвлеченные крайности действительного мира, диаметрально одна другой противоположные; *драматическая* поэзия представляет собою слияние (конкретцию) этих крайностей в живое и самостоятельное третье.

Эпическая поэзия есть по преимуществу поэзия объективная, внешняя, как в отношении к самой себе, так и к поэту и его читателю. В эпической поэзии выражается созерцание мира и жизни, как сущих *по себе* и пребывающих в совершенном равнодушии к самим себе и созерцающему их поэту или его читателю.

Лирическая поэзия есть, напротив, по преимуществу поэзия *субъективная*, внутренняя, выражение самого поэта. «В лирической поэзии, — говорит Жан Поль Рихтер, — живописец становится картиною, творец — своим творением». Эпическую поэзию можно сравнить с образовательными искусствами — архитектурю, ваянием, живописью; лирическую поэзию можно сравнить только с музыкою. Есть даже такие лирические произведения, в которых почти уничтожаются границы, разделяющие поэзию от музыки. Так например, многие русские народные песни удерживаются в памяти народа не содержанием своим (ибо в них почти совсем нет содержания), не значением слов, из которых состоят (ибо соединение этих слов лишено почти всякого значения и, при грамматическом смысле, не имеет почти никакого логического), но музыкальностью звуков, образуемых соединением слов, ритмом стихов и своим мотивом в пении, или своим «голосом», как говорят простолюдины. Другие лирические пьесы, не заключая в себе особенного смысла, хотя и не будучи лишены обыкновенного, выражают собою бесконечно знаменательный смысл одною

музыкальностью своих стихов, как, например, эти стихи из песни сумасшедшей Офелии:

Он во гробе лежал с непокрытым лицом,
с *непокрытым*, с *открытым* лицом.

Непокрытый есть то же, что открытый, а открытый — то же, что непокрытый; но какое глубокое впечатление производит на душу это повторение одного и того же слова, с незначительным грамматическим изменением! И как чувствуется, что эти стихи должны не читаться, а петься! <...>

В эпосе субъект поглощен предметом; в лирике он не только переносит в себя предмет, растворяет, проникает его собою, но и изводит из своей внутренней глубины все те ощущения, которые пробудило в нем столкновение с предметом. Лирика дает слово и образ немым ощущениям, выводит их из душного заточения тесной груди на свежий воздух художественной жизни, дает им особое существование. Следовательно, содержание лирического произведения не есть уже развитие объективного происшествия, но сам субъект и все, что происходит через него. Этим обуславливается дробность лирики: отдельное произведение не может обнять целостности жизни, ибо субъект не может в один и тот же миг быть всем. Отдельный человек в различные моменты полон различным содержанием. Хотя и вся полнота духа доступна ему, но не вдруг, а в отдельности, в бесчисленном множестве различных моментов. Все *общее*, все субстанциональное, всякая идея, всякая мысль — основные двигатели мира и жизни — могут составить содержание лирического произведения, но при условии, однако ж, чтоб общее было претворено в кровное достояние субъекта, входило в его ощущение, было связано не с какою-либо одною его стороною, но со всею целостию его существа. Все, что занимает, волнует, радует, печалит, услаждает, мучит, успокаивает, тревожит, словом, все, что составляет содержание духовной жизни субъекта, все, что входит в него, возникает в нем, — все это приемлется лирикою, как законное ее достояние. Предмет здесь не имеет цены сам по себе, но все зависит от того, какое значение дает ему субъект, все зависит от того веяния, того духа, которыми проникается предмет фантазиею и ощущением. Что, например, за предмет — засохший цветок, найденный поэтом в книге? — но он внушил Пушкину одно из лучших, одно из благоуханнейших, музыкальнейших его лирических произведений.

<...>

Хотя драма и есть примирение противоположных элементов — эпической объективности и лирической субъективности, но тем не менее она не есть ни эпопея, ни лирика, но третья, совершенно новое и

самостоятельное, хотя и вышедшее из двух первых. По сему у греков драма была как бы результатом эпоса и лиры, ибо и явилась-то после них и была самым пышным, но и последним цветом эллинской поэзии. Несмотря на то что в драме, как и в эпосе, есть событие, драма и эпоса диаметрально противоположны друг другу по своей сущности. В эпосе господствует *событие*, в драме — *человек*. Герой эпоса — *происшествие*; герой драмы — *личность человеческая*. Жизнь в эпосе является как нечто сущее по себе, т. е. так, как она есть, независимая от человека, неизвестная сама собою, равнодушно пребывающая и к человеку, и к самой себе. Эпос — это сама природа, вечно неизменная в своем исполинском величии, всегда равнодушная в пышном блеске красоты своей. В драме жизнь является уже не только *по себе*, но и *для себя* сущее, как разумное сознание, как свободная воля. *Человек* есть герой драмы, и не *событие* владевает над ней над *человеком*, но *человек* владевает над *событием*, по свободной воле давая ему ту или другую развязку, тот или другой конец. <...>

<...>

В драме сила и важность события дает себя знать, как «коллизия», или та сшибка, то столкновение между естественным влечением сердца героя и его понятием о долге, которые не зависят от его воли, которых он не может ни произвести, ни предотвратить, но которых разрешение зависит не от события, но единственно от свободной воли героя. Власть события ставит героя драмы на распутьи и приводит его в необходимость избрать один из двух, совершенно противоположных друг другу путей для выхода из борьбы с самим собою; но решение в выборе пути зависит от героя драмы, а не от события. Мало того: катастрофа драмы может воспоследовать и ускориться даже вследствие нерешительного колебания со стороны героя; но и эта нерешительность заключается не в сущности и силе события, но единственно в характере героя. Лучший пример этого представляет нам Шекспиров *Гамлет*: он узнает об ужасной смерти отца своего из уст самой тени отца: вот событие, приготовленное не Гамлетом, но вышедшее из развращенной воли вероломного брата умершего короля; оно ставит Гамлета в необходимость играть роль мстителя; но как эта роль совсем не в его натуре, то он и повергается во внутреннюю борьбу с самим собою, произведенную сшибкою двух враждебных сил — долга, повелевающего мстить за смерть отца, и личной неспособностью к мщению: вот трагическая *коллизия*! <...>

Хотя все эти три рода поэзии существуют отдельно один от другого, как самостоятельные элементы, однако ж, проявляясь в особых произведениях поэзии, они не всегда отличаются один от другого резко определенными границами. Напротив, они часто являются в сме-

шанности, так что иное эпическое по форме своей произведение отличается драматическим характером, и наоборот. Эпическое произведение не только ничего не теряет из своего достоинства, когда в него входит драматический элемент, но еще много выигрывает от этого. Это особенно относится к произведениям христианского искусства, в котором нет ничего выше человеческой личности с ее внутренней, субъективной стороны и в котором посему драматический элемент входит в эпический по праву и возвышает его цену. Превосходный пример эпического произведения, проникнутого драматическим элементом, представляет собою повесть Гоголя «Тарас Бульба». Это дивно художественное создание заключает в себе две трагические коллизии, из которых каждой стало бы на великое драматическое произведение. Во время осады неприятельского города, уже доведенного до последней крайности всеми ужасами голода, Андрий, сын Бульбы, встречается с давно уже пленившею его девушкою из враждебного племени. Он не может отдаться ей, не навлекши на себя проклятия отца, не изменивши своим соотчичам и единоверцам, а между тем он не может и оторваться от *нее*, ибо он столько же *человек*, сколько и *малороссиянин*: вот *коллизия*. И полная натура, кипящая избытком юных сил, без рефлексии отдалась влечению сердца и за миг бесконечного блаженства заплатила лютою казнию, смертью от рук родного отца, смертью, которая была необходимым следствием решения его воли в коллизии и единственным выходом из ложного, неестественного положения! С другой стороны, отец, который поставлен уже не в возможность, но в необходимость быть палачом собственного сына: какое трагическое положение, какая ужасная коллизия и как страшно вышла из нее железная воля полудикого запорожца!.. Эта повесть Гоголя во всяком случае была бы превосходным произведением искусства, но, благодаря обилию драматических элементов, насквозь проникнувших ее, она должна занимать почетное место между созданиями первого разряда величайших творцов. <...>

Точно так же, как бывает драма в эпосе, бывает и эпос в драме. У греков все роды поэзии, не исключая и самой лирики отличаются характером более или менее эпическим: ибо вся жизнь этого народа выразилась преимущественно в пластической созерцательности. Трагедия греков особенно отличается эпическим характером и в этом отношении диаметрально противоположна драме новейшей, христианской, шекспировской. Герой греческой трагедии не человек, а событие; интерес ее сосредоточен не на участи индивидуума, а на судьбах народа в лице его представителей. И оттого главное лицо греческой трагедии есть полубог, царь, герой, а второе по нем и противопоставленное ему лицо есть сам народ, присутствующий в трагедии

как хор, который сам не имеет прямого, деятельного влияния на ход пьесы, но который как бы созерцает ее развитие и выговаривает свое о нем сознание. В своих героях греческие трагики олицетворяли общие силы и стихии народной, и общественной жизни. Так, в благороднейшем создании Софокла «Антигоне» в лице героини трагедии осуществлена идея естественного права семейственности, а в лице Креона — торжество государственного права, силы, закона. <...>
<...>

В. В. Кожин о в

К ПРОБЛЕМЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ РОДОВ И ЖАНРОВ (1964)

<...>

Родовые формы — необходимое условие существования и развития словесного искусства. Их можно сравнить, например, с тремя неотъемлемыми формами пространственного изобразительного искусства — живописью, орнаментом и графикой. В известном смысле эпос аналогичен живописи, лирика — орнаменту, драма, использующая только диалог, — одноцветной графике (к этому сопоставлению мы еще вернемся).

Естественно, что определения поэтических родов мы находим уже в древнейших памятниках теории литературы. Широко известно определение Аристотеля: «Подражать... можно, рассказывая о событии, как о чем-то отдельном от себя, как это делает Гомер, или же так, что подражающий остается сам собою, не изменяя своего лица, или представляя всех изображаемых лиц как действующих и деятельных».

Это определение в своем буквальном смысле представляется устаревшим. Так, уже поэму Данте, где «подражающий остается сам собою», пришлось бы на основе этого определения понять как лирику (в то же время теряет под собой почву и определение эпоса как рассказа «о чем-то отдельном от себя»). Однако с замечательной точностью намечает Аристотель категории «события» и «действия», которые являются фундаментальными для эпоса и драмы, что впоследствии развернуто докажет Гегель.

Еще до Аристотеля было сформулировано другое определение родов, рассматривающее проблему в иной плоскости — в плоскости специфических форм выражения. Я имею в виду менее популярные суждения Платона из его диалогов «Государство». Он говорил, что поэты рассказывают тремя способами: «... либо простым рассказом, либо рассказом, разветвляющимся при помощи подражания, либо смешанным способом...»

Рассказ, построенный на подражании, всецело принадлежит... трагедии и комедии, другой рассказ — от лица самого поэта, — главным образом ты его найдешь в дифирамбах, смешанный же тип рассказа — в эпической поэзии...»

Это определение, как видим, противоречит позднейшей гегелевской систематике, в которой в качестве «смешанной», синтетической формы выступает не эпос, а драма. Гегель указывает, что принцип деления родов поэзии можно извлечь «только из *общего* понятия художественного изображения». Далее он определяет эпос как представление «самой *объективности* в ее объективности», лирику как представление «субъективности, внутреннего мира», и, наконец, драму — как «способ изложения», связывающий «оба предшествующих в новую целостность, в которой мы... перед собой имеем как объективное раскрытие, так и... внутреннюю жизнь индивида...»

<...>

<...> Последующее развитие теории литературных родов как реальных и устойчивых форм исходит из его (Гегеля. — *Сост.*) положений. Предпосылки гегелевской систематики уже были изложены: эпос представляет объективность в ее объективности (лишь, как говорит еще Гегель, в ее «объективирующей форме»); лирика — субъективность; драма синтезирует объективное и субъективное. Таков смысл гегелевского введения в проблему, являющего собою одну из его многочисленных стройных «триад».

Однако обширный раздел, посвященный родам поэзии и их видам в «Лекциях по эстетике» (он занимает около 15 листов), находится в известном противоречии с этим введением. Внимательно штудировав этот раздел, мы обнаруживаем, например, что при различении эпоса и драмы центральным пунктом для Гегеля оказывается не соотношение «объективности» эпоса с «объективно-субъективной» природой драмы, но соотношение глубоко содержательных категорий события и действия.

<...>

<...> Именно различие этих категорий предстает у него как подлинная основа для разграничения эпоса и драмы. Проблема соотношения «объективного» и «объективно-субъективного» оказывается скорее философической фразеологией (Гегель говорит об этом соотношении очень непосредственно), облакающей действительное решение вопроса.

<...>

Итак, в противоположность философическому введению, трактующему драму как синтез эпоса и лирики, здесь оказывается, что драма есть нечто более «узкое», чем эпос. Ведь *действие* входит в *собы-*

тие как одна из сторон. Характерно, что последнее из приведенных рассуждений Гегеля может быть рассмотрено не только как теоретическая постановка вопроса, но и как непосредственно практическая рекомендация автору, приступающему к инсценировке эпического произведения.

Драматизация, которой, в принципе, поддается любое эпическое произведение, выступает как реальное доказательство того понимания различий драмы и эпоса, какое мы здесь пытались наметить. Драма не есть синтез эпоса и лирики, хотя в то же время она в определенном отношении ближе к лирике, чем эпос. Скорее уж эпос есть синтез драмы, лирики и своего собственного начала, принадлежащего только ему. Во всяком случае «шкала сложности» должна выглядеть именно так: лирика (как самое простейшее) — драма — эпос. По-видимому, и генетически развитие совершается именно в этой последовательности. Сначала рождается «лирическое начало» — как простой возглас, восклицание, песня; затем драматическое — в диалогическом обряде, выражающем борьбу двух сил; и, наконец, — эпос как освоение объективного события в слове.

<...>

<...> Лирика противостоит эпосу и драме, вместе взятым. Между прочим, именно так решал проблему родов Гоголь, который в своей оригинальной и весьма небезынересной работе «Учебная книга словесности для русского юношества» объединил эпос и драму в одну категорию «повествовательной или драматической поэзии», противопоставив ее лирике.

Различия лирики и, с другой стороны, эпоса и драмы — это различия иного порядка, чем различия последних двух форм. Лирическое произведение невозможно трансформировать в эпическое или драматическое (или обратно); между тем это принципиально возможно для эпоса и драмы. Лирика в собственном смысле (я не говорю о разнообразных переходных формах) не является, в сущности, искусством образительным; она тяготеет к выразительному образу, подобному образам музыки. В частности, в лирике необязательна фабульная основа, которая необходима и в эпическом, и драматическом произведениях.

Если вернуться к уже намеченной аналогии, можно сказать, что лирика соотносится с эпосом и драмой так же, как орнамент — с живописью и графикой. Различие между эпосом и драмой не является фундаментальным, доходящим до самых основ. Живописная полнота и многокрасочность эпоса, конечно, существенно отличается от как бы одноцветного, использующего только одно средство — диалог — рисунка драмы. В драме схватывается центральное, основное устрем-

ление человеческого характера; это действительно роднит ее с графическим изображением, дающим общий абрис и главный жест человеческой фигуры и лишь намечающим фон и обстановку. <...>

<...>

Г.Н. П о с п е л о в

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ (1965)

<...>

Классическая теория эпоса и лирики возникла на почве философской, идеалистической эстетики и в основном принадлежит Гегелю. Несколько позднее ее по-своему пытался развить и изложить Белинский. С тех пор в этом отношении не было предложено ничего существенно нового. Теория литературы, возникшая далее в пределах специального литературоведения, развивалась в основном на почве позитивизма и избегала широких философско-исторических обобщений. Наша современная диалектико-материалистическая литературная наука до таких проблем, по существу, еще не дошла. Приходится начинать с того, на чем остановился Белинский.

Применяя вслед за Гегелем для определения различий между эпосом и лирикой философские категории «объекта» и «субъекта» в их объективно-идеалистической интерпретации, Белинский в их разработке не продвинулся поэтому намного дальше. Для него «субъект» и «объект» были прежде всего собственно гносеологическими понятиями — кем-то познающим и чем-то познаваемым. Но художественная литература, как и вообще искусство, — явление настолько сложное, что для определения ее основных разновидностей эти, собственно гносеологические понятия¹ «субъекта» и «объекта» были явно недостаточны. Поэтому Белинский по ходу своих рассуждений переходил к другому, «онтологическому» значению² тех же категорий, хотя сам, видимо, этого не сознавал.

Так, он написал об эпосе: «Все внутреннее глубоко уходит здесь во внешнее, и обе эти стороны — внутреннее и внешнее — не видны отдельно одна от другой, но в непосредственной совокупности являя собой определенную, замкнутую в самой себе реальность — *собы-*

¹ *Гносеологические понятия* — понятия, характеризующие закономерности процессов познания; *гносеология* — теория познания.

² *Онтологический* — характеризующий само познаваемое бытие; *онтология* — учение о сущности бытия.

тие. Здесь не видно поэта; мир, пластически определенный, развивается сам собою, и поэт является только как бы простым повествователем того, что совершилось само собою».

В этом рассуждении, очевидно, смешиваются два различных понимания «субъективного» и «объективного». В самом деле, какое «внутреннее» глубоко уходит здесь во «внешнее», образуя в единстве с ним реальность «события»? В данном случае, несомненно, речь идет о «внутреннем мире» с а м и х г е р о е в эпического произведения, об их мыслях, чувствах, стремлениях, словом — о движении их с о з н а н и я, которое непосредственно не изображается, но проявляется через их действия и отношения, через события и обстоятельства их жизни, словом — через «внешнее», через их б ы т и е, непосредственно изображенное в произведении.

Когда же Белинский пишет, что в эпосе «не видно поэта», что он является только «как бы простым повествователем того, что само собою», то здесь речь идет совсем о другом — о кажущемся отсутствии субъективности с а м о г о х у д о ж н и к а, о том, что в произведении как будто бы не выражаются его мысли, чувства, стремления. В первом случае «субъективное» и «объективное» берутся как «внутреннее» и «внешнее», как «сознание» и «бытие» в самой познаваемой и оцениваемой художником человеческой жизни. Во втором случае «субъективность» — это осмысляющее и оценивающее жизнь сознание художника, а «объективность» — это кажущаяся независимость изображаемой жизни, происходящих в произведении «событий» от его осмысляющего и оценивающего сознания.

<...>

Таким образом, категории «объективного» и «субъективного» необходимо употреблять применительно к искусству (да и вообще к жизни) в двух разных значениях. В одном значении — это две стороны в с я к о г о процесса познания, в частности и художественного, и, далее, его результатов, в частности содержания произведений искусства. Любое художественное произведение есть с этой точки зрения единство «субъекта» и «объекта», познающего жизнь сознания художника и познаваемой им, отраженной в нем действительности. Различать с э т о й точки зрения два основных «рода» литературы и всего искусства, конечно, совершенно невозможно. То, что в эпосе «не видно поэта», что в лирике он «уходит из внешней реальности в самого себя», — все это только художественные иллюзии.

В другом значении «объективное» и «субъективное» — это две стороны всякого человеческого существования, это общественное б ы т и е людей и их общественное с о з н а н и е. Обе эти стороны

жизни в их единстве могут стать предметом художественного познания и воспроизведения. С этой точки зрения вполне возможно устанавливать различия между двумя основными «родами» художественной словесности и вместе с тем между двумя «родами» односоставных искусств вообще.

Социальная характерность человеческой жизни, существующая в самой реальной действительности, вне сознания художника, и являющаяся основным предметом искусства, представляет собой взаимодействие и взаимопроникновение двух своих сторон. Одна из них — это о б ъ е к т и в н а я, материальная жизнь людей в ее пространственно-временных формах, предстоящих непосредственно внешнему восприятию; это социальные отношения и события жизни людей, их действия и движения, обычаи и привычки, их внешний облик, позы и жесты, их связи с природой и бытовой обстановкой. Другая сторона — это зависимая от материальных отношений с у б ъ е к т и в н а я, духовная жизнь людей; это процесс их социального сознания, процесс их переживаний, представляющий собой е д и н с т в о восприятий, мыслей, чувств, стремлений. Сам он непосредственно внутренне воспринимается только переживающей его личностью.

Почти все «односоставные» виды искусства, кроме искусства слова, и разделяются в основном на два рода в зависимости от того, какую из этих двух сторон их общего предмета они берут и с х о д н ы м м о м е н т о м его воспроизведения.

Одни виды искусства воспроизводят характерность человеческой жизни как общественное б ы т и е, как о б ъ е к т и в н о е существование. Поэтому они изображают людей в пространственно-временных формах их жизни — в их действиях, движениях, высказываниях, позах, жестах, внешнем облике, в их отношениях с природой и предметами, созданными руками человека, и только через это или на основании этого также и в их размышлениях, чувствах, стремлениях. Эти искусства можно поэтому назвать, в ш и р о к о м смысле, изобразительными искусствами. К ним относятся живопись (рисунок, графика), скульптура, пантомима, а в общих пределах искусства слова — также эпическая и драматическая словесность (литература).

Другие виды искусства берут исходной стороной воспроизведения характерности человеческой жизни ее с у б ъ е к т и в н у ю сторону, общественное с о з н а н и е людей. Они выражают процесс человеческих переживаний — впечатлений, раздумий, чувств, стремлений — и через это или на основании этого могут изображать также и явления внешнего мира. Эти искусства можно поэтому назвать «экспрессивными» искусствами. К ним относятся музыка, художест-

венный танец, архитектура, а в общих пределах искусства слова также лирическая словесность (поэзия). Следовательно, как уже было сказано, художественная словесность благодаря своему гибкому и универсальному средству воспроизведения жизни — человеческой речи — относится различными своими «родами» и к «изобразительному», и к «экспрессивному» «родам» искусства в его целом.

Лирика, музыка, танец, архитектура очень сильно отличаются друг от друга по средствам и способам воспроизведения характерности жизни. И тем не менее это — виды одного «экспрессивного» «рода» искусства, очень близкие друг к другу по исходной стороне предмета воспроизведения. Недаром говорят, что архитектура — это «застывшая музыка»; недаром само слово «лирика» произошло от названия музыкального инструмента; недаром так много общего в интонационно-ритмическом строе музыки и танца, песенной мелодии и поэзии.

Подобная же близость существует между эпосом, драматургией, пантомимой, живописью, скульптурой, несмотря на огромные различия между ними, вытекающие из их способов и средств воспроизведения. Все это — виды «изобразительного» рода искусства, берущие исходным моментом одну и ту же сторону своего предмета. Недаром часто говорят о «картинности» или даже «скульптурности» эпического изображения, о том, что эпический писатель что-то «нарисовал» или что-то «живописует»; недаром, наоборот, говорят в литературном смысле о «сюжетах» монументальной живописи и скульптуры; недаром эпическая литература так часто, а иногда и легко перестраивается на драматический лад и, синтезируясь с пантомимой, ставится на сцене в качестве пьес.

В этой связи следует заметить, что давно уже пора отвергнуть гегелевское определение драмы как синтеза эпоса и лирики. Гегель видел эпическую сторону драмы в развитии драматического действия и лирическую ее сторону — в высказываниях действующих лиц, выражающих их мысли и чувства. Между тем герои эпоса также раскрывают свой внутренний мир через свои высказывания и также раскрывают его как действующие лица, в связи с развитием событий, в которых они участвуют. Драма, поставленная на сцене, — это действительно «синтетическое» искусство. Но это не синтез эпоса и лирики, а синтез прежде всего искусства слова с искусством пантомимы, а затем также живописи, музыки, танца.

<...>

М.М. Бахтин

АВТОР И ГЕРОЙ В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

(Перв. пол. или сер. 1920-х годов)

<...>

<...> Лирика — это видение и слышание себя изнутри эмоциональными глазами и в эмоциональном *голосе* другого: я слышу себя в другом, с другими и для других. Лирическая самообъективация — это одержимость *духом музыки*, пропитанность и просквозенность им. Дух музыки, возможный хор — вот твердая и авторитетная позиция внутреннего, вне себя, авторства своей внутренней жизни. Я нахожу себя в эмоционально-взволнованном чужом голосе, воплощаю себя в чужой воспевающий голос, нахожу в нем авторитетный подход к своему собственному внутреннему волнению; устами возможной любящей души я воспеваю себя. Этот чужой, извне слышимый голос, организирующий мою внутреннюю жизнь в лирике, есть возможный хор, согласный с хором голос, чувствующий вне себя возможную хоровую поддержку (в атмосфере абсолютной тишины и пустоты он не мог бы так звучать; индивидуальное и совершенно одинокое нарушение абсолютной тишины носит жуткий и греховный характер, вырождается в крик, пугающий себя самого и тяготящийся самим собою, свою назойливость и голую наличность; одинокое и сплошь самочинное нарушение тишины налагает бесконечную ответственность или неоправданно цинично. Петь голос может только в *теплой атмосфере*, в атмосфере возможной хоровой поддержки, принципиального *звукового неодиначества*). Лирический момент может быть и мечта о себе, но овладевшая музыкой дружности и потому ставшая творчески продуктивной. И лирика полна глубокого доверия, имманентизированного в ее могучей, авторитетной любовно утверждающей форме, в авторе — носителе формального завершающего единства. Чтобы заставить свое переживание звучать лирически, нужно почувствовать в нем не свою одинокую ответственность, а свою природность ценностную, другого в себе, свою пассивность в возможном хоре других...

<...>

Возможна своеобразная форма разложения лирики, обусловленная ослаблением авторитетности внутренней ценностной позиции другого вне меня, ослаблением *доверия* к возможной поддержке хора, а отсюда своеобразный лирический стыд себя, *стыд лирического пафоса*, стыд лирической откровенности (лирический выверт, ирония и *лирический цинизм*). Это как бы «срывы голоса», почувствовавшие

го себя *вне хора*. (Нет, с нашей точки зрения, резкой грани между так называемой хоровой и индивидуальной лирикой, всякая лирика жива только доверием к возможной хоровой поддержке, разница может быть только в определенности стилистических моментов и формально-технических особенностей; только там начинается существенное отличие, где ослабевает доверие к хору, там начинается разложение лирики. Индивидуализм может положительно определять себя и не стыдиться своей определенности только в атмосфере доверия, любви и возможной хоровой поддержки. Индивидуума нет вне дружности.) <...>

<...>

Л.Я. Г и н з б у р г

О ЛИРИКЕ (1964)

<...>

Для нас уже неприемлемо некогда бытовавшее понимание лирики как непосредственного выражения чувств данной единичной личности. Подобное непосредственное выражение было бы не только неинтересно (если бы речь действительно шла *об одной личности*), но и невозможно, поскольку искусство — это опыт одного, в котором многие должны найти и понять себя.

Наряду с концепцией «непосредственного выражения» издавна существовали и совсем другие определения лирики. При всем их многообразии, противоречивости все они исходили обычно из признания особого *положения субъекта*, авторской личности в системе лирики, — что никоим образом не тождественно теориям прямых душевных излияний.

Автор по-разному и в разной мере включен в структуру своего произведения. В научной прозе он остается за текстом. Для художественной прозы или эпоса типичнее всего скрытое включение автора (рассказчик автору не равнозначен); его оценки, его отношение читатель воспринимает непрерывно, но в опосредствованной *второй действительностью* форме. Открытое включение автора дает лирическую прозу или прозу размышлений, и в стихотворном эпосе — лирические отступления. Разумеется, существуют промежуточные формы, я говорю здесь о типических.

Специфика лирики в том, что человек присутствует в ней не только как автор, не только как объект изображения, но и как его субъект, включенный в эстетическую структуру произведения в качестве действенного ее элемента. При этом прямой разговор от имени лириче-

ского я нимало не обязателен. Авторский монолог — это лишь предельная лирическая форма. Лирика знает разные степени удаления от монологического типа, разные способы предметной и повествовательной зашифровки авторского сознания — от масок лирического героя до всевозможных «объективных» сюжетов, персонажей, вещей, зашифровывающих лирическую личность именно с тем, чтобы она сквозь них просвечивала.

В лирике активен субъект, но субъект лирики не обязательно индивидуален. О чем свидетельствуют, например, абстрактные и стандартные авторские образы классической жанровой системы. Эстетическая мысль не раз уже приходила к пониманию лирики как поэтической переработки, при которой личность эта, с ее раздумьями, чувствами, с ее отношением к совершающемуся, всегда присутствует и всегда ощутима (в отличие от эпического автора). Гегелевская трактовка пограничных с эпосом форм (героические песни, романсы, баллады) проясняет его понимание «лирической субъективности»: «Форма целого в этих жанрах, с одной стороны, — *повествовательная*... С другой стороны — основной тон остается вполне лирическим, ибо суть составляет не внесубъективное описание и обрисовка реальных событий, а, наоборот, манера постижения и восприятия субъекта...

Особое положение личности в лирике общепризнано (хотя понимают его по-разному). Но у лирики есть свой парадокс. Самый субъективный род литературы, она, как никакой другой, устремлена к общему, к изображению душевной жизни как всеобщей. При этом изображение душевных процессов в лирике отрывочно, а изображение человека более или менее суммарно. И лирика вовсе не располагает теми средствами истолкования единичного характера, какими располагает психологическая проза, отчасти и стихотворный эпос нового времени. Обо всем этом дальше пойдет речь. Замечу пока, что если лирика создает характер, то не столько «частный», единичный, сколько эпохальный, исторический¹, тот типовой образ современника, который вырабатывают большие движения культуры.

Лирическая поэзия — далеко не всегда прямой разговор поэта о себе и своих чувствах, но это раскрытая точка зрения, отношение лирического субъекта к вещам, оценка. Поэтическое слово непрерывно оценивает все, к чему прикасается, — это слово с проявленной ценностью. Оценочным началом проникнуты и столь живучие в лирике эстетические категории — высокого и низкого, поэтического и про-

¹ Об этом см.: Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л., 1971.

заического. Классическая система жанров (в том числе лирических — ода, элегия, сатира) исходила из таких эмоционально-оценочных установок, как восторг, печаль, негодование. По самой своей сути лирика — разговор о значительном, высоком, прекрасном (иногда в противоречивом, ироническом преломлении); своего рода экспозиция идеалов и жизненных ценностей человека. Но также и антиценностей — в гротеске, в обличении и сатире; но не здесь все же проходит большая дорога лирической поэзии.

<...>

РАЗДЕЛ III

ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Литературное произведение — это высказывание, которое имеет прежде всего эстетическую функцию. Оно является плодом единого авторского замысла (индивидуального или коллективного, группового), составляет неделимую коммуникативную единицу и апеллирует к его восприятию как некоей окончательной данности (как завершенного). Произведение реализовано (воплощено) в тексте, который является стабильным, имеет начало и конец, и потому отделен (четко отграничен) от окружающей его речевой и внесловесной реальности.

Литературное произведение «подведомственно» двум научным дисциплинам. Это, во-первых, текстология, являющаяся междисциплинарной областью научного знания; она констатирует подлинность текста, содействует освобождению его от всяческих искажений, уясняет его принадлежность автору (атрибуция), время его создания (датировка) и т. п. И, во-вторых, это рациональное (научное) познание словесно-художественных творений в их целостности и многоплановости. Описание, анализ и интерпретация произведений требуют определенной системы понятий, которую разрабатывает теоретическая поэтика. Она является важнейшим звеном науки о литературе. Это — учение о составе, структуре и назначении (функциях) литературных произведений. Понятиям теоретической поэтики и посвящен данный раздел хрестоматии.

Теоретическая поэтика разрабатывалась и разрабатывается учеными различных мировоззренческих и научно-методологических ориентаций, литературоведческими школами и направлениями весьма разного рода. И неудивительно, что в составе этой научной дисциплины немало непроясненного, спорного, между собой решительно не согласующегося. И тем не менее наличествуют устоявшиеся и обладающие достаточной авторитетностью представления о природе литературного произведения, о его составе, строении, функциях.

Произведения поистине художественные обладают качеством, которое издавна именуется **целостностью**, или органической целостностью. По словам Аристотеля, поэзия призвана «производить... удовольствие, подобно единому и цельному живому существу» (*Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957 С. 118*). Вместе с тем произведение предстает читателю не как монолит, а в качестве феномена многопланового и сложного. В нем различны прежде всего некие «о чем и что» и «как». Отсюда — опорная пара понятий теоретической поэтики, словесно фиксируемая по-разному. Используются прежде

всего философские категории «форма и содержание» (что наиболее глубоко укоренено в научной традиции), а также понятия «структура и идея», «выражение и выражаемое», «внешнее и внутреннее», «текст и смысл» и т. п.

Одна из аксиом литературоведения (и теории искусства как таковой) — наличие в произведении поистине художественном неразрывной связи между «о чем и что» — и «как», т. е. между содержанием и формой, их органическое единство: **все** в литературном произведении насыщено содержанием (имеет смысл) и в то же время эти «о чем и что» определенным образом воплощены, выражены, оформлены по законам искусства. Чистой, нейтральной к содержанию и тем более бессодержательной художественной формы не бывает и быть не может. Такова сущность художественной деятельности. Отсюда — принципиальная, можно сказать, доминантная значимость в составе теоретической поэтики категории **содержательная форма**, или **содержательно наполненная форма** (нем. *Gehalferfüllte Form*). Это понятие актуализировалось в немецком искусствоведении рубежа XIX—XX вв. и было дополнительно обосновано отечественным литературоведением.

Научное рассмотрение литературного произведения, неизменно базирующееся на непосредственном, живом читательском опыте ученого, включает в себя, во-первых, описание и анализ его **формы**, несущей определенное содержание, и, во-вторых, на этой основе (и только на ней!) постижение собственно содержания, идеи, авторской концепции, смысла, «последней смысловой инстанции» (М.М. Бахтин), т. е. **интерпретацию** (истолкование произведения, его «прочтение»).

И здесь перед литературоведом встают серьезнейшие проблемы. Дело в том, что форма произведения обладает гораздо большей определенностью, нежели его содержание. В последнем наряду с «зонами», обладающими достаточной ясностью, наличествуют моменты неопределенности, даже загадочности и таинственности, которые могут постигаться лишь гипотетически. И это побуждает некоторых ученых «выносить» интерпретацию (смыслопостижение) за рамки собственно научного знания. Но доминирует в литературоведении иной взгляд: ученому подобает устремленность к достоверному постижению содержательной стороны литературных произведений на основе анализа его формы, хотя это постижение и не может становиться исчерпывающе полным.

Данный раздел хрестоматии состоит из четырех глав. В первой главе приведены тексты писателей, критиков и ученых, тема которых — литературное произведение как целое и научные принципы его рассмотрения; вторая посвящена размышлениям о единстве содержания и формы, третья — понятиям, характеризующим собственно содержательную сторону литературных произведений. Четвертая глава — о разных сторонах словесно-художественной формы, наполняемой содержанием.

Глава 1

Художественная целостность произведения. Принципы рассмотрения литературного произведения

В первой главе речь идет о целостности литературно-художественного произведения и о путях ее читательского и собственно литературоведческого постижения. В этой связи приводятся суждения В.Г. Белинского о том, что в творениях высокого искусства не следует искать «отдельные красоты» и недостатки, и Л.Н. Толстого о воплощении в художественных произведениях определенного взгляда на мир автора.

На протяжении XIX—XX вв. неоднократно высказывалась мысль, что словесно-художественные образы многозначны и способны вызывать у читателей самые разные отклики. Но из этого неоспоримого факта порой делались далеко не бесспорные выводы. Говорилось, что объективно-достоверные суждения о содержании (идее) произведения невозможны в принципе и что интерпретации художественных смыслов к научному знанию непричастны. Подобным представлениям отдал дань А.А. Потебня, наиболее существенные высказывания которого о словесном искусстве нами приведены. Далее даются отрывки из работ А.П. Скафтымова (1920-е годы), где идеи Потебни обсуждаются критически. В основе приведенных суждений М.М. Бахтина — мысль о своеобразии литературоведческого знания как гуманитарного, о диалогическом характере освоения художественных произведений. В.В. Виноградов и В.В. Проzorov говорят о месте и роли образов автора и читателя в составе литературного произведения. И, наконец, Д.С. Лихачев высказывается о мере точности литературоведения и центральном положении интерпретаций в его составе. Последние три текста посвящены новациям постструктуралистов (понятия «произведение и текст», «автор и читатель») и их критическому обсуждению зарубежными учеными.

В.Г. Белинский

ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ.

СОЧИНЕНИЕ М. ЛЕРМОНТОВА (1840)

<...>

Сущность всякого художественного произведения состоит в органическом процессе его явления из возможности бытия в действительность бытия. Как невидимое зерно, западает в душу художника мысль и из этой благодатной и плодородной почвы разворачивается и развивается в определенную форму, в образы, полные красоты и жизни, и

наконец является совершенно особым, цельным и замкнутым в самом себе миром, в котором все части соразмерны целому, и каждая, существующая сама по себе и сама собою, составляя замкнутый в самом себе образ, в то же время существует для целого как его необходимая часть и способствует впечатлению целого. Так точно живой человек представляет собою особый и замкнутый в самом себе мир: его *организм* сложен из бесчисленного множества *органов*, и каждый из этих органов, представляя собою удивительную целость, оконченность и способность, есть живая часть живого организма, и все органы образуют *единый* организм, единое неделимое существо — *индивидум*.

<...> ...истинно художественные произведения не имеют ни красот, ни недостатков: для кого доступна их целость, тому видится *одна* красота. Только близорукость эстетического чувства и вкуса, неспособная обнять целое художественного произведения и теряющаяся в его частях, может в нем видеть красоты и недостатки, приписывая ему собственную свою ограниченность.

<...>

Л.Н. Толстой

**ПРЕДИСЛОВИЕ К СОЧИНЕНИЯМ ГЮИ ДЕ МОПАССАНА
(1893—1894)**

<...>

<...> Люди, мало чуткие к искусству, думают часто, что художественное произведение составляет одно целое, потому что в нем действуют одни и те же лица, потому что все построено на одной завязке или описывается жизнь одного человека. Это несправедливо. Это только так кажется поверхностному наблюдателю: цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету. В сущности, когда мы читаем или созерцаем художественное произведение нового автора, основной вопрос, возникающий в нашей душе, всегда такой: «Ну-ка, что ты за человек? И чем ты отличаешься от всех людей, которых я знаю, и что можешь мне сказать нового о том, как надо смотреть на нашу жизнь?» Что бы ни изображал художник: святых, разбойников, царей, лакеев, — мы ищем и видим только душу самого художника. Если же это старый, уже знакомый писатель, то вопрос уже не в том, кто ты такой, а «ну-ка, что можешь ты сказать мне еще нового? с какой новой стороны теперь ты осветишь мне

жизнь?» И потому писатель, который не имеет ясного определенного и нового взгляда на мир, и тем более тот, который считает, что этого даже не нужно, не может дать художественного произведения. <...>
<...>

Л.Н. Толстой

[ПИСЬМО] Н.Н. СТРАХОВУ (23 и 26 апреля 1876)

<...> ...Ваше суждение о моем романе верно, но не все — т.е. все верно, но то, что вы высказали, выражает не все, что я хотел сказать... Например, вы говорите о двух сортах людей. Это я всегда чувствую — знаю, но этого я не имел в виду. Но когда вы говорите, я знаю, что это одна из правд, кот[орую] можно сказать. Если же бы я хотел сказать все то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, кот[орый] я написал, сначала. И если близорукие критики думают, что я хотел описывать только то, что мне нравится, как обедает Обл[онский] и какие плечи у Карен[иной], 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 мыслию (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно — словами описывая образы, действия, положения.

Вы все это знаете лучше меня, но меня занимало это последнее время. Одно из очевиднейших доказательств этого для меня было самоубийство Вронск[ого], [которое] вам понравилось. Этого никогда со мной так ясно не бывало. Глава о том, как Вр[онский] принял свою роль после свиданья с мужем, была у меня давно написана. Я стал поправлять ее, и совершенно для меня неожиданно, но несомненно, Вр[онский] стал стреляться. Теперь же для дальнейшего оказывается, что это было органически необходимо. <...>

...Для критики искусства нужны люди, которые бы показали бессмыслицу отыскивания мыслей в худож[ественном] произвед[ении] и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в кот[ором] и состоит сущность искусства, и к тем законам, кот[орые] служат основан[ием] этих сцеплений.

И если критики теперь уже понимают и в фельетоне могут выразить то, что я хочу сказать, то я их поздравляю и смело могу уверить qu'ils en savent plus long que moi¹.<...>

А.А. П о т е б н я
МЫСЛЬ И ЯЗЫК (1862)

<...>

В слове мы различаем: *внешнюю форму*, то есть членораздельный звук, *содержание*, объективируемое посредством звука, и *внутреннюю форму*, или ближайшее этимологическое значение слова, тот способ, каким выражается содержание. При некотором внимании нет возможности смешать содержание с внутренней формой. Например, различное содержание, мыслимое при словах *жалованье*, *appetit*, *pensio*, *gage*, представляет много общего и может быть подведено под одно понятие платы; но нет сходства в том, как изображается это содержание в упомянутых словах: *appetit* — то, что отпускается на год, *pensio* — то, что отвешивается, *gage*... первоначально — залог, ручательство, вознаграждение и проч., вообще результат взаимных обстоятельств, тогда как *жалованье* — действие любви (сравни синонимические слова *миловать* — *жаловать*, из коих последнее и теперь еще местами значит *любить*), подарок, но никак не законное вознаграждение, не «*legitimum vadium*», не следствия договора двух лиц.

Внутренняя форма каждого из этих слов иначе направляет мысль... <...>

Внешняя форма нераздельна с внутренней, меняется вместе с нею, без нее перестает быть сама собою, но тем не менее совершенно от нее отлична; особенно легко почувствовать это отличие в словах разного происхождения, получивших с течением времени одинаковый выговор: для малороссиянина *мыло* и *мило* различаются внутренней формой, а не внешнею.

Те же стихии и в произведении искусства, и нетрудно будет найти их, если мы будем рассуждать таким образом: «это — *мраморная* статуя (внешняя форма) женщины с мечом и весами (внутренняя форма)... представляющая правосудие (содержание)». Окажется, что в произведении искусства образ относится к содержанию, как в слове

¹ Они знают об этом больше, чем я (*фр.*).

представление к... понятию. Вместо «содержание» художественного произведения можем употребить более обыкновенное выражение, именно «идея». Идея и содержание в настоящем случае для нас тождественны, потому что, например, качество и отношения фигур, изображенных на картине, события и характеры романа и т. п. мы относим не к содержанию, а к образу, представлению содержания, а по содержанию картины, романа разумеем ряд мыслей, вызываемых образами в зрителе или читателе или служивших почвою образа в самом художнике во время акта создания... Одно и то же художественное произведение, один и тот же образ различно действует на разных людей и на одно лицо в разное время, точно так же, как и то же слово каждым понимается иначе; здесь относительная неподвижность образа при изменчивости содержания.

<...>

<...> Внутренняя форма слова, произнесенного говорящим, дает направление мысли слушающего, но она только возбуждает этого последнего, дает только способ развития в нем значений, не назначая пределов его пониманию слова. Слово одинаково принадлежит и говорящему и слушающему, а потому значение его состоит не в том, что оно имеет определенный смысл для говорящего, а в том, что оно способно иметь смысл вообще. Только в силу того что содержание слова способно расти, слово может быть средством понимать другого.

Искусство то же творчество, в том самом смысле, в каком и слово. <...> Искусство есть язык художника, и как посредством слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить в нем его собственную, так нельзя ее сообщить и в произведении искусства; поэтому содержание этого последнего (когда оно окончено) развивается уже не в художнике, а в понимающих.

Слушающий может гораздо лучше говорящего понимать, что скрыто за словом, и читатель может лучше самого поэта постигать идею его произведения. Сущность, сила такого произведения не в том, что разумел под ним автор, а в том, как оно действует на читателя или зрителя, следовательно, в неисчерпаемом возможном его содержании. Это содержание, проецируемое нами, то есть влагаемое в самое произведение, действительно условлено его внутреннею формою, но могло вовсе не входить в расчеты художника, который творит, удовлетворяя временным, нередко весьма узким потребностям своей личной жизни. Заслуга художника не в том *minimum* е содержания, какое думалось ему при создании, а в известной гибкости образа, в силе внутренней формы возбуждать самое разнообразное содержание. Скромная загадка: «одно каже: «світай боже», друге каже: «не дай боже»,

трете каже: мені все одно» (окно, двери и сволок) — может вызвать мысль об отношении разных слоев народа к рассвету политической, нравственной, научной идеи, и такое толкование будет ложно только в том случае, когда мы выдадим его за объективное значение загадки, а не за наше личное состояние, возбужденное загадкой. <...>

<...>

А.А. П о т е б н я

ИЗ ЗАПИСОК ПО ТЕОРИИ СЛОВЕСНОСТИ

(Фрагменты) (1905)

<...>

<...> Из двух состояний мысли, сказывающихся в слове с живым и в слове с забытым представлением, в области более сложного словесного (происходящего при помощи слова) мышления, возникает поэзия и проза. Их определение в зародыше лежит уже в определении двух упомянутых состояний слова. Та и другая подобны языку и другим искусствам, суть столько же известные способы мышления, известные *деятельности*, сколько и *произведения*.

Элементом слова с живым представлением соответствуют элементы поэтического произведения, ибо такое слово и само по себе есть уже поэтическое произведение. Единству членораздельных звуков (внешней форме слова) соответствует внешняя форма поэтического произведения, под коей следует разуметь не одну звуковую, но и вообще словесную форму, знаменательную в своих составных частях.

Уже внешнею формою условлены способ восприятия поэтических произведений и отличие от других искусств. Представлению в слове соответствует образ (или известное единство образов) в поэтическом произведении.

Поэтическому образу могут быть даны те же названия, которые приличны образу в слове, именно знак, символ, из коего берется представление, внутренняя форма.

Значению слова соответствует значение поэтических произведений, обыкновенно называемое идеей. Этот последний термин можно бы удержать, только очистив его от приставших к нему трансцендентальностей.

Поэтический образ служит связью между внешнею формою и значением.

**К ВОПРОСУ О СООТНОШЕНИИ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО
И ИСТОРИЧЕСКОГО РАССМОТРЕНИЯ В ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ
(1923)**

<...>

Стороннее свидетельство автора, выходящее за пределы произведения, может иметь только наводящее значение и для своего признания требует проверки теоретическими средствами имманентного анализа. Кроме того, такие сторонние замечания и указания никогда не простираются на все детали произведения, и в таком случае, даже воспользовавшись компетентным пояснением, все же нужно его продолжить и распространить на все целое, а это возможно только теоретическими средствами. Но чаще всего никаких указаний историк не найдет и будет предоставлен только собственным средствам истолкования.

Что касается изучения черновых материалов, планов, последовательных редакционных изменений и пр., то и эта область изучения без теоретического анализа не может привести к эстетическому осмыслению окончательного текста. Факты черновика ни в коем случае не равнозначны фактам окончательной редакции. Намерения автора в том или ином его персонаже, например, могли меняться в разное время работы, и замысел мог представляться не в одинаковых чертах, и было бы несообразностью смысл черновых фрагментов, хотя бы и полных ясности, переносить на окончательный текст. Странно было бы, например, смирение князя Мышкина в романе Достоевского «Идиот» интерпретировать как особое проявление гордости на том основании, что в черновых рукописях Мышкин, действительно, является очевидным гордецом, так же как странно было бы Евгению в «Медном всаднике» Пушкина усваивать черты, придаваемые ему автором в ранних и отброшенных черновиках. Только само произведение может за себя говорить. Ход анализа и все заключения его должны имманентно вырастать из самого произведения. В нем самом автором заключены все концы и начала. Всякий отход в область ли черновых рукописей, в область ли биографических справок грозил бы опасностью изменить и исказить качественное и количественное соотношение ингредиентов произведения, а это в результате отозвалось бы на выяснении конечного замысла. Автор мог в процессе создания менять замысел, и в отношении отдельных частей и даже в отношении всего целого, и суждения по черновикам были бы суждениями о том, каковым произведение хотело быть или могло быть, но не о том, каковым оно стало и является

теперь в освященном авторе окончательном виде. А при установлении *состава* произведения (не генезиса) только это последнее и нужно.

Еще менее нужны для эстетического осмысления произведения сопоставления его внутренних образов с так называемыми «прототипами», как бы ни достоверна была генетическая связь между тем или другим. Свойства прототипа ни в малейшей мере не могут служить опорой во внутренней интерпретации тех или иных черт, проектируемых автором в соответствующем персонаже. Прототип — это модель, от которой автор берет только то, что ему нужно и пригодно для его целей. Попала ли та или иная черта модели в число отобранных художником и в какой степени — это может сказать только сам художественный образ. То же нужно сказать о всяких литературных сопоставлениях. Наличие влияния одного произведения на другое, даже в том случае, если оно было бы доказано с полной безусловностью, нисколько не может свидетельствовать в пользу усвоения качеств одного произведения другому.

<...>

Но возможно ли справиться вообще с теми задачами, которые имеют в виду теоретический анализ, возможны ли какие-либо нормы и критерии для суждений об эстетических свойствах художественного объекта, когда восприятие его всецело обуславливается свойствами личности воспринимающего, возможно ли это, когда всякий художественный образ является многозначным, как это обстоятельно объяснил Потебня?

Трудно доказывать такую возможность без практического подтверждения на деле, однако позволим себе высказать некоторые соображения в ее теоретическое оправдание.

Во-первых, указанием на трудность проблемы не уничтожается сама проблема. Цель теоретической науки об искусстве — постижение эстетической целостности художественных произведений, и если в данный момент пути такого постижения несовершенны, то это говорит лишь о том, что мы далеки от идеала и долг путь, по которому мы приблизимся к решению предстоящей проблемы. Но это не освобождает науку от самой проблемы. Не нашли, так нужно искать. Смена мнений о художественном объекте говорит лишь о том, что меняется, совершенствуется и изощряется понимание и степень глубины эстетического постижения, но сам по себе объект в своей значимости остается все же неизменным. Здесь явление общее всякому научному прогрессу: то, что раньше не умели видеть, теперь рассмотрели и почувствовали, раньше была одна степень глубины самосозерцания и внутреннего восприятия, теперь другая; то, что в человеческом духе раньше было скрыто от сознания, теперь приблизилось и предстало.

Изменчивость интерпретаций свидетельствует о различной степени совершенства постижения, но несколько не узаконивает всякое постижение, каково бы оно ни было. Признать законность всякого произвола в понимании художественных произведений значило бы уничтожить их фактичность перед наукой. Вся наука, вместо знания о фактах, должна была бы превратиться в перечень мнений о фактах. Нужна ли такая наука?

К счастью, дело обстоит вовсе не так безнадежно. Соображения Потебни больше говорят о трудностях идентичной интерпретации художественного произведения, но не устраняют ее возможности. Сколько бы мы ни говорили о творчестве читателя в восприятии художественного произведения, мы же все знаем, что читательское творчество вторично, оно в своем направлении и гранях обусловлено объектом восприятия. Читателя все же ведет автор, и он требует послушания в следовании его творческим путям. И хорошим читателем является тот, кто умеет найти в себе широту понимания и отдать себя автору.

Эстетические факты, правда, находятся только в нас самих, только в живом художественном волнении действительные факты произведения получают актуализацию и становятся действительными фактами, а вне этого они лишь мертвые знаки. Исследователю художественное произведение доступно только в его личном эстетическом опыте. В этом смысле, конечно, его восприятие субъективно. Но субъективизм не есть произвол. Для того чтобы понять, нужно уметь отдать себя чужой точке зрения. Нужно честно читать. Исследователь отдается весь художнику, только повторяет его в эстетическом сопереживании, он лишь опознает те факты духовно-эстетического опыта, которые развертывает в нем автор. Восприятие внутренней значимости факторов художественного произведения требует от исследователя отрешения от личных случайных вкусов и пристрастий. И поскольку это нужно для того, чтобы понять произведение, в этом отрешении нет ничего невозможного. Границы здесь положены только в общих способностях к эстетическому перевоплощению и восприимчивости. Укор мнению не в том, что оно принадлежит личности, а в том, что оно принадлежит неподготовленной и слабо реагирующей и рефлексирующей личности. Само по себе личное переживание не противоположно общечеловеческому, ибо общечеловеческое как раз и открывается нам через глубины личного духа.

Причем — это для нас самое важное — интерпретатор не бесконтролен. Состав произведения сам в себе носит нормы его истолкования. Все части произведения находятся в некоторых формально-определенных отношениях. Компоненты даются и берутся во всей слож-

ности контекста, льют свет друг на друга и через сопоставление частей, через целостный охват всего создания, неминуемо должна раскрываться центральная зависимость и эстетический смысл как отдельных частей, так и всего целого. Здесь, как и в языке, пределы непонимания совсем не так уж широки и неопределенны. «Нельзя утверждать, что слова имеют одинаковое, покрывающее и исчерпывающее индивидуальность отдельного предмета значение, вполне тождественное для слушающего и говорящего, но они все-таки указывают на этот предмет, а не на другой... Есть одно основное значение слова: та мысль, которую оно представляет в языке; оттенки значения отходят от него на известное расстояние — но не дальше; подобно размахам маятника, они тяготеют к единому средоточию. Разные люди вложат во время разговора в одно слово разное конкретное содержание, но в течение беседы они сумеют выяснить собеседнику истинный смысл своей речи в той степени, в какой это необходимо для данного случая. Возможны и неизбежны недоразумения, но пределы их ограничены, и о каком-то полном непонимании не может быть и речи»¹ То же самое и в художественном произведении. Каждое его отдельное слово и составная часть, взятая отдельно, может приобретать в наших глазах различный смысл, но, взятая в охвате всего контекста, будет иметь только одну значимость, которую (сознательно или подсознательно... но никогда не бессмысленно) имел в виду автор. Пословицы, которыми блещет речь Каратаева, могут иметь различное содержание, но в связи с общим составом его речи читатель придает им только один и вполне определенный смысл. То же самое и относительно самого Каратаева. Образ Каратаева, вынесенный из романа, скажет различное различным людям и различным целям его утилизации, но в общей внутренней композиции романа за ним остается только одна и — тоже вполне определенная значимость. Один прием в разных произведениях может иметь различное применение, но на своем месте, в каждом отдельном случае, он в связи со всем целым несет одну и ту же ясную функцию.

Вне связи с целым, действительно, нет опоры в толковании функциональных отправлений художественных элементов, но через целое они взаимно объясняют друг друга и сообщают друг другу определенный и единый смысл. Противоречивые толкования возможны только лишь в отрыве от целого, когда не имеется предварительного анализа всего целого во всем составе. В перекрестном освещении целого различное применение образов и слов сделалось бы невозможным. К со-

¹ Горнфельд А.Г. Муки слова. СПб., 1896. С. 18—19.

жалению, приемами отрывочных и случайных вторжений внутренняя имманентная интерпретация художественных произведений сильно опорочена. Но беда здесь не в самом принципе такого истолкования, но лишь в несовершенстве приемов и, главное, в отсутствии принципиальных предпосылок о целостности художественного произведения и о недопустимости его изучения и использования по частям.

В художественном произведении много идей — это правда, но за этой правдой следует другая: эти идеи здесь существуют во взаимной связи, в иерархической взаимозависимости и, следовательно, среди многих есть одна центральная, обобщающая и для художника направляющая все остальные. <...>

<...>

А. П. С к а ф т ы м о в

ТЕМАТИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ РОМАНА «ИДИОТ» (1924)

<...>

<...> В телеологическом принципе нам представляется возможным найти опору для объективной, методологически организованной интерпретации заложенного в произведение тематического содержания и тем достигнуть наиболее полной возможности проверки пределов оспоримости или непреерекаемости отдельных наблюдений и общих выводов комментаторов.

1. Во-первых, телеологический принцип несет с собою методологически обоснованную постановку задачи исследования. Исследование, направленное к раскрытию природы телеологически оформленного объекта, необходимо должно ставить себе задачу осознания его как единства, что должно выразиться в раскрытии отнесенности всех слагающих его компонентов к общей координирующей и субординирующей системе целого. Этим вносится методологическое предостережение от смешения двух задач в изучении художественного объекта: задачи осмысления внутренней целесообразности и координированности его частей (изучение произведения внутри его как такового, осознание его как единства — «феноменология творчества») с задачей раскрытия психологического процесса его созидания (изучение авторской работы и всех причин, обусловливавших рождение произведения, — «психология творчества»).

Практически, в нашем случае, такое предостережение в приемах и средствах исследования должно вести к ограничению и устранению психологизма. До тех пор пока речь идет об уяснении внутреннего состава произведения, вопросы авторской психологии (личные психоло-

гические индивидуальные особенности автора, влияния, заимствования, зависимость от общего «чувства жизни», эпохи и проч.) здесь могут иметь лишь далекое вспомогательное значение. Это, конечно, не устраняет наличности в анализе вообще всякого психологического, исторического и иного материала. Странно было бы говорить об устранении психологии в анализе такого произведения, которое само насыщено психологией. Психологический, исторический и всякий иной элемент в тех пределах, в каких он введен в произведение самим автором (в характеры действующих лиц, например), необходимо должен быть понят и учтен, но лишь как *материал единства*, но не как самостоятельная цель исследования. Иначе сказать, элементы психологии, истории, социологии и проч., фрагментарно содержащиеся в произведении, не сами по себе должны составлять интерес исследования, а лишь то телеологическое заострение, которое они получили в общем единстве целого. Отсюда явствует непозволительность всяких отхождений за пределы текстуальной данности самого произведения. Понятие «автор» здесь имманентно извлекается и присутствует лишь как необходимо предполагаемая во всяком согласованном единстве организующая инстанция.

Для опознания и понимания психологического материала единства у исследователя неизбежно, конечно, должно произойти личное психологическое погружение в объект изучения (вживание, вчувствование), иначе эстетические и психологические факты в его сознании не получают актуализации, а останутся лишь мертвыми знаками, но в этом случае исследователь весь отдается художнику, только повторяет его в эстетическом сопереживании. Его субъективизм не есть произвол, он только заражается данностью и живет уже чужим чувством. Лишь для того чтобы опознать эмоцию, если она входит в охват оформляемого материала единства, исследователь посылно одинаково глубоко и добросовестно внутренне видит и отзывается на самые разнообразные и противоположные эмоции всех действующих лиц произведения. Здесь необходимо полное отрешение от своего реального «я», как об этом говорил еще Брюнетьер¹. Никакого оценочного отношения к чувствам и идеям самим по себе у него не должно быть, его дело только опознавать, рефлексировать и констатировать, с тем чтобы в конце концов осмыслить принадлежащее ему место в общей телеологической концепции целого.

¹ Брюнетьер Ф. (1849—1906) — французский историк и теоретик литературы, пытавшийся применить к изучению литературы методы естественных наук.

2. Телеологический принцип дает и критерий интерпретации. Если произведение представляет собою телеологически организованное целое, то оно предполагает во всех своих частях некоторую основную установку творческого сознания, в результате которой каждый компонент по-своему, в каких-то предназначенных ему пунктах, должен нести общую единую устремленность всего целого, и, следовательно, по всей значимости между всеми компонентами должно всегда быть функциональное схождение в какой-то общей покрывающей точке. Отсюда и главный критерий интерпретации: единое функциональное скрещение телеологической значимости всех компонентов.

3. Рядом с этим само собою выдвигается другое методологическое требование: полнота пересмотра всех слагающих произведение единиц (внутренний состав действующих лиц во всем объеме, картины, эпизоды, сцены, авторские экспликации и проч.). Каждый ингредиент, обслуживая общую направленность произведения, оформляет и указывает место его центрального зерна и, следовательно, необходимо должен быть учтен в общем соотношении действующих сил произведения, иначе, при частичном пропуске или игнорировании ингредиентов, необходимо должно произойти искривление всей системы и ложное перемещение основной точки скрещения и замыкания. Тематический охват анализа не должен быть меньше тематики произведения. В художественном произведении много идей, но главная из них покрывает все остальные лишь потому, что вырастает из них.

<...>

М.М. Ба х т и н

К МЕТОДОЛОГИИ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ (1940, 1974)

Автор литературного произведения присутствует только в целом произведении, и его нет ни в одном выделенном моменте этого целого, менее же всего в оторванном от целого содержании его. Он находится в том невыделенном моменте его, где содержание и форма неразрывно сливаются. Литературоведение сплошь и рядом ищет автора в выделенном из целого содержании, которое легко позволяет отождествить его с автором — человеком определенного времени, определенной биографии и определенного мировоззрения. При этом «образ автора» почти сливается с образом реального человека.

Подлинный автор не может стать образом, ибо он создатель всякого образа, всего образного в произведении. Поэтому так называемый «образ автора» может быть только одним из образов данного произведения (правда, образом особого рода). Художник часто изо-

бражает себя в картине, пишет свой автопортрет. Но в автопортрете мы не видим автора как такового (его нельзя видеть), во всяком случае не больше, чем в любом другом произведении автора; больше всего он раскрывается в лучших картинах данного автора. Автор — создающий — не может быть создан в той сфере, в которой он сам является создателем. Это *natura naturans*, а не *natura naturata*. Творца мы видим только в его творении, но никак не вне его.

Автор, создавая свое произведение, не предназначает его для литературоведа и не предполагает специфического литературоведческого понимания, не стремится создать коллектива литературоведов. <...>

Современные литературоведы (структуралисты в большинстве своем) обычно определяют имманентного произведению слушателя как всепонимающего, идеального слушателя; именно такой постулируется в произведении. Это, конечно, не *эмпирический* слушатель и не психологическое представление, образ слушателя в душе автора. Это — абстрактное идеальное образование. Ему противостоит такой же абстрактный идеальный автор. При таком понимании, в сущности, идеальный слушатель является зеркальным отражением автора, дублирующим его. Он не может внести ничего *своего*, ничего нового в идеально понятое произведение и в идеально полный замысел автора. Он в том же времени и пространстве, что и сам автор, точнее, он, как и автор, вне времени и пространства (как и всякое абстрактное идеальное образование), поэтому он и не может быть *другим* (или чужим) для автора, не может иметь никакого *избытка*, определяемого дру́гостью. Между автором и таким слушателем не может быть никакого взаимодействия, никаких активных драматических отношений, ведь это не голоса, а равные себе и друг другу абстрактные понятия. Здесь возможны только механические или математизированные, пустые тавтологические абстракции. Здесь нет ни грана персонификации.

Познание вещи и познание личности. Их необходимо охарактеризовать как пределы: чистая мертвая вещь, имеющая только внешность, существующая только для другого и могущая быть раскрытой вся сплошь и до конца односторонним актом этого другого (познающего). Такая вещь, лишенная собственного неотчуждаемого и непотребляемого нутра, может быть только предметом практической заинтересованности. Второй предел — мысль о личности в присутствии самой личности, вопрошание, диалог. Здесь необходимо свободное самооткровение личности. Здесь есть внутреннее ядро, которое нельзя поглотить, потребить (здесь сохраняется всегда дистанция), — ядро, в отношении которого возможно только чистое бескорыстие; открываясь для другого, оно всегда остается и для себя. Вопрос задается здесь познающим не себе самому и не третьему в присутствии мертвой

вещи, а самому познаваемому. Критерий здесь не *точность* познания, а *глубина* проникновения. Познание здесь направлено на индивидуальное. Это область открытий, откровений, узнаний, сообщений. Здесь важна и тайна, и ложь (а не ошибка).

Двусторонний акт познания-проникновения очень сложен. Активность познающего сочетается с активностью открывающегося (диалогичность); умение познать — с умением выразить себя. Мы имеем здесь дело с выражением и познанием (пониманием) выражения, со сложной диалектикой внешнего и внутреннего. Личность имеет не только среду и окружение, но и собственный кругозор. Кругозор познающего взаимодействует с кругозором познаваемого. Здесь «я» существую для другого и с помощью другого. История конкретного самосознания немыслима без роли в ней другого, без отражения себя в другом.

Конкретные проблемы литературоведения и искусствоведения связаны с взаимодействием окружения и кругозора «я» и другого. Это относится и к выражению личности и к выражению коллективов народов, эпох, самой истории с их кругозорами и окружением. Предмет гуманитарных наук — *выразительное и говорящее* бытие. Это бытие никогда не совпадает с самим собою и потому неисчерпаемо в своем смысле и значении.

Точность, ее значение и границы. Точность предполагает совпадение вещи с самой собой. Точность нужна для практического овладения. Самораскрывающееся бытие не может быть вынуждено и связано. Оно свободно и поэтому не представляет никаких гарантий. <...>

Итак, два предела мысли и практики (поступка) или два типа отношения (вещь и личность). Чем глубже личность, т.е. ближе к личностному пределу, тем неприменимее генерализующие методы; генерализация и формализация стирают границы между гением и бездарностью.

Пределом точности в естественных науках является идентификация ($a = a$). В литературоведении *точность* — преодоление чуждости чужого без превращения его в чисто свое (подмены всякого рода, модернизация, неузнание чужого и т. п.). Важнее всего здесь *глубина* — необходимость добраться, углубиться до творческого ядра личности, в котором она продолжает жить, то есть бессмертна.

Точные науки — это монологическая форма знания; интеллект созерцает *вещь* и высказывается о ней. Здесь только один субъект — познающий (созерцающий) и говорящий (высказывающийся).

Ему противостоит только *безгласная вещь*. Любой объект знания (в том числе человек) может быть воспринят и познан как вещь. Но субъект (личность) как таковой не может восприниматься и изучаться как вещь, ибо как субъект он не может, оставаясь субъектом, быть *безгласным*, следовательно, познание его может быть только *диалогическим*.

Существуют разные виды *активности* познавательной деятельности: активность познающего безгласную вещь и активность познающего другого субъекта, т.е. *диалогическая* активность познающего, которая встречает диалогическую активность познаваемого субъекта. Диалогическое познание есть *встреча*.

<...>

В.В. Виноградов

ПРОБЛЕМА ОБРАЗА АВТОРА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

<...>

Образ автора — это не простой субъект речи, чаще всего он даже не назван в структуре художественного произведения. Это — концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем, рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого. В формах сказа образ автора обычно не совпадает с рассказчиком. Сказ — это не только один из важнейших видов развития новеллы, рассказа и повести, но и мощный источник обогащения языка художественной литературы. Сказ как форма литературно-художественного повествования, широко применяемая в русской реалистической литературе XIX века, прикреплен к «рассказчику-посреднику» между автором и миром литературной деятельности. Образ рассказчика в сказе накладывает отпечаток своей экспрессии, своего стиля и на формы изображения персонажей. Рассказчик — речевое порождение автора, и образ рассказчика в сказке — это форма литературного артистизма автора. Образ автора усматривается в нем как образ актера в творимом им сценическом образе. Соотношение между образом рассказчика и образом автора динамично даже в пределах одной сказовой композиции, это величина переменная.

<...>

ЧИТАТЕЛЬ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

<...>

Независимо от субъективных признаний художника, вероятный читатель — объективно существующая, определяющая творчество сила, это читатель, живущий в авторе (от эпика, драматурга или публициста до сокровеннейшего из лириков). Формы проявления читателя-адресата, способы их обнаружения в самой идейно-художественной структуре — область почти неисследованная.

Убедительную попытку поставить этот вопрос на почву конкретных историко-литературных наблюдений сделал М.Б. Храпченко. Настаивая на том, что читатель «оказывает огромное влияние на процесс художественного творчества», что «всякое подлинное художественное произведение — это тот или иной род беседы, общения писателя с читателем», автор статьи «Литературный стиль и читатель»¹ обратил внимание на явные и наглядные формы внутренней связи писателя и читателя, закрепленные в окончательном, итоговом поэтическом тексте: это, во-первых, «прямая беседа с читателем» в виде прологов, предисловий, предуведомлений или заключений («Формой прямой беседы писатели обычно пользуются для того, чтобы ввести читателей в своеобразный мир образов, предстающий в их произведениях, охарактеризовать специфику своего видения жизни, свое отношение к тем или иным явлениям словесного искусства»²) и, во-вторых, «спор с распространенными, застойными представлениями и эстетическими вкусами некоторых групп читателей в самом ходе повествования». Прямая беседа и спор с читателем нередко могут выступать «как важное формообразующее начало произведения, как главенствующий принцип стиля»³.

В определенные историко-литературные эпохи непосредственное обращение к предполагаемому собеседнику может носить и чисто условный, этикетный характер, за которым угадывается сравнительно нейтральная авторская поза («благосклонный читатель», «любезный читатель», «доброжелательный читатель», «милые мои читательницы» и т. п.). Когда же за авторскими обращениями угадывается опре-

¹ См.: Проблемы современной филологии: Сб. ст. к 70-летию акад. В.В. Виноградова. М. 1965.

² Там же. С. 463.

³ Там же. С. 465.

деленная экспрессия, угадывается тайное или явное желание вызвать сочувствие, сопереживание, «спровоцировать» отклик или когда читатель становится объектом авторских подтруниваний, насмешек, даже издевок, объектом хорошо рассчитанной убийственной иронии, мы получаем представление о таком вероятном собеседнике, на преимущественное внимание которого художник полагается (ср., напр., «Евгения Онегина» и «Домик в Коломне» Пушкина, сатирические произведения Гоголя, «Что делать?» Чернышевского или «Письма к тетеньке» Салтыкова-Щедрина и мн. др.).

Однако прямых обращений к читателю в самом художественном произведении может и не быть. Как же тогда отыскать «следы» читателя-адресата в поэтическом тексте? Напрашивается справедливый, но чересчур расплывчатый и потому недостаточный ответ, что все произведение и каждый составляющий его элемент в принципе обнаруживают предрасположенность к контакту с воображаемым читателем. Целесообразно в процессе анализа сосредоточиться на таких «слагаемых» художественно-словесной ткани, само назначение которых — особым образом, «сознательно» завладеть читательским вниманием, управлять им, непосредственно привлекать к себе читательский интерес.

<...>

Д.С. Л и х а ч е в

ЕЩЕ О ТОЧНОСТИ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ (1979)

<...>

Следует обратить внимание на самую структуру литературоведения как науки. По существу, литературоведение — это целый куст различных наук. Это не одна наука, а различные науки, объединяемые единым материалом, единым объектом изучения — литературой. В этом отношении литературоведение приближается по своему типу к таким наукам, как география, океановедение, природоведение и пр.

В литературе могут изучаться разные ее стороны, и в целом к литературе возможны различные подходы. Можно изучать биографии писателей. Это важный раздел литературоведения, ибо в биографии писателя скрываются многие объяснения его произведений. Можно заниматься историей текста произведений. Это огромная область, включающая различные подходы. Эти различные подходы зависят от того, какое произведение изучается: произведение ли личностного творчества или безличностного, а в последнем случае — имеется ли в

виду письменное произведение (например, средневековое, текст которого существовал и изменялся многие столетия) или устное (тексты былин, лирических песен и пр.). Можно заниматься литературным источниковедением и литературной археографией, историографией изучения литературы, литературоведческой библиографией (в основе библиографии также лежит особая наука). Особая область науки — сравнительное литературоведение. Другая область — стихотворение. Я не исчерпал и меньшей части возможных научных изучений литературы, специальных литературоведческих дисциплин.

И вот на что следует обратить серьезное внимание. Чем специальнее дисциплина, изучающая ту или иную область литературы, тем она точнее и требует более серьезной методической подготовки специалиста.

Наиболее точные литературоведческие дисциплины — они же и наиболее специальные.

Если расположить весь куст литературоведческих дисциплин в виде некоей розы, в центре которой будут дисциплины, занимающиеся наиболее общими вопросами интерпретации литературы, то окажется, что, чем дальше от центра, тем дисциплины будут точнее. Литературоведческая «роза» дисциплин имеет некую жесткую периферию и менее жесткую сердцевину. Она построена, как всякое органическое тело, из сочетания жестких ребер и жесткой периферии с более гибкими и менее твердыми центральными частями.

Если убрать все «нежесткие» дисциплины, то «жесткие» потеряют смысл своего существования; если же, напротив, убрать «жесткие», точные специальные дисциплины (такие, как изучение истории текста произведений, изучение жизни писателей, стиховедение и пр.), то центральное рассмотрение литературы не только потеряет точность — оно вообще исчезнет в хаосе произвола различных не подкрепленных специальным рассмотрением вопроса предположений и догадок.

<...>

Р. Б а р т

СМЕРТЬ АВТОРА (1968)

Удаление Автора... — это не просто исторический факт или эффект письма: им до основания преобразуется весь современный текст, или, что то же самое, ныне текст создается и читается таким образом, что автор на всех его уровнях устраняется <...> Что же касается современного скриптора, то он рождается одновременно с текстом, у

него нет никакого бытия до и вне письма <...> Скриптор, пришедший на смену Автору, несет в себе не страсти, настроения, чувства или впечатления, а только такой необъятный словарь, из которого он черпает свое письмо, не знающее остановки.

Коль скоро Автор устранен, то совершенно напрасными становятся и всякие притязания на «расшифровку» текста. Присвоить тексту Автора — это значит как бы застопорить текст, наделить его окончательным значением, замкнуть письмо.

Р Б а р т

ОТ ПРОИЗВЕДЕНИЯ К ТЕКСТУ (1971)

<...> произведение есть вещественный фрагмент, занимающий определенную часть книжного пространства (например, в библиотеке), а Текст — поле методологических операций. <...> Текст — не продукт распада произведения, наоборот, произведение есть шлейф воображаемого, тянущийся за Текстом. Или иначе: **Текст ощущается только в процессе работы, производства <...>**

Произведение замкнуто, сводится к определенному означаемому... В Тексте, напротив, означаемое бесконечно откладывается на будущее; Текст уклончив, он работает в сфере означающего <...> Тем самым Текст возвращается в лоно языка: как и в языке, в нем есть структура, но нет объединяющего центра, нет закрытости <...>

Тексту присуща множественность. Это значит, что у него не просто несколько смыслов, но что в нем осуществляется сама множественность смысла как таковая — множественность **неустраимая**, а не просто допустимая. В Тексте нет мирного сосуществования смыслов — Текст пересекает их, движется сквозь них; поэтому он не поддается даже плюралистическому истолкованию, в нем происходит взрыв, рассеяние смысла <...>

В Тексте, следовательно, не требуется «уважать» никакую органическую цельность; его можно **дробить** <...> можно читать, не принимая в расчет волю его отца (т. е. автора. — *Сост.* <...> парадоксальным образом отменяется право наследования.

А. К о м п а н ь о н

ДЕМОН ТЕОРИИ. ЛИТЕРАТУРА И ЗДРАВЫЙ СМЫСЛ (1998)

Перед нами 1968 год: ниспровержение автора, которым отмечен переход от структуралистской систематики к постструктуралистской деконструкции, естественно смыкается с весенним восстанием против власти. Однако же для того (и до того), чтобы казнить автора, его

пришлось отождествить с буржуазным индивидом, с психологической личностью, а тем самым свести вопрос об авторе к вопросу об объяснении текста через жизнь и биографию; конечно, такая суженная постановка вопроса подсказывалась литературной историей, но она явно не покрывает собой и не разрешает проблему (авторской. — *Сост.*) интенции в целом... Конечно, смерть автора влечет за собой полисемию текста, выдвижение на первый план читателя и невиданную доселе свободу комментария, но, при непродуманности природы отношения между интенцией и интерпретацией, не оказывается ли читатель просто подставным автором?

М Ф р а й з е

ПОСЛЕ ИЗГНАНИЯ АВТОРА: ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ В ТУПИКЕ?

Автор литературного текста, являвшийся до конца XIX века почти единственным объектом литературоведения, в течение нашего века потерял, казалось бы, не только все свои привилегии, но и даже, с точки зрения науки, свое право на существование. Этот процесс начался отходом формалистов от так называемого биографизма в литературоведении. Формалисты видели автора не иначе, как в функции производителя текста, как мастера с определенными навыками, как техника слова. Личностный и биографический фоны учитывались лишь в той мере, в которой они руководили мастерством, т. е. как литературный быт.

Потом, в теориях структурализма, были заведены понятия «образ автора» и «абстрактный автор»... Наконец, постструктурализм отказался и от абстрактного автора. На его функцию назначили образ автора, находящийся внутри самого текста...

Постструктуралисты прежде всего ссылаются на расковывание текста, на освобождение значений, которые не допускал самодержавный автор. Однако это освобождение чревато смертью значений вместе со смыслом...

Культурный процесс двадцатого века, начиная с формализма и кончая постструктурализмом, имел одну цель: отвязаться от автора для того, чтобы тем самым отказаться от его наиболее существенной категории: ответственности...

Нужен центр, вокруг которого смысл может кристаллизоваться. Такой центр — автор.

Глава 2

Единство содержания и формы. Функции формы

В этой главе говорится о соотношениях между формой и содержанием. Она открывается фрагментом из «Эстетики» Гегеля, где отмечается формообразующее значение художественной идеи. Далее даются отрывки из двух работ 1920-х годов, которые во многом предварили современное литературоведение: Ю.Н. Тынянова — о конструктивной функции элементов (приемов) произведения, М.М. Бахтина — о содержательной значимости художественной формы. Приводятся суждения А.Ф. Лосева об эстетическом как единстве выраженного и выражаемого и об оформляющем характере искусства. И, наконец, дается фрагмент статьи Г.Д. Гачева и В.В. Кожина о содержательности художественной формы.

Г.В.Ф. Гегель

ЛЕКЦИИ ПО ЭСТЕТИКЕ (1818—1821)

<...>

...Идея как художественно прекрасное не является идеей как таковой, абсолютной идеей, как ее должна понимать метафизическая логика, а идеей, перешедшей к развертыванию в действительности и вступившей с ней в непосредственное единство. Хотя *идея как таковая* есть сама истина в себе и для себя, однако она есть истина лишь со стороны своей еще не объективированной всеобщности. *Идея же как художественно прекрасное* есть идея с тем специфическим свойством, что она является индивидуальной действительностью, выражаясь иначе, она есть индивидуальное формирование действительности, обладающее специфическим свойством являть через себя идею. Этим мы уже высказали требование, чтобы идея и ее формообразование как конкретная действительность были доведены до полной адекватности друг другу. Понятая таким образом, идея как действительность, получившая соответствующую своему понятию форму, есть *идеал*.

Эту задачу сделать их соответствующими друг другу можно было бы понимать совершенно формально в том смысле, что идея может быть *той* или *другой* идеей, лишь бы действительный образ, безразлично какой, воплощал именно эту определенную идею. Но такое понимание смешивает требуемую *истинность* идеала с голой *правильностью*, которая состоит в том, что какое-нибудь значение выражается соответствующим ему образом и можно снова непосред-

венно находить его смысл в этой форме. Не в этом смысле следует понимать идеал. Ибо какое-нибудь содержание может получить совершенно адекватное, соответствующее его сущности выражение и при этом все же не иметь права притязать на то, чтобы быть идеалом, то есть художественно прекрасным. Более того, в сравнении с идеальной красотой это выражение будет представляться неудовлетворительным.

В этом отношении следует уже здесь заметить (хотя доказать это положение можно будет лишь позднее), что неудовлетворительность художественного произведения не всегда следует рассматривать как субъективную неискренность, ибо *неудовлетворительность формы* проистекает также и из *неудовлетворительности содержания*. Так, например, художественные создания китайцев, индусов, египтян, их изображения богов и божков оставались бесформенными или получали лишь дурную, неистинную определенность формы¹. Эти народы не могли овладеть тайной истинной красоты, потому что их мифологические представления, содержание и мысль их художественных произведений были еще неопределенны внутри себя или отличались дурной определенностью, а не были в самих себе абсолютным содержанием. Чем превосходнее в этом смысле становятся художественные произведения, тем более глубокими и внутренне истинными являются их содержание и мысль. И при этом мы не должны думать о большей или меньшей искусности, с которой схватываются и копируются образы природы, как они существуют во внешней действительности. Ибо на известных ступенях художественного сознания и воплощения неверная и карикатурная передача природных форм не представляет собой непреднамеренной искусности, вызванной отсутствием технического упражнения, а является намеренным изменением, которого требует присутствующее в сознании содержание.

Таким образом, существует несовершенное искусство, которое в техническом и прочем отношении может быть вполне законченным в *своей определенной* сфере, но которое при сопоставлении с понятием искусства и с идеалом представляется неудовлетворительным. Лишь в высшем искусстве идея и воплощение подлинно соответствуют друг другу в том смысле, что образ идеи внутри себя самого есть истинный в себе и для себя образ, потому что само содержание идеи, которое этот образ выражает, является истинным. Для этого нужно, как мы уже указали выше, чтобы идея в себе и через самое себя была оп-

¹ Здесь Гегель отдает дань преодоленному нашей наукой европоцентризму — идее превосходства западноевропейской культуры над всеми другими.

ределена как конкретная целостность и благодаря этому обладала бы в самой себе принципом и мерой своих особенных форм и определенности выявления. Христианская фантазия, например, может изображать бога лишь в человеческом образе и его *духовном* выражении, так как сам бог познается здесь в полноте его природы, познается как *дух*. Определенность представляет собой здесь как бы мост к явлению. Там, где эта определенность не является полнотой, проистекающей из самой идеи, там, где мы не представляем себе идею как самоопределяющуюся и самообособляющуюся, она остается абстрактной и имеет не внутри себя самой, а лишь вне себя определенность и принцип, указующий особенный, соответствующий лишь ей способ своего проявления, и она свободно созидает свою собственную форму. Таким образом, лишь подлинно конкретная идея порождает истинный образ, и это соответствие их друг другу есть идеал.

<...>

Ю.Н. Т Ы Н Я Н О В

О ЛИТЕРАТУРНОЙ ЭВОЛЮЦИИ (1927)

<...>

<...> Литературное произведение является системой, и системой является литература. Только при этой основной договоренности и возможно построение литературной науки, не рассматривающей хаос разнородных явлений и рядов, а их изучающей. <...>

Проделать аналитическую работу над отдельными элементами произведения, сюжетом и стилем, ритмом и синтаксисом в прозе, ритмом и семантикой в стихе и т. д. стоило, чтобы убедиться, что абстракция этих элементов как *рабочая гипотеза* в известных пределах допустима, но что все эти элементы *соотнесены между собою* и находятся во взаимодействии. Изучение ритма в стихе и ритма в прозе должно обнаружить, что роль одного и того же элемента в разных системах разная.

Соотнесенность каждого элемента литературного произведения как системы с другими и, стало быть, со всей системой я называю конструктивной *функцией* данного элемента.

При ближайшем рассмотрении оказывается, что такая функция — понятие сложное. Элемент соотносится сразу: с одной стороны, по ряду подобных элементов других произведений-систем, и даже других рядов, с другой стороны, с другими элементами данной системы (автофункция и синфункция).

Так, лексика данного произведения соотносится сразу с литературной лексикой и общеречевой лексикой, с одной стороны, с другими

элементами данного произведения — с другой. Оба эти компонента, вернее, обе равнодействующие функции — неравноправны.

Функция архаизмов, напр., целиком зависит от системы, в которой они употреблены. В системе Ломоносова они имеют, напр., функцию так называемого «высокого» словоупотребления, так как в этой системе доминирующую роль в данном случае играет лексическая окраска (архаизмы употребляются по лексическим ассоциациям с церковным языком). В системе Тютчева функции архаизмов другие, они в ряде случаев абстрактны: фонтан — водомет. Любопытны как пример случаи архаизмов в иронической функции:

пушек гром и *музикья!*¹

у поэта, употребляющего такие слова, как «мусийский», совершенно в иной функции. Автофункция не решает, она дает только возможность, она является условием синфункции. (Так, ко времени Тютчева за XVIII и XIX века была уже обширная пародическая литература, где архаизмы имели пародическую функцию.) Но решает в данном случае, конечно, семантическая и интонационная система данного произведения, которая позволяет соотнести данное выражение не с «высоким», а с «ироническим» словоупотреблением, т.е. определяет его функцию.

Вырывать из системы отдельные элементы и соотносить их вне системы, т.е. без их конструктивной функции, с подобным рядом других систем неправильно.

<...>

М.М. Бахтин

ПРОБЛЕМА СОДЕРЖАНИЯ, МАТЕРИАЛА И ФОРМЫ В СЛОВЕСНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ (1924)

<...>

Если бы мы сделали попытку определить состав эстетического объекта произведения Пушкина «Воспоминание»:

Когда для смертного умолкнет шумный день
И на немые стогны града
Полупрозрачная наляжет ночи тень... —

¹ Цитата из стихотворения «Современное» (1869). В статье «Вопрос о Тютчеве» Тынянов сравнивает эту цитату и «стройный мусийский шорох» из стихотворения «Певучесть есть в морских волнах...».

и т. д., — мы сказали бы, что в его состав входят: и город, и ночь, и воспоминания, и раскаяние и проч. — с этими *ц е н н о с т я м и* непосредственно имеет дело наша художественная активность, на них направлена эстетическая интенция нашего духа: эстетическое событие воспоминания и раскаяния нашло эстетическое оформление и завершение в этом произведении (к художественному оформлению относится и момент изоляции и вымышления, то есть неполной действительности), но отнюдь не слова, не фонемы, не морфемы, не предложения и не семантические ряды: они лежат вне содержания эстетического восприятия, то есть вне художественного объекта, и могут понадобиться лишь для вторичного научного суждения эстетики, поскольку возникнет вопрос о том, как и какими моментами внеэстетической структуры внешнего произведения обусловлено данное содержание художественного восприятия.

Эстетика должна определить имманентный состав содержания художественного созерцания в его эстетической чистоте, то есть эстетический объект, для решения вопроса о том, какое значение имеет для него материал и его организация во внешнем произведении; поступая так, она неизбежно по отношению к поэзии должна установить, что язык в его лингвистической определенности вовнутрь эстетического объекта не входит, остается за бортом его, *с а м ж е э с т е т и ч е с к и й о б ъ е к т с л а г а е т с я и з х у д о ж е с т в е н н о о ф о р м л е н н о г о с о д е р ж а н и я (и л и с о д е р ж а т е л ь н о й х у д о ж е с т в е н н о й ф о р м ы)*.

Громадная работа художника над словом имеет конечную целью его преодоление, ибо эстетический объект вырастает на границах слов, границах языка как такового; но это преодоление материала носит чисто *и м м а н е н т н ы й х а р а к т е р*: художник освобождается от языка в его лингвистической определенности не через отрицание, а путем *и м м а н е н т н о г о у с о в е р ш е н с т в о в а н и я* его: художник как бы побеждает язык его же собственным языковым оружием, заставляет язык, усовершенствуя его лингвистически, превзойти себя самого.

<...>

А.Ф. Л о с е в

ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ

Эстетическое, вообще говоря, есть область выражения и выразительности. Следовательно, необходимо ясно представлять себе, что такое выражение. Выражение всегда является слиянием каких-ни-

будь двух планов, и прежде всего внутреннего и внешнего. Если мы, рассматривая что-нибудь внутреннее, начинаем это внутреннее видеть внешне, т. е. своими обыкновенными физическими глазами, то это значит, что изучаемое нами внутреннее получило для себя свое выражение. И если мы, рассматривая что-нибудь внешнее своими физическими глазами, изучаем при этом то, что для данного предмета является его внутренним содержанием, это значит, что наше внешнее стало выражением внутреннего, стало выразительным... Перед нами здесь есть нераздельный и целостный синтез всего внутреннего и внешнего, т. е. выражение. Наука об этом выражении и есть эстетика, а переживание этого выражения есть нечто эстетическое... Сюда же можно отнести такие пары противоположностей, как идея и материя, форма и содержание, душа и тело, индивидуальное и общественное, природа и дух, сущность и явление и т. д. То, что получается в результате диалектического синтеза этих противоположностей, есть сфера выражения, т. е. сфера эстетическая...

Эстетическое никто и никогда намеренно не создавал. Оно стихийно возникает в области человеческих переживаний и ими ограничивается. Художественное же, или, выражаясь более понятно, произведение искусства, вовсе не есть только эстетическое переживание. В нем эстетическое переживание воплощено и сконструировано при помощи тех или иных материальных средств.

А.Ф. Лосев

СТРОЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРООЩУЩЕНИЯ (1910-е годы)

<...> В основе всех и всяческих эстетических состояний, а значит, и в основе всех искусств лежит первичное событие, характеризваемое 1) как непрерывная творческая текучесть и 2) как чистое познавательное неоформленное качество или смысл... Мы должны сказать, что **первичное, не тронутое мыслью бытие носит в себе, однако, печать начинающегося преобразования, которое совершается здесь в форме преобразования косной материи в истинную форму красоты.** Ничто так не важно для искусства, как именно эта материя. Но эта материя представляется в искусстве как нечто преобразенное и спасенное, как нечто, надо прямо сказать, религиозное. Истинная эстетика есть эстетика религиозного материализма. Тут зачинается элемент, без которого немислимо искусство, а именно **форма**...

Другими словами, искусство усложняет и модифицирует первично ощущаемое им бытие, сгущает его, желая его оформить и преобразовать.

Г.Д. Г а ч е в и В.В. К о ж и н о в

СОДЕРЖАТЕЛЬНОСТЬ ЛИТЕРАТУРНЫХ ФОРМ (1964)

<...>

...Переходя к проблемам литературной формы, мы, сохраняя историческую методологию исследования, вместе с тем не можем игнорировать моменты устойчивости и постоянства, которые яснее всего проявляются, пожалуй, в тысячелетнем существовании основных литературных родов и видов.

<...>

Любая художественная форма есть, с нашей точки зрения, не что иное, как отвердевшее, опредметившееся художественное содержание. Любое свойство, любой элемент литературного произведения, который мы воспринимаем теперь как «чисто формальный», был когда-то *непосредственно* содержательным. Более того, при своем рождении любой такой элемент выступал всегда как живое истечение какой-либо единичной, неповторимой частицы содержания.

<...>

Впрочем, уже здесь может возникнуть один немаловажный вопрос. Мы говорим, что форма — и в том числе жанровая форма — есть *отвердевшее* содержание. Почему же тогда можно и нужно говорить о содержательности формы? Ведь то, что было прежде содержанием, стало теперь формой, воспринимается нами как форма. Так не будет ли правильнее игнорировать тот факт, что мы имеем дело с «бывшим» содержанием? Не вернее ли брать форму как таковую, не докапываясь до ее происхождения?

Вопрос этот можно снять тем соображением, что задача науки во многом как раз и состоит в исследовании корней и генезиса явлений. Однако дело не только в этом. Дело и в том, что даже «самые формальные» элементы произведения все же никогда не теряют своей содержательности. И, обращаясь к произведению, мы так или иначе впитываем в себя их содержательность. Это можно подтвердить простыми примером.

Предположим, мы только лишь взяли в руки три книги, содержащие литературные произведения. Раскрыв их, мы увидим, что одно из произведений целиком представляет собой прозаическую речь како-го-то лица с вкрапленными в нее репликами других лиц; другое — со-

вокупность коротких реплик ряда лиц; третье — небольшие отрезки стихотворной речи. Этого достаточно, чтобы мы поняли: перед нами роман, драма и сборник лирических стихотворений. А из этого осознания естественно вытекает целый комплекс весьма существенных представлений. Мы как бы незаметно для себя уже знаем некое — пусть очень общее — *содержание* лежащих перед нами произведений. Мы можем выбрать их трех совершенно поверхностно просмотренных книг ту, которая наиболее соответствует в данный момент нашим эстетическим потребностям. Словом, даже в самых внешних свойствах формы нам уже раскрылась известная содержательность.

Мы имеем возможность пойти дальше по этому пути. Так, мы проникнем глубже в содержание лежащих перед нами книг, когда установим, например, много ли реплик персонажей в романе и насколько они длинные (если их много и они кратки — значит, роман обещает быть драматичным, напряженным); немало скажут и размеры глав, абзацев и самый объем произведения; точно так же мы узнаем нечто важное о содержании сборника стихотворений по среднему количеству строк в каждом из них и т. п. Еще больше даст нам ознакомление с тем, какова внешняя ритмическая природа этих стихотворений — например, есть ли в них рифмы или это белые или свободные стихи и т. д.

Не приходится уже говорить о той сложной и богатой содержательности, которая раскроется перед нами, когда мы прочтем несколько фраз, восприняв таким образом общий характер художественной речи автора, принцип его метафор, интонации, ритма, инструментовки и т. п. Тем самым мы схватим уже вполне определенные черты художественного содержания, поймем, что может нам дать еще не прочитанное произведение.

Конечно, нам откроется при этом глубоко специфическая содержательность *формы*. Но, так или иначе, дело идет именно о содержательности, об определенном *смысле*, а вовсе не о бессмысленной, ничего не значащей предметности формы. Самые поверхностные свойства формы оказываются не чем иным, как особого рода содержанием, превратившимся в форму и внятным подчас даже при простом разглядывании текста, при внешнем учете его пространственных и количественных определений.

Своеобразие этой содержательности формы заключается в том, что она представляет собой очень общую, абстрактную содержательность, — между тем как целостный смысл произведения неповторим и конкретен. Но без постижения этой общей содержательности формы (например, *содержания* «лирики вообще»; лирического стихотворения определенной эпохи — а лирика каждой эпохи имеет свою формальную определенность — вообще; лирики данной группы по-

этов вообще; наконец, данного поэта вообще) мы не можем схватить и конкретное содержание данного, неповторимого произведения.

И, с известной точки зрения, эта общая содержательность формы порою не менее значительна, весома, существенна, чем конкретный смысл произведения. Так, например, для человека, *впервые* воспринимающего красоту и гармонию лирического стихотворения, едва ли не большее значение будет иметь красота и гармония «лирики вообще», чем те совершенно индивидуальные красота и гармония, которые свойственны данному стихотворению. Это можно доказать на материале многочисленных рассказов о первом приобщении к искусству слова. Такого начинающего читателя поражает именно чудо искусства *вообще*, и лишь позднее он обретает способность сравнивать, увидеть и оценить неповторимость каждого нового чуда. В этом отношении очень показательны широко известные признания Горького о том, как он в свои ранние годы приобщался к литературе (особенно в статье «О том, как я учился писать»).

Однако и для вполне зрелого читателя восприятие произведения начинается, по сути дела, с его самой общей содержательности. Он прежде всего усваивает, какой тип произведения перед ним, к какому роду, жанру, стилю, размеру оно принадлежит, лишь затем открывается путь к постижению конкретного, неповторимого лица произведения. Это особенно очевидно и важно при восприятии произведения незнакомого читателю жанра или стиля. Внешняя содержательность формы, таким образом, есть первое «что» произведения. Это верхний слой, через который только и можно проникнуть в следующие, более глубокие слои содержания. (В этом, впрочем, нет ничего необычного — именно так совершается процесс восприятия любого предмета вообще: сначала мы с необходимостью должны понять, какого *рода* явление перед нами — например, одушевленное или неодушевленное, твердое или жидкое и т. п.)

Именно в силу громадной значительности содержательности формы мы можем, например, по нескольким или даже по одному произведению судить о богато развитом жанре или литературном стиле — как это часто и приходится делать в отношении древних литератур, от которых уцелело немного.

<...>

Глава 3

Художественное содержание и его типология

Научное рассмотрение содержания художественного произведения зависит от понимания природы литературного творчества. Материалы, представленные в настоящем разделе, позволяют проследить некоторые существенные моменты в истории этого вопроса.

Считая поэзию «искусством подражания», Аристотель видел смысл поэтических произведений в глубоком обобщении жизни. «Поэзия философичнее и серьезнее истории, — писал он. — Поэзия говорит более об общем, история — о единичном. Общее состоит в том, что человеку такого-то характера следует говорить или делать по вероятности или по необходимости... Суждения древнегреческого философа о трагическом и комическом (в поэмах, трагедиях и комедиях) конкретизируют его мысль о познавательной ценности поэтического мимезиса (см. раздел VI).

Развивая традиции Аристотеля, европейская критика и поэтика долгое время рассматривали содержательные аспекты произведений (тему и эмоциональное отношение к ней автора) в границах жанровых определений (см. раздел VI). Однако разграничение понятий образной формы и содержания, произведенное немецкой классической эстетикой в конце XVIII—XIX в., послужило основой для принципиально новой теоретической постановки вопроса о «поэтической идее», о господствующем в произведении «строе чувств» и настроений, о пафосе и его разновидностях.

Наиболее последовательно мысль о специфическом содержании художественного произведения развита в эстетике Гегеля. «Для того чтобы данная истина могла стать подлинным содержанием искусства, — писал Гегель, — требуется, чтобы в ее собственном определении заключалась возможность адекватного перехода в форму чувственности» (т.е. в образную форму). В силу этого внимание художника сосредоточено в первую очередь на познании человеческих характеров, нравственный пафос которых раскрывается им в трагических, идиллических, комических ситуациях. «Пафос образует подлинное средоточие, подлинное царство искусства: его воплощение является главным как в произведении искусства, так и в восприятии его зрителем», — читаем в лекциях по эстетике Гегеля. Речь при этом идет о пафосе не только персонажей произведения, но и автора, душа которого «углубляется в свой предмет» и запечатлевается во всех подробностях изображения.

В разделе представлены суждения Ф. Шиллера, В. Гумбольдта, Ф. Шеллинга, Г. Гегеля о трагическом, идиллическом, героическом, сентиментальном, сатирическом содержании литературных произведений.

В русскую критику понятие пафоса как «поэтической идеи», выражающей взгляд художника на мир, ввел В.Г. Белинский. Он подчеркнул образность, эмоциональность, истинность, общечеловеческое и в то же время глубоко личностное содержание пафоса произведения. Размышления Н. Гоголя, В. Белинского, Н. Чернышевского, М. Салтыкова-Щедрина, А. Блока,

М. Бахтина о трагическом, комическом, о разновидностях смеха, об иронии и романтике помогают понять своеобразие художественного содержания. Читатель хрестоматии имеет возможность сопоставить концепцию героического у В. Гумбольдта, Гегеля и нидерландского философа Й. Хейзинги.

Фрагменты из работ М. Бахтина, Г. Гуковского, Г. Поспелова, А. Михайлова позволяют высветить некоторые существенные стороны художественного содержания в его специфике. Представлены также материалы, характеризующие формалистический (в критической интерпретации П. Медведева), социологический (И. Виноградов), математический (Б. Ярхо), структурный (Ю. Лотман) подходы к проблеме содержания художественного произведения.

Все выдержки из публикаций расположены в хронологическом порядке (за исключением фрагментов из работ М. Гаспарова, посвященных характеристике метода Б. Ярхо).

А р и с т о т е л ь

ОБ ИСКУССТВЕ ПОЭЗИИ

(Между 336—322 гг. до н.э.)

<...> Задача поэта говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно о возможном по вероятности или по необходимости. Именно историк и поэт отличаются [друг от друга] не тем, что один пользуется размерами, а другой нет: можно было бы переложить в стихи сочинения Геродота, и тем не менее они были бы историей как с метром, так и без метра; но они различаются тем, что первый говорит о действительно случившемся, а второй — о том, что могло бы случиться. Поэтому поэзия философичнее и серьезнее истории: поэзия говорит более об общем, история — о единичном. Общее состоит в том, что человеку такого-то характера следует говорить или делать по вероятности или по необходимости, — к чему и стремится поэзия, придавая [героям] имена; а единичное, например, что сделал Алкивиад или что с ним случилось. Относительно комедии это уже очевидно: именно, сложив фабулу по законам вероятности, поэты таким образом подставляют любые имена, а не пишут, подобно ямбическим писателям, на отдельных лиц. В трагедии же придерживаются имен, взятых из прошлого; причина этого та, что вероятно [только] возможное. А в возможность того, что не случилось, мы еще не верим, но что случилось, то, очевидно, возможно, так как оно не случилось бы, если бы было невозможным. Однако в некоторых трагедиях одно или два имени известных, прочие же вымышлены, а в не-

которых нет ни одного известного имени, например в «Цветке» Агафона: в нем одинаково вымышлены как происшествия, так и имена, и тем не менее он нравится. Следовательно, не надо непременно стремиться к тому, чтобы держаться переданных преданием мифов, в кругу которых заключаются трагедии. Да и смешно стремиться к этому, так как и то, что известно, известно немногим, однако же нравится всем. Итак, отсюда ясно, что поэту следует быть больше творцом фабул, чем метров, поскольку он поэт по своему подражательному воспроизведению, а подражает он действиям. Даже если ему придется изображать действительно случившееся, он тем не менее [остается] поэтом, ибо ничто не мешает тому, чтобы из действительно случившихся событий некоторые были таковы, каковыми они могли бы случиться по вероятности или возможности: в этом отношении он является их творцом.

<...>

И. К а н т

КРИТИКА СПОСОБНОСТИ СУЖДЕНИЯ (1790)

§ 49. О способностях души, составляющих гений

Об иных произведениях, от которых ожидают, что они, по крайней мере отчасти, будут относиться к изящному искусству, говорят: в них нет *духа*, хотя и не находят в них ничего дурного в смысле вкуса. Стихотворение может быть очень милым и изящным, но лишенным духа. Рассказ может быть очень точным и толковым, но лишенным духа. Торжественная речь может быть основательной и изящной, но лишенной духа. Иногда разговор не лишен занимательности, однако в нем нет духа. Даже о женщине говорят, что она прелестна, словоохотлива и пристойна, но лишена духа. Что же здесь понимают под духом?

Духом в эстетическом значении называется оживляющий принцип в душе. То, посредством чего этот принцип оживляет душу, материал, которым он для этого пользуется, — это то, что целесообразно приводит душевные силы в движение, т. е. в такую игру, которая сама поддерживает себя и даже увеличивает силы для этого.

Итак, я утверждаю, что этот принцип есть не что иное, как способность изображения *эстетических идей*; под эстетической же идеей я понимаю то представление воображения, которое дает повод много думать, причем, однако, никакая определенная мысль, т. е. никакое *понятие*, не может быть адекватной ему и, следовательно, никакой

язык не в состоянии полностью достигнуть его и сделать его понятным. — Нетрудно видеть, что такая идея противоположна (*pendant*) *идее разума*, которая, наоборот, есть понятие, которому никакое *созерцание* (представление воображения) не может быть адекватным.

Воображение (как продуктивная способность познания) очень сильно в созидании как бы другой природы из материала, который ему дает действительная природа. <...>

Такого рода представления воображения можно назвать *идеями* отчасти потому, что они по крайней мере стремятся к чему-то лежащему за пределами опыта и таким образом пытаются приблизиться к изображению понятий разума (интеллектуальных идей), что придает им видимость объективной реальности; с другой стороны, и притом главным образом, потому, что им как внутренним созерцаниям не может быть полностью адекватным никакое понятие. Поэт решается сделать наглядными идеи разума о невидимых существах, царство блаженных, преисподнюю, вечность, творение и т. п. или же то, для чего, правда, имеются примеры в опыте, как, например, смерть, зависть и все пороки, а также любовь, слава и т. п., но что выходит за пределы опыта, чувственно представить посредством воображения, которое, следуя по стопам разума, стремится достигнуть максимума, представить с полнотой, для которой примеров в природе нет. И собственно, только в поэзии эта способность эстетических идей может проявиться в полной мере. Рассматриваемая же сама по себе, эта способность есть, собственно, только талант (воображения).

Если под понятие подводится такое представление воображения, которое необходимо для его изображения, но которое уже само по себе дает повод так много думать, что это никогда нельзя выразить определенным понятием, стало быть эстетически расширяет само понятие до бесконечности, то воображение при этом действует творчески и приводит в движение способность [создавать] интеллектуальные идеи (разум), а именно чтобы, когда возникает то или иное представление, мыслить больше (хотя это относится уже к понятию предмета), чем может быть воспринято и выяснено в нем.

Те формы, которые не составляют самого изображения данного понятия, а только выражают в качестве побочных представлений воображения связанные с ним следствия и родство этого понятия с другими, называются (эстетическими) *атрибутами* предмета, понятие которого как идея разума не может быть изображено адекватно. Так, орел Юпитера с молнией в когтях есть атрибут могущественного владыки неба, а павлин — атрибут великолепной владычицы неба. В отличие от *логических атрибутов* они не представляют того, что за-

ключается в наших понятиях о возвышенности и величии творения, а представляют нечто другое, что дает воображению повод распространяться на множество родственных представлений, которые дают нам возможность мыслить больше, чем может быть выражено в понятии, определяемом словом, и дают *эстетическую идею*, которая указанной идее разума служит вместо логического изображения, но в сущности для того, чтобы оживить душу, так как она открывает ей «виды на необозримое поле родственных представлений. Изящное искусство делает это не только в живописи или ваянии (где обычно и употребляется название атрибутов), и поэзия, и красноречие заимствуют дух, оживляющий их произведения, исключительно у эстетических атрибутов предмета, сопутствующих логическим и придающих воображению размах, при котором мыслится, хотя и в неразвитом виде, больше, чем можно выразить одним понятием, стало быть, одним термином. — Ради краткости я должен ограничиться только немногими примерами.

Если великий король в одном из своих стихотворений выражается так: «Уйдем из жизни без ропота и сожаления, ибо оставим тогда мир благодетельствованным. Так солнце, завершив свой дневной бег, бросает еще на небо мягкий свет, и последние лучи, посылаемые им в эфир, — это его последние вздохи для блага мира», — то он оживляет свою исходящую из разума идею о космополитическом образе мыслей еще в конце жизни с помощью атрибута, который воображение (при воспоминании о всех удовольствиях прошедшего прекрасного летнего дня, какие вызывает в нашей душе ясный вечер) присоединяет к этому представлению и который возбуждает массу невыразимых словами ощущений и побочных представлений. С другой стороны, даже интеллектуальное понятие может, наоборот, служить атрибутом для представления [внешних] чувств и таким образом оживлять эти чувства с помощью идеи сверхчувственного; но для этого необходимо то эстетическое, что субъективно связано с сознанием сверхчувственного. Так, например, некий поэт, описывая прекрасное утро, говорит: «Солнце проглянуло, как спокойствие проглядывает из добродетели». Сознание добродетели, когда ставят себя на место добродетельного человека хотя бы только мысленно, вызывает в душе множество возвышенных и успокоительных чувств и открывает безграничные виды на радостное будущее, для которого нет вполне точного выражения, соответствующего определенному понятию.

Одним словом, эстетическая идея есть присоединенное к данному понятию представление воображения, связанного в своем свободном применении с таким многообразием частичных представлений, что

для него нельзя найти ни одного выражения, которое обозначило бы определенное понятие и которое, следовательно, позволяет мысленно прибавить к этому понятию много неизреченного, ощущение чего оживляет познавательные способности и связывает дух с языком как одной лишь буквой.

Итак, способности души, соединение которых (в определенном соотношении) составляет *гений*, — это воображение и рассудок. Но так как в применении к познанию воображение подчинено рассудку и ограничено необходимостью соответствовать его понятиям, а в эстетическом отношении, наоборот, оно свободно давать помимо указанной согласованности с понятиями (но непринужденно) богатый содержанием, хотя и неразвитый, материал для рассудка, который рассудок в своем понятии не принимал во внимание, но который он применяет не столько объективно для познания, сколько субъективно для оживления познавательных сил, следовательно, косвенно все же и для познания, — то гений состоит, собственно, в удачном соотношении [способностей], которому не может учить никакая наука и которому не может научить никакое прилежание, [в способности] находить для данного понятия идеи и, с другой стороны, подбирать для этих идей *выражение*, посредством которого вызванное этим субъективное расположение души как сопутствующее понятию может быть сообщено другим. Такой талант и есть, собственно, то, что называют духом, ведь для того, чтобы при том или ином представлении выразить неизреченное в душевном состоянии и придать ему всеобщую сообщаемость — все равно будет ли это выражено в языке, в живописи или в пластике, — нужна способность схватывать мимолетную игру воображения и объединять ее в понятие (именно поэтому оригинальном и вместе с тем открывающем новое правило, какого нельзя вывести ни из одного предшествующего принципа или примера), которое может быть сообщено [другим] без принудительности правил.

* * *

Если мы после этого анализа вернемся к данной выше дефиниции *гения*, то мы найдем, *во-первых*, что гений — это талант к искусству, а не к науке, в которой на первом месте должны стоять хорошо известные правила и определять в ней способ действия; *во-вторых*, что гений как талант к искусству предполагает определенное понятие о произведении как цели, стало быть, рассудок, но также (хотя и неопределенное) представление о материале, т.е. о созерцании, для изображения этого понятия, стало быть [предполагает], отношение воображения

к рассудку; *в-третьих*, что гений проявляется столько в осуществлении намеченной цели при изображении определенного *понятия*, сколько в изложении или выражении *эстетических идей*, содержащих в себе богатый материал для указанной цели, стало быть, представляет воображение свободным от всякого подчинения правилам и тем не менее целесообразным для изображения данного понятия; наконец, *в-четвертых*, что непринужденная, непреднамеренная субъективная целесообразность в свободном соответствии воображения с закон[омер]ностью рассудка предполагает такое соотношение и такой настрой этих способностей, какие не может вызвать следование правилам науки или механического подражания; их может породить только природа субъекта.

Согласно этим предварительным суждениям, гений есть образцовая оригинальность природного дарования субъекта в *свободном* применении своих познавательных способностей.

И.-В. Г е т е

МАКСИМЫ И РЕФЛЕКСИИ (1822—1832)

<...> Юмор — один из элементов гения, но, как только он начинает первенствовать, — лишь суррогат последнего; он сопутствует упадочному искусству, разрушает и в конце концов уничтожает его.

Во всяком произведении искусства, великом или малом, вплоть до самого малого, все сводится к концепции.

Природу и идею нельзя разобщить без того, чтобы не разрушить искусство, равно как и жизни.

Мы ничего не знаем о мире вне его отношения к человеку; мы не хотим никакого искусства, которое не было бы сколком с этих отношений.

Ф. Ш и л л е р

О НАИВНОЙ И СЕНТИМЕНТАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ (1794—1796)

<...>

Я должен еще раз напомнить, что сатира, элегия и идиллия — в том смысле, в котором я здесь указываю на них, как на три единственно возможных рода сентиментальной поэзии, — не имеют с тремя особыми видами стихотворных сочинений, которые известны под теми же наименованиями, ничего общего, кроме характера восприятия,

присущего им. Но уже из самого понятия сентиментальной поэзии нетрудно заключить, что вся ее область в целом исчерпывается этими тремя видами восприятия и творчества, единственно возможными вне границ наивной поэзии.

Сентиментальная поэзия тем именно и отличается от наивной, что действительное состояние, далее которого наивная поэзия не идет, она сближает с идеями, а идеи применяет к действительности. Поэтому, как мы уже сказали выше, она всегда имеет дело с двумя вступающими в спор объектами — идеалом и опытом, — между которыми возможно мыслить лишь три рода отношений. Душа может быть по преимуществу занята противоречием действительного состояния идеалу, либо их согласованностью, либо, наконец, она может разделяться между ними. В первом случае ей приносит удовлетворение сила внутренней борьбы, энергия движения, во втором случае — гармония внутренней жизни, энергия покоя, в третьем — смена борьбы и гармонии, движения и покоя. Из этого троякого состояния воспринимающей души возникают три различных вида поэтических сочинений, которым вполне соответствуют общепринятые наименования: сатира, элегия и идиллия, — если при этом помнить только о настроении, в которое ввергают душу названные три разновидности, если отвлечься от средств, которыми достигается их воздействие.

Если кто-либо спросит меня, к какому же из трех родов я отношу эпопею, роман, трагедию и т. д., это будет значить, что он совсем меня не понял. Эти особые поэтические произведения вовсе не определяются или определяются лишь частично родом восприятия; следовательно, они могут быть выполнены в духе нескольких из названных мною поэтических родов. <...> Опыт учит, что в руках сентиментальных поэтов (даже лучших) ни одна стихотворная форма не осталась такой же, как у древних, и что здесь под старыми названиями обычно разрабатываются новые формы.

Ф. Ш и л л е р

[ПИСЬМО] ВОЛЬФГАНГУ ФОН ГЕТЕ (27 марта 1801 г.)

<...>

За последние годы, стремясь поднять поэзию, внесли путаницу в самое понятие поэзии. Всякого, кто в состоянии вложить свои чувства в объект, так чтобы данный объект принудил меня ощутить эти чувства, а следовательно, действовал на меня как нечто живое, я называю поэтом, творцом. Но не всякий поэт превосходит. Степень его совер-

шенства зависит от богатства, от содержательности, которые он носит в себе и, следовательно, передает вовне, и от степени убедительности, с которой его произведение воздействует на людей. Чем субъективнее его чувства, тем они случайнее; объективная сила покоится на идеальном. Поэтическое произведение должно выражать общее, потому что каждое поэтическое произведение должно быть типическим, иначе это не поэтическое произведение; совершенный же поэт выражает все человеческое.

Сейчас есть несколько настолько образованных людей, что удовлетворить их может только вполне совершенное произведение, но они не способны создать сами что-либо хотя бы только хорошее. Они не могут ничего сделать, дорога от *субъекта* к *объекту* для них закрыта; но именно этот шаг от субъекта к объекту и делает, по-моему, поэта.

<...>

Ф. Шлегель

КРИТИЧЕСКИЕ ФРАГМЕНТЫ (1797)

<...> [42.] Философия — это подлинная родина иронии, которую можно было бы назвать логической красотой. Ибо везде, где в устных или письменных беседах философствуют не вполне систематически, следует поощрять иронию; даже стоики считали культуру (*Urbanität*) добродетелью. Правда, существует и риторическая ирония, при осторожном употреблении оказывающая превосходное воздействие, особенно в полемике. Однако в сравнении с возвышенной культурой сократовской музыки она то же, что великолепие блестящей художественной речи в сравнении с древней трагедией высокого стиля. Только поэзия и с этой стороны может возвыситься до философии, и она не основывается на иронических эпизодах, подобно риторике. Существуют древние и новые поэтические создания, всецело проникнутые божественным дыханием иронии. В них живет подлинно трансцендентальная буффонада. С внутренней стороны — это настроение, оглядывающее все с высоты и бесконечно возвышающееся над всем обусловленным, в том числе и над собственным искусством, добродетелью или гениальностью; с внешней стороны, по исполнению — это мимическая манера обыкновенного хорошего итальянского буффо. <...>

[48.] Ирония — форма парадоксального. Парадоксально все хорошее и великое одновременно.

[108.] Сократовская ирония — единственное вполне непроизвольное и вместе с тем вполне обдуманное притворство (Verstellung). Одинаково невозможно как измыслить ее искусственно, так и изменить ей. У кого ее нет, для того и после самого откровенного признания она останется загадкой. Она никого не должна вводить в заблуждение, кроме тех, кто считает ее иллюзией и либо радуется этому великолепному лукавству, подсмеивающемуся над всем миром, либо злится, подозревая, что и его имеют при этом в виду. В ней все должно быть шуткой и все всерьез, все чистосердечно откровенным и все глубоко сокрытым. Она возникает, когда соединяются понимание искусства жизни и научный дух, совпадают законченная философия природы и законченная философия искусства. Она содержит и пробуждает чувство неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным, между невозможностью и необходимостью исчерпывающей полноты высказывания. Она самая свободная из всех вольностей, ибо благодаря ей можно возвыситься над самим собой, и в то же время самая закономерная, ибо она безусловно необходима. Весьма хороший знак, что гармоническая банальность не знает; как ей отнестись к этому постоянному самопародированию, когда вновь и вновь нужно то верить, то не верить, пока у нее не закружится голова и она не станет принимать шутку всерьез, а серьезное считать шуткой.

<...>

КОНЕЦ СТАТЬИ «О ЛЕССИНГЕ» (1801)

<...>

Я чту Лессинга за *великую тенденцию* его философского духа и *символическую форму* его произведений. Из-за этой тенденции я нахожу его гениальным; благодаря этой символической форме произведения его принадлежат для меня к сфере высшего искусства, ибо именно она, по моему мнению, составляет единственный определяющий его признак.

Если вы захотите *понять* авторов или произведения, то есть генетически конструировать их в связи с упомянутым великим организмом всех искусств и наук, то вы заметите, что существует четыре категории, на которые делится все, что вы найдете характерного в мире искусства при подобной конструкции: *форма* и *содержание*, *замысел* (Absicht) и *тенденция*. Но не *все* эти категории применимы к каждому произведению, каждому автору. <...>

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОПЫТЫ. ПЕРВАЯ ЧАСТЬ.

О «ГЕРМАНЕ И ДОРОТЕЕ» ГЁТЕ (1798)

LXVII. Различие между эпопеей и идиллией.
Характер последней в связи с настроением,
из какого она проистекает

Как трагедия до сих пор не была отграничена от эпоса, так тем более и между эпосом и *идиллией* не было проведено различие посредством признаков верных и вместе с тем существенных. Но если трагедию, ввиду того что ей присуща совершенно особая форма, нельзя смешать с эпосом, то границы идиллии, по крайней мере в отдельных случаях, как представляется, настолько совпадают с границами эпической поэмы, что не столько можно задавать себе вопрос, чем эти жанры отличаются друг от друга, сколько вопрошать, действительно ли столь существенно отличаются они друг от друга, чтобы объемы их понятий никогда не пересекались? Чтобы исследовать этот вопрос должным образом, мы будем исходить из обычного понятия о том и другом поэтическом жанре, наблюдая за тем, куда поведет нас более точное развитие этих понятий.

Под словом «идиллия» обычно понимают ту часть поэзии, которая описывает не столько жизнь в широком круге, сколько домашнее, семейное бытие, не столько деятельных, сколько спокойных персонажей, не столько страстные порывы, сколько спокойные и мирные нравы; радость, которую вызывает в душе природа, узкий, но приятный круг невинных нравов и простых добродетелей — вот на чем по преимуществу останавливается идиллия. Где царит простодушие и невинность, туда и переносит нас поэт — в детство человечества, в мир пахарей и пастухов. С эпопеей, напротив, мы связываем прежде всего понятие об изображении действия и отнюдь не изгоняем из нее простую невинность: самые приятные и изящные идиллические сцены содержатся именно в эпических поэмах — таково бракосочетание детей Менелая в «Одиссее», а у Тассо — появление Эрминии в пастушеском семействе.

Итак, единственное отличие, какое можно было бы констатировать, состоит в том, что идиллия по крайней мере никогда не включает в себя героический материал или героическое действие и что она, в отличие от эпопеи, не нуждается в том, чтобы в ней непременно было представлено действие. Однако что касается героической поэмы, то отнюдь не ясно еще, должна ли она непременно представлять герои-

ческий материал — этого вопроса мы еще коснемся, — а идиллия может быть полна действия, не переставая быть оттого идиллией. Поэтому, чтобы обрести вполне определенные границы, нужно идти иным, более методичным путем.

Словом «идиллия» пользуются не только для обозначения *поэтического жанра*, им пользуются также для того, чтобы указать на известное настроение ума, на способ *чувствования*. Говорят об идиллических настроениях, об идиллических натурах. Поэтому своеобразие идиллии должно соотноситься с внутренней особенностью души, будь то преходящее или постоянное качество, примешанное к самому характеру. Итак, идиллия прежде всего отличается от эпоса тем, что она проистекает из некоего одностороннего настроения духа, тогда как эпос — из самого всеобщего настроения; то же самое отношение наблюдается и между идиллией и трагедией. Потому что трагедия — по крайней мере в высшем ее совершенстве — обеспечивает душе свободу движения по всем направлениям, она пробуждает все силы человека сразу, хотя соотношение их оказывается иным, нежели то, какое определяет эпический поэт. Идиллия же собственной волей отмежевывается от части мира, замыкается в оставшемся, произвольно сдерживает одно направление наших сил, чтобы обрести удовлетворение в другом их направлении.

В самой жизни мы воспринимаем подобное как ограниченность, хотя эта ограниченность позволяет проявиться как раз самой приятной и душевной стороне человеческого — родству человека с природой. Впрочем, такая ограниченность вызывает и известную растроганность и благодаря этому доставляет удовольствие. Искусство же стирает и эту ограниченность — замкнутость в узком кругу выступает уже не как следствие воли, но вытекает из самой глубочайшей природы, из такой проникновенности наивного чувства, которое в иных обстоятельствах не могло бы возникнуть без помех.

Ибо очевидно, что в моральном человеке зримы две различные природы: одна, вполне согласная с его физическим бытием, и другая, которой приходится сначала освободиться от такового, чтобы затем вернуться назад обогащенной и воспитанной. Благодаря первой природе человек прочно укоренен в земле, его породившей, принадлежит, как ее частица, к физической природе, только что он не прикован к ней, но связан с нею добровольно, по любви. Идиллия имеет дело исключительно с первой природой и проистекает всегда лишь из соответствующего ей настроения души. Поэтому круг ее уже, однако она способна вложить в свою сферу не меньше души, не меньше содержания для духа и чувства.

LXVIII. Характер идиллии в связи с предметом, в ней описываемым

Различию в воздействии обоих поэтических жанров соответствует аналогичное различие объектов или по меньшей мере различие в обращении с таковыми.

Природное бытие человека доказывается не отдельными действиями, но целым кругом привычной деятельности, всем образом жизни. Пахарь, пастух, тихий обитатель мирной хижины — все они редко совершают значительные поступки, а совершая их, уже выходят из своего круга. Характеризует их обычно не то, что они вершат, но то, что завтра повторится сделанное сегодня, — им привычно жить и действовать именно так, а не иначе; о них нельзя рассказать — их нужно описывать. Поэтому объект идиллии — это *состояние*, объект эпопеи — действие человека; первая *описательна*, вторая *повествовательна*.

Поэтому все, что производится насильственными действиями, а также и все то, что выпадает из обычного круга жизни и существования, — война и кровопролитие, бурная страсть, беспокойная любознательность и даже дух исследования вообще, готовый иной раз пожертвовать жизнью ради познания предметов, — все это противоречит идиллическому настроению. Разве человек, все существо которого состоит в чистейшей гармонии с самим собою, со своими собратьями, с природой, разве этот человек способен замыслить своевольное разрушение? И если у него есть все необходимое для жизни, может ли он устремляться беспокойным духом вдаль? Что нужно ему, кроме спокойного существования, радости, наслаждения жизнью, тихого сознания своей невинной, незапятнанной совести, кроме счастья вообще, — а все это дают ему природа и его собственная душа, дают сами, добровольно! Его бытие течет регулярным потоком, как сама природа, как времена года, всякая жизненная пора сама по себе проистекает из другой, предшествовавшей ей, и как бы велики ни были богатство и многообразие мыслей и чувств, какие сохраняет он в этом спокойном кругу жизни, в них утверждает свое преобладающее значение гармония, проявляющаяся не в отдельном волеизъявлении, но налагающая свою печать на целую жизнь, на все бытие человека.

Поэтому идиллический поэт по самой своей природе описывает лишь *одну* сторону человеческого бытия. Как только он ставит нас в такое положение, где мы можем обозревать и иные стороны бытия, он покидает пределы своей сферы и переходит — в зависимости от того, достигает ли он спокойного и всеобщего обозрения целого или возбу-

ждает путем сравнения разных сфер жизни определенное ощущение, — либо в сферу эпоса, либо в сферу сатиры. Ибо эти два жанра — идиллия и сатира — на первый взгляд прямо противоположные, в известном отношении близкородственны друг другу; как раз у сатириков и находишь самые прекрасные и трогательные места, описывающие чистоту и невинность простой жизни среди природы, — места, вообще говоря, специфически присущие только идиллии. Оба жанра — как идиллия, так и сатира — описывают отношение нашего существа к природе, только что идиллия показывает нам гармонию человека и природы, а сатира — противоречие между ними; и идиллия, и сатира описывают это отношение для внутреннего ощущения.

Ибо идиллический поэт (и это вновь огромное различие между ним и поэтом эпическим), очевидно, ближе к лирику. Ведь отдавая преимущество *одной* стороне человеческого перед другими, он возбуждает скорее чувство, а не интеллектуальную способность, всеобъемлющую, непредвзятую, охватывающую целое.

LXXII. Понятие героического

Необходим ли эпосе героический сюжет? И какие верные, точные признаки отличают таковой от любого иного? Вот вопросы, к которым все сводится. Ибо отсутствие героических характеров и действий — единственно зримое отличие поэмы «Герман и Доротея» от других эпосей.

Выражение «героическое» без дальнейших определений допускает не одно истолкование — его можно связывать либо с чувственной величиной, либо с внутренним возвышением; кроме того, оно допускает различные степени. Вообще говоря, можно дать исчерпывающее определение героизма — через такое внутреннее настроение, в котором воображение исполняет то, что было бы делом чистой воли, однако исполняет по тем самым законам, каким следовала бы и последняя. Такой героизм отличается от мечтательной героики: в последней воображение действует не закономерно, но произвольно. В зависимости от того, сопрягается ли воображение с внешним или внутренним чувством, стремится ли к чувственному, великому и блестящему или же к возвышенному, возникает два вида героизма — весьма отличных друг от друга, в том числе и для применения в поэзии.

Моральный героизм заключается во внутреннем настроении, и только. Он обладает внутренней ценностью и не зависит ни от чего, кроме порождающего его ощущения, он переносит нас в состояние глубокой суровой растроганности и возвращает нас внутрь нас самих,

вовнутрь нашей души. *Чувственный* героизм не обладает как таковой определенной моральной ценностью; в нем есть размах и блеск, но не всегда — благо и польза, поэтому нередко он зависит от случайностей и иной раз может опираться на ослепляющую кажимость, на реальные предрассудки. Он приводит нас в состояние известного чувственного подъема, пробуждает в нас силы, которые могут способствовать этому, и окружает нас предметами, с которыми мы, по праву или нет, связываем понятие величия, блеска, торжественности.

Первый вид героизма всегда необходимо присутствует и приводится в действие в трагедии — как в мещанской, так и в чисто героической, — в этой последней к первому прибавляется и второй вид. Этот же второй, вместе с первым или отдельно, мы находим и во всех известных эпических поэмах, но как раз не находим его в нашей поэме.

Ф.В. Шеллинг

ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА (1802—1803)

<...> Высшее проявление человеческой природы в искусстве окажется возможным только там, где отвага и величие мысли побеждают несчастье и свобода выходит из этой борьбы, грозящей уничтожить субъект, в качестве абсолютной свободы, для которой не существует борьбы.

<...>

...Сущность трагедии заключается в действительной борьбе свободы в субъекте и необходимости объективного; эта борьба завершается не тем, что та или другая сторона оказывается побежденной, но тем, что обе одновременно представляются и победившими, и побежденными — в совершенной неразличимости. Нам нужно точнее, чем раньше, выяснить, как это может происходить.

Мы уже отметили: только там, где необходимость предопределяет *несчастье*, она может проявиться действительно в борьбе со свободой.

Вопрос заключается в том, каким должно быть это несчастье, чтобы соответствовать строю трагедии. Несчастье только *внешнего* характера не вызывает истинно трагического противоречия. Ведь мы требуем как само собой разумеющееся, чтобы личность была выше внешнего несчастья, и мы ее презираем, если она на это неспособна. Герой, который наподобие Улисса преодолевает при своем возвращении на родину ряд злоключений и разнообразные бедствия, вызывает наше удивление, мы охотно следим за ним, но он не представляет для нас трагического интереса, ибо этим бедствиям можно противостоять с помощью такой же силы, т.е. физической силы или рассудка и смелости.

лености. Но даже такое несчастье, которому нельзя помочь средствами, находящимися в распоряжении человека, как-то: неизлечимая болезнь, потеря имущества и т. п., не имеет трагического интереса, ибо остается только физическим; ведь переносить с терпением неизбежное — это всего лишь подчиненное и не переходящее границ необходимости действие свободы.

Аристотель приводит в «Поэтике» следующие случаи превратности судьбы: 1) когда справедливый человек из счастливого состояния попадает в несчастье, он весьма верно замечает, что это не вызывает ни страха, ни сострадания, но только возмущение, и поэтому это негодно как материал для трагедии; 2) когда дурной человек переходит от несчастья к счастью; это менее всего трагично; 3) когда заведомые злодеи и порочные лица переходят от счастья к несчастью. Такой ход событий мог бы затронуть чувство человеколюбия, но не мог бы вызвать ни сострадания, ни ужаса. Итак, остается лишь средний случай, когда предметом трагедии оказывается *такой* человек, который, не выдаваясь особо ни добродетелью, ни справедливостью, подвергается несчастью не вследствие своих пороков и преступлений, но вследствие *ошибки*; при этом тот, кому это выпадает на долю, принадлежит к числу тех, кто пользовался большим счастьем и уважением, каковы Эдип, Фиест и др. К этому Аристотель добавляет, что в связи с этим в старину поэты выносили на сцену разнообразные фабулы, а теперь — в его время — лучшие трагедии ограничиваются судьбой немногих родов, например Эдипа, Ореста, Фиеста, Телефа и тех, кому пришлось бы либо претерпеть, либо совершить ужасное.

Аристотель рассматривал как поэзию, так и специально трагедию с точки зрения скорее рассудка, нежели разума. С этой точки зрения он в совершенстве описал единственный высший случай трагедии. Однако этот самый случай имеет еще более высокий смысл во всех примерах, им приведенных. Смысл этот в том, что трагическое лицо *необходимо* оказывается виновным в каком-либо преступлении (и чем больше вина, какова, например, вина Эдипа, тем [целое] трагичнее и запутаннее). Это и есть величайшее несчастье из всех возможных: без действительной вины оказаться виновным по воле стечения обстоятельств.

Итак, нужно, чтобы вина сама в свою очередь была необходимостью и совершалась не в результате ошибки, как говорил Аристотель, но по воле судьбы, неизбежности рока или мести богов. Такова вина Эдипа. Оракул предсказывает Лаю, что ему предопределено судьбой погибнуть от руки собственного сына, рожденного Иокастой. Не успевает родиться сын, как по прошествии трех дней ему связывают ноги и бросают в непроходимых горах. Пастух в горах находит ребенка

или получает его из рук раба из дома Лая. Он переносит ребенка в дом Полиба, одного из знатнейших жителей Коринфа, где ребенок из-за своих распухших ног получает имя Эдипа. Когда Эдип стал уже юношей, он бежит из мнимого родительского дома из-за дерзкой выходки одного человека, назвавшего его во время попойки ублюдком; в Дельфах, задав вопрос оракулу о своем происхождении, Эдип не получает ответа *на этот* вопрос, но ему предсказано, что он вступит в сожительство с собственной матерью, зачнет ненавистное и невыносимое для людей потомство и убьет собственного отца. Услышав это, чтобы избежать своей участи, Эдип навеки покидает Коринф и решается бежать туда, где он никогда не сможет совершить предсказанные ему преступления. Во время бегства он встречается с самим Лаем, не подозревая, что это Лай и царь Фив, и убивает его в драке. По дороге в Фивы он освобождает страну от чудовища — Сфинкса и приходит в город, где было решено, что убийца этого Сфинкса будет царем и получит Иокасту в супруги. Так неведомым для самого Эдипа путем исполняется его судьба: он женится на своей матери и порождает несчастный род своих сыновей и дочерей.

Сходная, но не вполне та же судьба у *Федры*, которая вследствие ненависти Венеры к ее роду (ненависти, свирепствующей со времен Федры) влюбляется в Ипполита.

Итак, мы видим, что борьба свободы и необходимости действительно происходит только там, где необходимость одолевает самую волю и свобода оспаривается в ее собственной сфере.

Вместо того чтобы осознать, что *такое* соотношение есть единственное истинно трагическое и что с ним не может сравниться никакое другое, где несчастье коренилось бы не в воле и не в самой свободе, ставили вопрос, как могли греки переносить эти страшные противоречия в своих трагедиях. Рок предопределяет человека к виновности и преступлению; человек этот подобно Эдипу может вступить в борьбу *против* рока, чтобы избежать вины, и все же терпит страшное наказание за преступление, которое было делом судьбы. Ставили вопрос: не кричащее ли это противоречие и почему греки все же достигли такой красоты в своих трагедиях? — Ответ на этот вопрос таков: доказано, что действительная борьба между свободой и необходимостью может иметь место лишь в приведенном случае, когда виновный становится преступником благодаря судьбе. Пусть виновный всего лишь подчинился всемогущей судьбе, все же наказание было необходимо, *чтобы* показать триумф свободы; этим признавались права свободы, *честь*, ей подобающая. Герой должен был биться против рока, иначе вообще не было бы борьбы, не было бы обнаружения свободы; герой

должен был оказаться побежденным в том, что подчинено необходимости; но, не желая допустить, чтобы необходимость оказалась победительницей, не будучи вместе с тем побежденной, герой должен был добровольно искупить и эту предопределенную судьбой вину. В этом заключается величайшая мысль и высшая победа свободы — добровольно нести также наказание за неизбежное преступление, чтобы самой утратой своей свободы доказать именно эту свободу и погибнуть, заявляя свою свободную волю.

Таков внутренний смысл греческой трагедии... <...>

<...>

Поэтому трагическое действие никогда не коренится исключительно или ближайшим образом в том, что принято называть злополучным концом. Трагедия может завершиться чувством полного примирения не только с судьбой, но даже с жизнью, как, например, примиряется Орест в «Эвменидах» Эсхила. <...>

<...>

Как уже было сказано, то обстоятельство, что невинный становится отныне по воле судьбы неизбежно виновным, есть само по себе высшее несчастье, какое только мыслимо; но то, что этот невинно-виновный добровольно принимает на себя наказание, составляет *возвышенный* момент в трагедии, только этим свобода преобразуется в высшее тождество с необходимостью.

<...>

Г.В.Ф. Гегель

ЛЕКЦИИ ПО ЭСТЕТИКЕ (1818—1821)

<...>

В том состоянии, которого мы требуем для художественного изображения, нравственность и справедливость должны всецело сохранять индивидуальную форму в том смысле, что они должны зависеть исключительно от индивидов и становиться живыми и действительными лишь в них и посредством их. Напомним здесь еще раз о том, что в упорядоченных государствах внешнее существование человека обеспечено, его собственность охраняется, и только свое субъективное умонастроение он имеет для себя и благодаря себе. В том же состоянии, где еще нет государства, обеспечение жизни и собственности поκειται лишь на силе и храбрости каждого индивида, который должен заботиться о своем существовании и сохранении всего того, что ему принадлежит.

Такое состояние мы привыкли приписывать *веку героев*. Не место разъяснять здесь, какое из этих двух состояний лучше, состояние ли развитой государственной жизни или состояние века героев. Мы занимаемся здесь лишь идеалом искусства, а для искусства это отделение всеобщности от индивидуальности, как бы ни было оно необходимо для остальной действительности духовного существования, еще не должно выступать в рассмотренной выше форме. Ибо искусство и его идеал представляют собой всеобщее, которое в своем формировании раскрывается для созерцания и потому находится в непосредственном единстве с частными явлениями во всей их жизненности.

...Это осуществляется в так называемом веке героев — том времени, когда добродетель, *‘αρετή* в греческом понимании этого слова, составляет основание поступков. Мы должны в этом отношении строго различать значение греческого слова *‘αρετή* и римского *virtus*¹. Римляне с самого начала обладали своим городом, своими законными учреждениями, и перед лицом государства как всеобщей цели личность должна была отказаться от своих притязаний. Быть абстрактно лишь римлянином, в собственной энергичной субъективности представлять лишь римское государство, отечество с его величием и могуществом — вот в чем состоит пафос и достоинство добродетели римлян.

Герои же — это индивиды, которые по самостоятельности своего характера и своей воли берут на себя бремя всего действия, и даже если они осуществляют требования права и справедливости, последние представляются делом их индивидуального произвола. В греческой добродетели имеется непосредственное единство субстанционального начала и индивидуальных склонностей, влечений, воли, так что индивидуальность сама для себя является законом, не будучи подчинена никакому самостоятельно существующему закону, постановлению и суду. Так, например, греческие герои или действуют в эпоху, когда еще нет законов, или сами становятся основателями государств, так что право и порядок, закон и нравы исходят от них и существуют как их индивидуальное дело, неразрывно связанное с ними.

Уже Геракл восхваляется древними греками в качестве такого героя и выступает перед нами как идеал первобытной героической добродетели. Его свободная самостоятельная добродетель, побуждающая его частную волю восстать против несправедливости и бороться с чудовищами в образах людей и животных, не является всеобщим достоянием его времени, а принадлежит исключительно ему и составляет

¹ Добродетель (лат.)

его характерную особенность. И при всем том он отнюдь не является каким-то моральным героем, как это показывает случай с пятьюдесятью дочерьми Теспия, которые забеременели от него в одну и ту же ночь. Он также не аристократичен, — вспомним об авгиевых конюшнях, а выступает как образ совершенно самостоятельной силы, защищающей дело права и справедливости, для осуществления которого он по свободному выбору и собственной воле подвергает себя бесчисленным тяготам и трудам. Правда, часть своих подвигов он совершает на службе и по приказанию Еврисфея; однако эта зависимость представляет собой лишь совершенно абстрактную связь, а не установленные законом и прочно укрепившиеся узы, которые лишили бы его силы в качестве самостоятельно действующей индивидуальности.

Похожи на него и гомеровские герои. Хотя они также имеют общего верховного вождя, однако их союз не представляет собой отношения, заранее установленного законом и вынуждающего их к подчинению. Они добровольно следуют за Агамемноном, не являющимся монархом в современном смысле этого слова, каждый из героев дает свои советы, разгневанный Ахилл самостоятельно уходит от Агамемнона, и вообще каждый из них приходит и уходит, сражается и перестает сражаться, когда ему это угодно. Такими же самостоятельными, не связанными раз навсегда установленным порядком и не являющимися лишь частицами этого порядка выступают богатыри древнейшей арабской поэзии, а также «Шах-наме» Фирдоуси.

На христианском Западе ленные отношения и рыцарство были почвой для существования свободного богатырства и опирающихся на себя индивидуальностей. Таковыми являются рыцари круглого стола, а также герои, объединенные вокруг Карла Великого. Карл, подобно Агамемнону, окружен свободными богатырями и в равной мере не имеет власти над ними: он всегда должен советоваться со своими вассалами и вынужден терпеть, наблюдая, как они следуют собственным страстям, оставляют его с его предприятиями на произвол судьбы и самостоятельно ищут приключений на свой страх и риск, хотя бы он сердился и гремел против них, как Юпитер на Олимпе.

Завершенный образец такого отношения между вождем и рыцарями мы находим в Сиде. Хотя Сид и является членом союза, зависит от короля и должен исполнять свои вассальские обязанности, однако этому союзу противостоит закон чести как властный голос собственной личности и ее незапятнанного величия, благородства и славы. И здесь король может вершить правосудие, принимать решение, вести войну, лишь посоветовавшись с вассалами и получив их согласие.

Если они не согласны, то не сражаются вместе с ним и не подчиняются даже большинству голосов, но каждый стоит сам по себе и черпает свою волю, как и силу, дающую ему возможность действовать из самого себя. Сходную с этим блестящую картину независимой самостоятельности являют нам сарацинские богатыри, оказывающиеся еще более неподатливыми.

Даже «Рейнеке-Лис» воссоздает нам зрелище подобного состояния. Лев, правда, является царем и повелителем, но волк, медведь и т. д. также заседают в совете. Рейнеке и другие вольны поступать, как им вздумается, а если дело доходит до жалобы на него, то плут отделяется хитрой ложью или пользуется в своих целях частными интересами царя и царицы, умея уговорить повелителя и добиться от него своего.

...В героическом состоянии общества субъект, оставаясь в непосредственной связи со всей сферой своей воли, своих действий и свершений, целиком отвечает за все последствия своих действий. Когда же мы действуем или оцениваем действия других, мы требуем для вменения поступка индивиду, чтобы он знал и понимал характер своего поступка и обстоятельства его свершения. Если содержание обстоятельств носит иной характер и объективные обстоятельства содержат в себе другие определения, чем те, которые вошли в сознание действовавшего лица, то современный человек не берет на себя ответственности за весь объем содеянного им. Он снимает с себя ответственность за ту часть своего деяния, которая вследствие неведения или неправильного понимания самих обстоятельств вышла иной, чем он этого хотел, и вменяет себе лишь то, что он знал и в связи с этим знанием совершил умышленно и намеренно.

Героический же характер не проводит этого различия, а отвечает за все свое деяние всей своей индивидуальностью. Эдип, например, отправившись вопрошать оракула, встречает на своем пути какого-то человека и убивает его в ссоре. Во времена этого поединка такой поступок сам по себе не был преступлением: ведь убитый им человек хотел совершить над ним насилие. Однако этот человек был его отцом. Эдип женится на царице, но супруга оказывается его матерью; не ведая этого, он вступил в кровосмесительный брак. И тем не менее он признает себя ответственным за всю совокупность этих преступлений и наказывает себя как отцеубийцу и кровосмесителя, хотя он не хотел убить отца и вступить на ложе матери и не знал, что совершает эти преступления.

Самостоятельный, крепкий и цельный героический характер не хочет делить вины и ничего не знает о противопоставлении субъектив-

ных намерений объективному деянию и его последствиям, тогда как в наше время, когда всякое действие совершается в условиях запутанных и разветвленных отношений, каждый ссылается на других и, насколько это возможно, отстраняет от себя вину. Наше воззрение в этом отношении *моральнее*, поскольку в морали главную роль играет субъективная сторона, знание обстоятельств и убежденность в совершении доброго дела, а также внутреннее намерение при совершении поступков. Но в эпоху героев, когда индивид, по существу, составляет нераздельное единство с исходящим от него и потому принадлежащим ему объективным миром, субъект хочет быть исключительным виновником всего, что он совершил, и считает себя единственным источником всего совершившегося.

Столь же мало героический индивид отделяет себя от того нравственного целого, которому он принадлежит, сознавая себя лишь в субстанциальном единстве с этим целым. Мы же — согласно нашему современному представлению — отделяем себя в качестве лиц с нашими личными целями и отношениями от цели такого целого. Индивид делает то, что он делает, исходя из своей личности и для себя как лица; поэтому он и отвечает лишь за собственные действия, а не за действия того субстанциального целого, которому он принадлежит.

Мы, например, проводим различие между лицом и семьей.

Однако героический век не знает такого разграничения. Вина предка отмщается здесь на внуке, и целый род страдает за первого преступника; судьба вины и проступка переходит по наследству от одного поколения к другому. Нам такое проклятие казалось бы несправедливым и представлялось бы жертвой слепого рока, лишенной всякого разумного смысла. Как подвиги предков не делают у нас благородными сыновей и потомков, так и преступления предков и наказания, которым они подвергались, не бесчестят потомков и в еще меньшей мере могут запятнать их субъективный характер. Более того: согласно современному образу мыслей, даже конфискация семейного имущества является наказанием, нарушающим принцип более глубокой субъективной свободы.

В древней же пластической целостности индивид не выступает отдельно как нечто обособленное внутри себя, а является членом своей семьи, своего рода. Поэтому характер, действия и судьбы семьи остаются собственным делом каждого ее члена, и каждый отдельный человек не только не отрекается от деяний и судьбы своих предков, но добровольно отстаивает их как свои собственные. Они живут в нем, и он *есть* то, чем были его предки с их страданиями и преступлениями.

Мы признаем такое отношение слишком суровым, однако несение ответственности лишь за одного себя и приобретаемая благодаря этому субъективная самостоятельность также представляют собой лишь абстрактную самостоятельность личности. Героическая же индивидуальность более идеальна, потому что она не удовлетворяется формальной свободой и бесконечностью внутри себя, а остается в постоянном непосредственном тождестве со всем субстанциальным содержанием духовных отношений, которые она делает живой действительностью. Субстанциальное начало непосредственно индивидуально в ней, а индивид благодаря этому субстанционален в самом себе.

...Поэтому идеальные образы искусства и переносятся в мифические века и вообще в более древнее прошлое как представляющее собой наилучшую почву для их действительности. Это объясняется следующим образом. Если берут материал поэтического произведения из настоящего времени, то своеобразная форма этого материала, как мы находим ее в действительности, уже всесторонне запечатлелась в представлении; те изменения, от которых поэт не может отказаться, легко получают видимость чего-то искусственного и нарочитого. Прошлое же принадлежит области воспоминаний, а воспоминание уже само по себе облекает характеры, события и действия в одеяние всеобщности, через которое не проглядывают особенные, внешние и случайные частные черты. Для действительного существования поступка или характера требуются многие незначительные опосредствующие обстоятельства и условия, многообразные отдельные события и действия, между тем как в области воспоминания все эти случайности стерлись.

Когда дела, истории, характеры принадлежат старым временам, художник, освобождаясь от случайности внешних черт, получает в отношении частных моментов больше свободы и простора для своего способа художественного формирования. Правда, и перед ним имеются исторические воспоминания, содержание которых он должен переработать и облечь в форму всеобщности. Однако образ прошлого, как мы уже сказали, уже в качестве образа обладает преимуществом большей всеобщности, а многообразные опосредствующие нити, условия и отношения со всеми облекающими их конечными фактами дают художнику средства и точку опоры, чтобы сохранить индивидуальность, в которой нуждается художественное произведение. В частности, преимуществом героического периода по сравнению с позднейшим более развитым состоянием является то, что в эту эпоху субстанциальное, нравственное и правовое начала еще не противопоставлены отдельному характеру и вообще индивиду как необходимость,

принявшая форму закона, и перед поэтом непосредственно находится то, чего требует идеал.

Шекспир, например, черпает материал для многих своих трагедий из хроник или старинных новелл, повествующих о таком состоянии, которое еще не развилось полностью до прочно установленного порядка. Господствующим и определяющим остается здесь живой почин индивида в принятии решений и их исполнении. Зато собственно исторические драмы Шекспира носят лишь внешний исторический характер и дальше отстоят от идеального способа изображения, чем его трагедии, хотя и здесь известные состояния и действия проистекают из суровой самостоятельности и своеволия индивидуальных характеров. Правда, эти характеры в своей самостоятельности представляют собой большей частью лишь формальную опору для самих себя, тогда как в самостоятельности героического характера мы должны высоко оценивать также и содержание, которое он стремится осуществить в качестве цели.

Этими последними соображениями опровергается то представление, будто наилучшей почвой идеала является *идиллическое* состояние, так как в нем совершенно отсутствуют раздвоение, разлад между самими по себе законными и необходимыми установлениями и живой индивидуальностью. Какими бы простыми и первобытными ни были идиллические ситуации, как бы ни удаляли их поэты от усложненной прозы духовного существования, именно эта простота представляет столь малый интерес по своему подлинному содержанию, что не может быть истинной основой и почвой идеала. Ибо эта почва не содержит в себе важнейших мотивов героического характера: отечества, нравственности, семьи и т. д. и их развития...

<...>

Г.В.Ф. Гегель

ЛЕКЦИИ ПО ЭСТЕТИКЕ (1818—1821)

<...>

Наконец, мы можем по примеру античных авторов обозначить словом *пафос* те всеобщие силы, которые выступают не только сами по себе, в своей самостоятельности, но также живут в человеческой груди и движут человеческой душой в ее сокровеннейших глубинах. Это слово с трудом поддается переводу, ибо слову «страсть» всегда сопутствует представление о ничтожном, низком, и мы требуем, чтобы человек не поддавался этой страсти. Пафос мы понимаем здесь в высшем, более всеобщем смысле, без этого оттенка чего-то каприз-

ного, достойного порицания и т. д. Так, например, святая любовь Антигоны к брату представляет собой пафос в этом греческом значении слова. Пафос в указанном смысле представляет собой оправданную в самой себе силу души, существенное содержание разумности и свободной воли. Орест, например, убивает свою мать, побуждаемый не таким внутренним движением души, которое мы назвали бы страстью, но пафос, побуждающий его к действию, хорошо обдуман и носит совершенно осмысленный характер.

Поэтому мы не можем сказать, что боги обладают пафосом. Они представляют собой лишь всеобщее содержание того, что вынуждает отдельного человека к решениям и действиям <...> Мы поэтому должны употреблять понятие пафоса лишь применительно к поступкам человека и понимать под ним существенное разумное содержание, которое присутствует в человеческом «я», наполняя и проникая собою всю душу. Пафос образует подлинное средоточие, подлинное царство искусства; его воплощение является главным как в произведении искусства, так и в восприятии последнего зрителем. Ибо пафос затрагивает струну, находящую отклик в каждом человеческом сердце. Каждый знает ценное и разумное начало, заключенное в содержании подлинного пафоса, и поэтому он признает его. Пафос волнует, потому что в себе и для себя он является могущественной силой человеческого существования.

В этом отношении внешняя обстановка, окружающая природа и ее пейзаж должны выступать лишь как нечто подчиненное, второстепенное, имеющее своим назначением поддержать действие пафоса. Поэтому природу следует использовать, по существу, как нечто символическое, и из нее самой должен прозвучать тот пафос, который составляет настоящий предмет художественного изображения. <...>

Часто говорят, что искусство должно трогать. Но если мы признаем этот основной принцип, то возникает следующий существенный вопрос: что именно в искусстве должно вызывать это чувство?

Растроганность как чувство в общем представляет собой участие, и людей, особенно современных людей, очень легко растрогать. Однако такие слезы недорого стоят. В искусстве же нас должен трогать лишь истинный в самом себе пафос.

...Поэтому пафос ни в комедии, ни в трагедии не должен быть чистым безумием и субъективной причудой. Например, Тимон у Шекспира является мизантропом по чисто внешним признакам: друзья, бывшие его собутыльниками, привели его к разорению, и теперь, когда он сам стал нуждаться в деньгах, покинули его; он становится страстным человеконенавистником. Это понятно и естественно, но это не является оправданным в самом себе пафосом. Подобная же мизантропия в

юношеской пьесе Шиллера «Человеконенавистник» в еще большей степени представляет собой современную причуду. Ибо здесь мизантроп является, кроме того, мыслящим, разумным и в высшей степени благородным человеком; он великодушно относится к своим крепостным, которых отпускает на волю, и полон любви к своей столь же прекрасной, сколь и милой дочери. <...>

Но мы должны сказать и обратное: все то, что покоится на каком-либо учении и убеждении в его истинности, поскольку это познание составляет некоторую основную потребность, не является подлинным пафосом для художественного изображения. Таковы *научные* познания и истины. Ибо для науки требуются своеобразная культура, большие усилия и многообразные познания в области определенной науки и понимание ее места среди других дисциплин. Интерес же к такого рода занятиям не является всеобщей движущей силой человеческого сердца, а всегда ограничивается узким кругом лиц.

Столь же затруднительна художественная трактовка чисто *религиозных учений*...<...>

В противоположность этому мы считаем, что всякому человеческому сердцу доступны все виды пафоса, все мотивы тех нравственных сил, которые практически определяют действия людей. <...>

<...>

Н.В. Гоголь

ТЕАТРАЛЬНЫЙ РАЗЪЕЗД ПОСЛЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ НОВОЙ КОМЕДИИ (1842)

<...>

<...> ...Мне жаль, что никто не заметил честного лица, бывшего в моей пьесе. Да, было одно честное, благородное лицо, действовавшее в ней во все продолжение ее. Это честное, благородное лицо был — *смех*. Он был благороден потому, что решился выступить, несмотря на низкое значение, которое дается ему в свете. Он был благороден потому, что решился выступить, несмотря на то, что доставил обидное прозвание комику, — прозвание холодного эгоиста, и заставил даже усомниться в присутствии нежных движений души его. Никто не вступился за этот смех. Я комик, я служил ему честно, и потому должен стать его заступником. Нет, смех значительней и глубже, чем думают. Не тот смех, который порождается временной раздражительностью, желчным, болезненным расположением характера; не тот также легкий смех, служащий для праздного развлечения и забавы людей, — но

тот смех, который весь излетает из светлой природы человека, излетает из нее потому, что на дне ее заключен вечнобиющий родник его, который углубляет предмет, заставляет выступить ярко то, что проскользнуло бы, без проникающей силы которого мелочь и пустота жизни не испугала бы так человека. <...>

<...>

В. Г. Б е л и н с к и й

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В 1841 году (1842)

<...>

Комизм еще не составляет основного элемента всех сочинений Гоголя. Он разлит преимущественно в «Вечерах на хуторе близ Диканьки». Это комизм веселый, улыбка юноши, приветствующего прекрасный Божий мир. Тут все светло, все блестит радостью и счастьем; мрачные духи жизни не смущают тяжелыми предчувствиями юного сердца, трепещущего полнотою жизни. Здесь поэт как бы сам любит созданными им оригиналами. Однако ж эти оригиналы не его выдумка, они смешны не по его прихоти; поэт строго верен в них действительности. И поэтому всякое лицо говорит и действует у него в сфере своего быта, своего характера и того обстоятельства, под влиянием которого оно находится. И ни одно из них не проговаривается: поэт математически верен действительности и часто рисует комические черты без всякой претензии смешить, но только покоряясь своему инстинкту, своему такту действительности. Смех толпы для него бывает оскорбителен в таких случаях; она смеется там, где надо удивляться тонкой черте действительности, верно и зорко подмеченной, удачно схваченной. В повестях, помещенных в «Арабесках», Гоголь от веселого комизма переходит к «юмору», который у него состоит в противоположности созерцания истинной жизни, в противоположности идеала жизни — с действительностию жизни. И потому его юмор смешит уже только простаков или детей; люди, заглянувшие в глубь жизни, смотрят на его картины с грустным раздумьем, с тяжкою тоскою... Из-за этих чудовищных и безобразных лиц им видятся другие, благообразные лики; эта грязная действительность наводит их на созерцание идеальной действительности, и то, что есть, яснее представляет им то, что бы должно быть... В «Миргороде» этот юмор особенно проникает собою насквозь дивную повесть о ссоре Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем; оканчивая ее, вы от души восклицаете с автором: «Скучно на этом свете, господа!», точно как будто выходя из дома умалишенных, где с горькою улыбкою смотрели вы на глупости

несчастных больных... В этом смысле комедия Гоголя «Ревизор» стоит всякой трагедии. Что же касается до искусства Гоголя верно списывать с натуры — это из тех бессмысленно пошлых выражений, которые оскорбляют свою нелепостию здравый смысл. Подобная похвала — оскорбление. Гоголь творит верно природе; списывают с природы не живописцы, а маляры, и их списки — чем вернее, тем безжизненнее для всякого, кому неизвестен подлинник. Верность натуре в творениях Гоголя вытекает из его великой творческой силы, знаменует в нем глубокое проникновение в сущность жизни, верный такт, всеобъемлющее чувство действительности. <...>

<...>

В. Г. Б е л и н с к и й

СТИХОТВОРЕНИЯ АПОЛЛОНА МАЙКОВА.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ. 1841 (1842)

<...>

<...> Что же разумел грек под «трагическим»? — Не печальную судьбу человека вследствие противоречащих условий жизни или вследствие случайности. Человек, попавшийся навстречу дикому зверю и растерзанный им, не мог быть героем греческой трагедии. Трагическое греков заключалось или в борьбе долга с влечением сердца, воли со страстями, или в борьбе разумного, движительного начала с общественным мнением; результатом борьбы всегда была гибель героя, которою он, в случае победы, запечатлевал торжество божественной идеи над массами и которою, в случае падения героя, божественная истина запечатлевала свое торжество над ограниченностью человеческой личности. В обоих случаях источник борьбы был внутренний и заключался в духовной натуре героя трагедии, которым мог быть только великий человек, созданный действовать на арене истории, предназначенный осуществить собою какое-либо нравственное начало, быть представителем какой-либо идеи. Так в «Антигоне» Софокла героями являются: Антигона как поборница закона родственности, великодушно жертвующая своею жизнью для выполнения того, что она считала своим долгом, и невыполнение чего унизило бы ее в собственных глазах и было бы ей горше смерти, — и Креон как представитель непреложной власти закона в гражданском обществе. И потому вся трагедия эта есть не что иное, как трагическая ошибка двух равно разумных и великих, но на этот раз враждебных начал. Люди погибли, подобно воинам, храбро сражавшимся за правое дело:

сердце наше скорбит о их гибели; но, благословляя падших, мы уже не клянем судьбы, ибо видим в гибели героев не случайность, но добровольное самопожертвование. Антигона могла бы легко спастись от гибели, оставив свое великодушное намерение похоронить убитого брата, но тогда она не была бы великою женщиною, не была бы героинею, и не было бы трагедии. Вот почему трагедия есть высший род поэзии; вот почему так возвышает нашу душу ее окровавленный кинжал, ее усталый трупам благороднейших жертв помост... Герой есть высочайшее и благороднейшее явление духа мировой жизни; его личность есть апофеоза человечества, которое воздвигает ему великовечные памятники из мрамора и меди, как бы поклоняясь себе в этих гигантских образах; герой возбуждает все удивление, весь восторг, всю любовь человечества; образ его поддерживает в человечестве возвышенную веру в великое, истинное и доблестное жизни, во мраке ежедневности и случайности поддерживает вечный свет разума... Но почему же герой есть — герой? что делает человека героем? — Неизменная возможность трагической гибели, этот пафос к идее, простирающийся до веледущной готовности смертию запечатлеть ее торжество, принести ей в жертву то, что дается на земле только раз и никогда не возвращается, и чего, следовательно, нет драгоценнее — жизнь, и иногда жизнь во цвете, в поре надежд, в виду милого, ласкающего призрака счастья... <...>

<...>

В. Г. Б е л и н с к и й

СОЧИНЕНИЯ АЛЕКСАНДРА ПУШКИНА (1843)

Статья 2 (1843)

<...>

Жуковский ввел в русскую поэзию *романтизм*. Что же такое романтизм вообще и романтизм Жуковского в особенности? — Вот вопрос, от решения которого зависит определение значения, какое имеет Жуковский в русской литературе... У нас много говорили, толковали и спорили о романтизме. «Московский телеграф» был журналом, как бы издававшимся для романтизма, — а журнал этот существовал с 1825 по 1834 год. Но если толки о романтизме кончились на Руси с «Московским телеграфом», то начались они гораздо раньше, именно в исходе второго десятилетия текущего столетия. <...> Пушкина поэмы, мелкие стихотворения, самая фактура стиха — все было ново и несколько не походило на образцы существовавшей до него русской

поэзии: и за это-то именно г. Полевой, вместе с другими, провозгласил Пушкина *романтиком*, нисколько не подозревая романтика в Жуковском.

Действительно, у романтической поэзии необходимо должна быть своя форма, непохожая на форму классической, но это потому, что всякая оригинальная идея имеет свою, ей присущую, оригинальную форму, всякий самобытный дух является в свойственной ему самобытной личности. Однако ж, как форма есть творение явившегося в ней духа, то, отправляясь от формы, никогда нельзя постичь заключенного в ней духа; наоборот, только отправляясь от духа, можно постичь и самый дух, и выразившую его форму. Поэтому сущность романтизма заключается в его идее, а не в произвольных случайностях внешней формы.

Романтизм — принадлежность не одного только искусства, не одной только поэзии: его источник в том, в чем источник и искусства и поэзии, — в жизни. Жизнь там, где человек, а где человек, там и романтизм. В теснейшем и существеннейшем своем значении романтизм есть не что иное, как внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца. В груди и сердце человека заключается таинственный источник романтизма; чувство, любовь есть проявление или действие романтизма, и потому почти всякий человек — романтик. Исключение остается только или за эгоистами, которые, кроме себя, никого любить не могут, или за людьми, в которых священное зерно симпатии и антипатии задавлено и заглушено или нравственно неразвитостью, или материальными нуждами бедной и грубой жизни. Вот самое первое, естественное понятие о романтизме. <...>

<...> Романтизм не принадлежит исключительно одной только сфере любви: любовь есть только одно из существенных проявлений романтизма. Сфера его, как мы сказали, — вся внутренняя, душевная жизнь человека, та таинственная почва души и сердца, откуда поднимаются все неопределенные стремления к лучшему и возвышенному, стараясь находить себе удовлетворение в идеалах, творимых фантазию. <...>

<...>

<...> Романтизм нашего времени есть сын романтизма средних веков, но он же очень сродни и романтизму греческому. Говоря точнее, наш романтизм есть органическая полнота и всецелость романтизма всех веков и всех фазисов развития человеческого рода: в нашем романтизме, как лучи солнца в фокусе зажигательного стекла, сосредоточились все моменты романтизма, развивавшегося в истории человечества, и образовали совершенно целое. Общество все еще держится принципами старого, средневекового романтизма, обратив-

шегося уже в пустые формы за отсутствием умершего содержания; но люди, имеющие право называться *солью земли*, уже силятся осуществить идеал нового романтизма. Наше время есть эпоха гармонического уравнивания всех сторон человеческого духа. Стороны духа человеческого неисчислимы в их разнообразии; но главных сторон только две: сторона внутренняя, задушевная, сторона сердца, словом, *романтика*, — и сторона сознающего себя разума, сторона *общего*, разумея под этим словом сочетание интересов, выходящих из сферы индивидуальности и личности. В гармонии, т.е. во взаимном соприкновении одной другою этих двух сторон духа заключается счастье современного человека. Романтизм есть вечная потребность духовной природы человека: ибо сердце составляет основу, коренную почву его существования, а без любви и ненависти, без симпатии и антипатии человек есть призрак. Любовь — поэзия и солнце жизни. Но горе тому, кто в наше время здание счастья своего вздумает построить на одной только любви и в жизни сердца вознамерится найти полное удовлетворение всем своим стремлениям! В наше время это значило бы отказаться от своего человеческого достоинства, из мужчины сделаться — самцом! Мир действительный имеет равные, если еще не большие права на человека, и в этом мире человек является прежде всего сыном своей страны, гражданином своего отечества, горячо принимающим к сердцу его интересы и ревностно поборающим, по мере сил своих, его преуспеянию на пути нравственного развития. Любовь к человечеству, понимаемому в его историческом значении, должна быть живоносною мыслию, которая просветляла бы собою любовь его к родине. Историческое созерцание должно лежать в основе этой любви и служить указателем для деятельности, осуществляющей эту любовь. Знание, искусство, гражданская деятельность — все это составляет для современного человека ту сторону жизни, которая должна быть только в живой органической связи с стороною романтики, или внутреннего задушевного мира человека, — но не заменяться ею. Если человек захочет жить только сердцем, во имя одной любви, и в женщине найти цель и весь смысл жизни, — он непременно дойдет до результата самого противоположного любви, т.е. до самого холодного эгоизма, который живет только для себя и все относит к себе. Если, напротив, человек, презрев жизнью сердца, захотел бы весь отдаться интересам общим, — он или не избежал бы тайной тоски и чувства внутренней неполноты и пустоты, или, если не почувствовал бы их, то внес бы в мир высокой деятельности сухое и холодное сердце, при котором не бывает у человека ни высоких помыслов, ни плодотворной деятельности. Итак, эгоизм и ограниченность, или неполнота — в обеих этих крайностях; очевидно, что только из гармонического их со-

проникновения одной другою выходит возможность полного удовлетворения, а следственно, и возможность свойственного и присущего душе человека счастья, основанного не на песчаном берегу случайности, а на прочном фундаменте сознания. В этом отношении мы гораздо ближе к жизни древних, чем к жизни средних веков, и гораздо выше тех и других. Ибо в нашем идеале общество не угнетает человека на счет естественных стремлений его сердца, а сердце не отрывает его от живой общественной деятельности. <...>

<...>

Много нужно было времени, битв, борений, переворотов и страданий, чтоб явилась человечеству заря нового романтизма и настала для него эпоха освобождения от романтизма средних веков. <...> XVIII в. нанес ему удар страшный и решительный; но дело тем не кончилось <...> Всякое сильное историческое движение необходимо порождает реакцию своей крайности: вот причина внезапного появления романтизма средних веков в литературе XIX века. <...> Мы говорим о Шиллере, поэзия которого поражает своею двойственностью при первом взгляде. <...> Провозвестник высоких идей, жрец свободы духа, на разумной любви основанной, поборник чистого разума, пламенный и восторженный поклонник просвещенной, изящной и гуманной древности, — Шиллер в то же время — романтик в смысле средних веков! <...> В балладах своих Шиллер воскресил весь пизитизм средних веков, со всей безотчетностью его содержания, со всем простодушием его невежества. После Шиллера образовалась в Германии целая партия романтическая... <...> Сам Гете — человек высшего закала, поэт мысли и здравого рассудка, в легенде средних веков высказал страдания современного человека («Фауст»), а в своем «Вертере» явился он романтиком тоже в духе средних веков. Многие баллады его (как, например, «Лесной царь», «Рыбак» и проч.) дышат романтизмом того времени. — Это движение, возникшее в Германии, сообщилось всей Европе. <...> Образ Прометея, во всем колоссальном величии, в каком передала его нам фантазия греков, явился вновь в типическом образе Байрона; но он был провозвестником нового романтизма, а старому нанес страшный удар. Представителями романтической поэзии во Франции были в особенности два поэта — Гюго и Ламартин. <...>

Но у нас этот романтизм, искусственно воскрешенный на минуту в Европе, имел совсем другое значение. <...> Карамзин, как мы не раз уже замечали, внес в русскую литературу элемент *сентиментальности*, которая — не что иное, как пробуждение *ощущения* (sensation), первый момент пробуждающейся духовной жизни. В сентиментально-

сти Карамзина ощущение является какою-то отчасти болезненной раздражительностью нервов. Отсюда это обилие слез и истинных и ложных. Как бы то ни было, эти слезы были великим шагом вперед для общества: ибо кто может плакать не только о чужих страданиях, но и вообще о страданиях вымышленных, тот, конечно, больше человек, нежели тот, кто плачет тогда только, когда его больно бьют. И, однако ж, *ощущение* есть только приготовление к духовной жизни, только возможность романтизма, но еще не духовная жизнь, не романтизм: то и другое обнаруживается, как *чувство* (sentiment), имеющее в основе своей *мысль*. Одухотворить нашу литературу мог только романтизм средних веков... <...>

<...>

<...> Что такое этот романтизм? Это — желание, стремление, порыв, чувство, вздох, стон, жалоба на несвершенные надежды, которым не было имени, грусть по утраченном счастье, которое бог знает в чем состояло; это — мир, чуждый всякой действительности, населенный тенями и призраками, конечно, очаровательными и милыми, но тем не менее неуловимыми; это — унылое, медленно текущее, никогда не оканчивающееся настоящее, которое оплакивает прошедшее и не видит перед собою будущего; наконец, это — любовь, которая питается грустью и которая без грусти не имела бы чем поддержать свое существование. Поищем в стихах Жуковского оправдания нашего *неопределенного* и *туманного* определения его поэзии. <...> «Таинственный посетитель» есть одно из самых характеристических стихотворений Жуковского. Прочтем его.

Кто ты, призрак, гость прекрасный?
К нам откуда прилетал?
Безответно и безгласно
Для чего от нас пропал?
Где ты? Где твое селенье?
Что с тобой? Куда исчез?
И зачем твое явленье
В поднебесную с небес?
 Не *Надежда* ль ты младая,
 Приходящая порой
 Из неведомого края
 Под волшебной пеленой?
 Как она, неумолимо
 Радость милую на час
 Показал ты, с нею мимо
 Пролетал и бросил в нас.
Не *Любовь* ли вам собою
Тайно ты изобразил?

Дни любви, когда одною
Мир одной прекрасен был?
Ах! Тогда сквозь покрывало
Неземным казался он...
Снят покров; любви не стало;
Жизнь пуста и счастье сон.
Не волшебница ли *Дума*
Здесь в тебе явилась нам?
Удаленная от шума
И мечтательно к устам
Приложивши перст, приходит
К нам, как ты, она порой,
И минувшее уводит
Нас безмолвно за собой.
Иль в тебе сама святая
Здесь *Поэзия* была...
К нам, как ты, она из рая
Два покрова принесла;
Для небес лазурно ясный,
Чистый, белый для земли:
С ней все близкое прекрасно;
Все знакомо, все вдали.

Иль *Предчувствие* сходило
К нам во образе твоём
И понятно говорило
О небесном, о святом?
Часто в жизни то бывало:
Кто-то светлый подлетит
И подымет покрывало,
И в далекое манит.

Поняли ль вы, кто такой этот «таинственный посетитель»? Сам поэт не знает, кто он, и думает видеть в нем то Надежду, то Любовь, то Думу, то Поэзию, то Предчувствие... Но эта-та неопределенность, эта-то туманность и составляет главную прелесть, равно как и главный недостаток поэзии Жуковского. <...>

<...> Романтизм средних веков, разумеется, не годится для нашего времени; теперь он не истина, а ложь; но в свое время он был истинною. Был и в истории русской литературы и русского общества момент, когда для них романтизм средних веков был необходимым элементом жизни, живым семенем, которым должна была оплодотвориться почва русской поэзии. <...>

<...>

<...> Но — хвала вечному разуму, хвала попечительному промыслу! есть для человека и еще великий мир жизни, кроме внутреннего мира сердца, — мир исторического созерцания и общественной

деятельности, — тот великий мир, где мысль становится делом, а высокое чувство — подвигом, и где два противоположные берега жизни — *здесь* и *там* — сливаются в одно реальное небо исторического прогресса, исторического бессмертия... Это мир непрерывной работы, нескончаемого делания и становления, мир вечной борьбы будущего с прошедшим... <...>

Обаятельна жизнь сердца; но без практической деятельности, источник которой заключался бы в пафосе к идее, самый богато наделенный дарами природы человек рискует скоро изжить всю жизнь и остаться при одной пустоте мечтательных ожиданий и действительного отращения к чувству бытия. Романтизм, без живой связи и живого отношения к другим сторонам жизни, есть величайшая односторонность!

<...>

Статья 5 (1844)

<...>

Но каким же образом уловить тайну личности поэта в его творениях? Что должно делать для этого при изучении произведений его?

Изучить поэта значит не только ознакомиться, через усиленное и повторяемое чтение, с его произведениями, но и перечувствовать, пережить их. <...> Чем выше поэт, т.е. чем общечеловечнее содержание его поэзии, тем проще его создания, так что читатель удивляется, как ему самому не вошло в голову создать что-нибудь подобное; ведь это так просто и легко! Сочинения, в которых люди ничего не узнают своего и в которых все принадлежит поэту, не заслуживают никакого внимания, как пустяки. На этой-то общности, по которой создание поэта столько же принадлежит всему человечеству, сколько и ему самому, — на этой-то общности и основывается возможность всем и каждому, в ком есть *человеческое* (т.е. духовное, разумное), *переживать* произведения художника, изучая их. Пережить творения поэта значит переносить, перечувствовать в душе своей все богатство, всю глубину их содержания, переболеть их болезнями, перестрадать их скорбями, переблаженствовать их радостью, их торжеством, их надеждами. Нельзя понять поэта, не будучи некоторое время под его исключительным влиянием, не полюбив смотреть его глазами, слышать его слухом, говорить его языком. Нельзя изучить Байрона, не быв некоторое время байронистом в душе, Гете — гетистом, Шиллера — шиллеристом и т. д. Конечно, такое добровольное подчинение чуждому влиянию есть еще только экстатическое увлечение поэтом, а не спокойное, строгое и истинное его понимание, — и до этого понимания можно дойти только через переход из восторженного увлечения к

хладнокровно спокойному созерцанию; но это увлечение поэтом есть первый и необходимый момент в процессе его изучения. <...>

<...>

Каждое поэтическое произведение есть плод могучей мысли, овладевшей поэтом. Если б мы допустили, что эта мысль есть только результат деятельности его рассудка, мы убили бы этим не только искусство, но и самую возможность искусства. В самом деле, что мудреного было бы сделаться поэтом, и кто бы не в состоянии был сделаться поэтом, по нужде, по выгоде, или по прихоти, если б для этого стоило только придумать какую-нибудь мысль да и втиснуть ее в придуманную же форму? Нет, не так это делается поэтами по натуре и призванию! У того, кто не поэт по натуре, пусть придуманная им мысль будет глубока, истинна, даже свята, — произведение все-таки выйдет мелочное, ложное, фальшивое, уродливое, мертвое, — и никого не убедит оно, а скорее разочарует каждого в выраженной им мысли, несмотря на всю ее правдивость! Но между тем как-то именно и понимает толпа искусство, этого-то именно и требует она от поэтов! Придумайте ей, на досуге, мысль получше, да потом и обделайте ее в какой-нибудь вымысел, словно брильянт в золото! Вот и дело с концом! Нет, не *такие* мысли и не *так* овладевают поэтом и бывают живыми зародышами живых созданий! Искусство не допускает к себе отвлеченных философских, а тем менее рассудочных идей: оно допускает только идеи поэтические; а поэтическая идея — это не силлогизм, не догмат, не правило, это — живая страсть, это — *пафос*... Что такое пафос? — Творчество — не забава, и художественное произведение — не плод досуга или прихоти; оно стоит художнику труда; он сам не знает, как западает в его душу зародыш нового произведения; он носит и вынашивает в себе зерно поэтической мысли, как носит и вынашивает мать младенца в утробе своей; процесс творчества имеет аналогию с процессом деторождения и не чужд мук, разумеется, духовных этого физического акта. И потому, если поэт решится на труд и подвиг творчества, значит, что его к этому движет, стремится какая-то могучая сила, какая-то непобедимая страсть. Эта сила, эта страсть — *пафос*. В пафосе поэт является влюбленным в идею, как в прекрасное, живое существо, страстно проникнутым ею, — и он созерцает ее не разумом, не рассудком, не чувством и не какою-либо одною способностью своей души, но всею полною и целостью своего нравственного бытия, — и потому идея является, в его произведении, не отвлеченною мыслию, не мертвою формою, а живым созданием, в котором живая красота формы свидетельствует о пребывании в ней божественной идеи и в котором нет черты, свидетельствующей о сшивке или спайке, — нет границы между идеею и формою, но та и

другая являются целым и единым органическим созданием. Идеи истекают из разума; но живое творит и рождает не разум, а любовь. Отсюда ясно видна разница между идеею отвлеченною и поэтической: первая — плодума, вторая — плод любви как страсти. Но отчего же, скажут, называть это *пафосом*, а не *страстью*? — Оттого, что слово «страсть» заключает в себе понятие более чувственное, тогда как слово «пафос» заключает в себе понятие более нравственное. В страсти много индивидуального, личного, своекорыстного, темного; в ней может быть даже низкое и подлое, потому что можно питать страсть не только к женщине, но и к женщинам, не только к славе, но и к почестям, можно питать страсть к деньгам, к вину, к гастрономии. В страсти много чисто чувственного, кровного, нервического, телесного, земного. Под «пафосом» разумеется тоже страсть... но пафос всегда есть страсть, возжигаемая в душе человека *идеею* и всегда стремящаяся к идее, следовательно, страсть чисто духовная, нравственная, небесная. Пафос простое умственное постижение идеи превращает в любовь к идее, полную энергии и страстного стремления. В философии идея является бесплотною; через пафос она превращается в дело, в действительный факт, в живое создание. От слова *пафос*, или *патос* (*pathos*), происходит слово *патетический*, наиболее употребляемое в отношении к драматической поэзии, как к наиболее исполненной пафоса по своей сущности. Но мы лучше объясним значение пафоса указанием на него в великих произведениях искусства. Пафос Шекспировой драмы «Ромео и Джульетта» составляет идея любви, — и потому пламенными волнами, сверкающими ярким светом звезд, льются из уст любовников восторженные *патетические* речи... Это пафос любви, потому что в лирических монологах Ромео и Джульетты видно не одно только любование друг другом, но и торжественное, гордое, исполненное упоения признание любви как божественного чувства. В тех монологах Ромео и Джульетты, когда их любви начало угрожать несчастье, бурным потоком изливается энергия раздраженного чувства, вдруг встретившего препятствие своему вольному и широкому разливу. Пафос «Гамлета» составляет борьба негодования на порок и преступление с бессилием вступить с ним в открытый и отчаянный бой, как того требует сознание долга. <...>

Итак, каждое поэтическое произведение должно быть плодом пафоса, должно быть проникнуто им. Без пафоса нельзя понять, что заставило поэта взяться за перо и дало ему силу и возможность начать и кончить иногда довольно большое сочинение. Поэтому выражения: *в этом произведении есть идея, а в этом нет идеи*, не совсем точны и определены. Вместо этого должно говорить: *в чем состоит пафос этого произведения?* или: *в этом произведении есть пафос, а в*

этом нет. Это будет гораздо определеннее и точнее: потому что многие ошибочно принимают за *идею* то, что может быть идеею везде, кроме произведения, где ее думают видеть, и где она, в самом-то деле, является просто резонанством, кое-как прикрытым сшивными лохмотьями бедной формы, из-под которой так и сквозит его нагота. Пафос — другое дело. Надо быть совершенно лишенным всякого эстетического такта, чтоб увидеть пафос в произведении холодном, мертвом, в котором идея с формою слиты, как масло с водою, или сшиты на живую нитку белыми стежками.

Как ни многочисленны, как ни разнообразны создания великого поэта, но каждое из них живет своею жизнью, а потому и имеет свой пафос. Тем не менее весь мир творчества поэта, вся полнота его поэтической деятельности тоже имеет свой единый пафос, к которому пафос каждого отдельного произведения относится как часть к целому, как оттенок, видоизменение главной идеи, как одна из ее бесчисленных сторон. И это относится не к одним односторонним поэтам, каков был, например, Байрон, но также и к таким, которых произведения удивляют своею многосторонностию и многообразием направлений, каков, например, Шекспир. И это очень естественно: всякая личность единична; у ней может быть много интересов и направлений, но всегда под преобладающим влиянием одного главного; а так как личность есть живой и непосредственный источник творческой деятельности, то и все произведения поэта должны быть запечатлены единым духом, проникнуты единым пафосом. И вот этот-то пафос, разлитый в полноте творческой деятельности поэта, есть ключ к его личности и к его поэзии. Первым делом, первою задачею критика должна быть разгадка, в чем состоит пафос произведений поэта, которого взялся он быть изъяснителем и оценщиком. Без этого он может раскрыть некоторые частные красоты или частные недостатки в произведениях поэта, наговорить много хорошего *à propos*¹ к ним; но значение поэта и сущность его поэзии останутся для него так же тайною, как и для читателей, которые думали бы найти в его критике разрешение этой тайны. Сверх того, он рискует быть или пристрастным хвалителем, или, что одно и то же, пристрастным порицателем поэта, приписать ему достоинства и недостатки, которых в нем нет, или не заметить тех, которые в нем есть. Но главное — он всегда ошибается в общем выводе своих исследований о поэте. <...>

<...>

¹ Кстати, по поводу (*фр.*).

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОТНОШЕНИЯ ИСКУССТВА К ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ
(1855)

<...>

Выражение: «прекрасным называется полное проявление идеи в отдельном предмете»¹ — вовсе не определение прекрасного. Но в нем есть справедливая сторона — то, что «прекрасное» есть отдельный живой предмет, а не отвлеченная мысль; есть и другой справедливый намек на свойство истинно художественных произведений искусства: они всегда имеют содержанием своим что-нибудь интересное вообще для человека, а не для одного художника (намек этот заключается в том, что идея — «нечто общее, действующее всегда и везде»).

<...>

Совершенно другой смысл имеет другое выражение, которое выставляют за тождественное с первым: «прекрасное есть единство идеи и образа, полное слияние идеи с образом»; это выражение говорит о действительно существенном признаке — только не идеи прекрасного вообще, а того, что называется «мастерским произведением», или художественным произведением искусства: прекрасно будет произведение искусства действительно тогда только, когда художник передал в произведении своем все то, что хотел передать. Конечно, портрет хорош только тогда, когда живописец сумел нарисовать совершенно того человека, которого хотел нарисовать. Но «прекрасно нарисовать лицо» и «нарисовать прекрасное лицо» — две совершенно различные вещи. <...>

<...>

Самое общее из того, что мило человеку, и самое милое ему на свете — *жизнь*; ближайшим образом такая жизнь, какую хотелось бы ему вести, какую любит он; потом и всякая жизнь, потому что все-таки лучше жить, чем не жить: все живое уже по самой природе своей ужасается гибели, небытия и любит жизнь. И кажется, что определение [прекрасного]:

«прекрасное есть жизнь»;

«прекрасно то существо, в котором видим мы жизнь такую, какова должна быть она по нашим понятиям; прекрасен тот предмет, который выказывает в себе жизнь или напоминает нам о жизни, — кажется,

¹ Определение немецкого эстетика-идеалиста Ф. Фишера.

что это определение удовлетворительно объясняет все случаи, возбуждающие в нас чувство прекрасного. <...>

<...>

<...> ...Из определения «прекрасное есть жизнь» становится понятно, почему в области прекрасного нет отвлеченных мыслей, а есть только индивидуальные существа — жизнь мы видим только в действительных, живых существах, а отвлеченные, общие мысли не входят в область жизни.

Что касается существенного различия прежнего и предлагаемого нами понятия о прекрасном, оно обнаруживается, как мы сказали, на каждом шагу; первое доказательство этого представляется нам в понятиях об отношении к прекрасному возвышенного и комического, которые в господствующей эстетической системе признаются соподчиненными видоизменениями прекрасного, проистекающими от различного отношения между двумя его факторами, идеею и образом. [По гегелевской системе] чистое единство идеи и образа есть то, что называется собственно прекрасным; но не всегда бывает равновесие между образом и идеею: иногда идея берет перевес над образом и, являясь нам в своей всеобщности, бесконечности, переносит нас в область абсолютной идеи, в область бесконечного — это называется возвышенным (*das Erhabene*); иногда образ подавляет, искажает идею — это называется комическим (*das Komische*).

Подвергнув критике коренное понятие, мы должны подвергнуть ей и вытекающие из него воззрения, должны исследовать сущность возвышенного и комического и их отношения к прекрасному. <...>

<...>

Едва ли можно... разделять мысль, что «возвышенное есть перевес идеи над формой» или что «сущность возвышенного состоит в пробуждении идеи бесконечного». В чем же состоит она? Очень простое определение возвышенного будет, кажется, вполне обнимать и достаточно объяснять все явления, относящиеся к его области.

«Возвышенное есть то, что гораздо больше всего, с чем сравнивается нами». — «Возвышенный предмет — предмет, много превосходящий своим размером предметы, с которыми сравнивается нами; возвышенно явление, которое гораздо сильнее других явлений, с которыми сравнивается нами».

Монблан и Казбек — величественные горы, потому что гораздо огромнее дюжинных гор и пригорков, которые мы привыкли видеть... <...> Любовь гораздо сильнее наших ежедневных мелочных расчетов и побуждений; гнев, ревность, всякая вообще страсть также гораздо сильнее их — потому страсть возвышенное явление. Юлий Цезарь,

Отелло, Дездемона, Офелия — возвышенные личности; потому что Юлий Цезарь, как полководец и государственный человек, далеко выше всех полководцев и государственных людей своего времени; Отелло любит и ревнует гораздо сильнее дюжинных людей; Дездемона и Офелия любят и страдают с такой полной преданностью, способность к которой найдется далеко не во всякой женщине. <...>

Надобно прибавить, что вместо термина «возвышенное» (das Erhabene) было бы гораздо проще, характеристичнее и лучше говорить «великое» (das Grosse). Юлий Цезарь, Марий не «возвышенные», а «великие» характеры. Нравственная возвышенность — только один частный род величия вообще. <...>

<...> Ясно также, что определениями прекрасного и возвышенного, которые кажутся нам справедливыми, разрушается непосредственная связь этих понятий... принимая определение «прекрасное есть жизнь», «возвышенное есть то, что гораздо больше всего близкого или подобного», мы должны будем сказать, что прекрасное и возвышенное — совершенно различные понятия, не подчиненные друг другу и соподчиненные только одному общему понятию, очень далекому от так называемых эстетических понятий: «интересное». <...>

<...>

Но, говоря о возвышенном, до сих пор мы не касались трагического, которое обыкновенно признают высшим, глубочайшим родом возвышенного. <...>

<...>

...Понятие трагического в немецкой эстетике соединяется с понятием судьбы, так что трагическая участь человека представляется обыкновенно как «столкновение человека с судьбою», как следствие «вмешательства судьбы». <...>

<...>

<...> «В характере великого человека, — говорит господствующая эстетическая теория, — всегда есть слабая сторона; в действовании замечательного человека есть всегда что-нибудь ошибочное или преступное. Эта слабость, проступок, преступление губят его. А между тем они необходимо лежат в глубине его характера, так что великий человек гибнет от того же самого, в чем источник его величия». Не подвержено никакому сомнению, что часто бывает это на самом деле: бесконечные войны возвысили Наполеона; они же и низвергли его. <...> Но не всегда бывает так. <...> До некоторой степени это безвинное падение находим и в трагедиях, несмотря на то, что авторы их бывали связаны своими понятиями: неужели Дездемона была в самом деле причиною своей гибели? Всякий видит, что одни гнусные хит-

рости Яго погубили ее. Неужели Ромео и Джульетта сами были причиной своей гибели? Конечно, если мы захотим непременно в каждом погибающем видеть преступника, то можем обвинять всех: Дездемона виновата тем, что была невинна душою и, следовательно, не могла предвидеть клеветы; Ромео и Джульетта виноваты тем, что любят друг друга. Мысль видеть в каждом погибающем виноватого — мысль натянутая и жестокая. Связь ее с идеею греческой судьбы и различными ее видоизменениями очень ясна. Здесь можно указать на одну сторону этой связи: по греческим понятиям о судьбе, в гибели своей бывает всегда виноват сам человек; если бы он поступил иначе, его не постигла бы гибель.

Другой род трагического — трагическое нравственного столкновения — эстетика выводит из той же мысли, только взятой наоборот: в трагическом простой вины основанием трагической судьбы считают мнимую истину, что каждое бедствие, и особенно величайшее из бедствий — гибель, есть следствие преступления; в трагическом нравственного столкновения [основываются эстетики гегелевской школы на] мысли, что за преступлением всегда следует наказание преступника или гибелью, или мучениями его собственной совести. И эта мысль явным образом ведет свое начало от предания о фуриях, бичующих преступника. <...>

<...>

<...> Всякий образованный человек понимает, как смешно смотреть на мир теми глазами, какими смотрели греки геродотовских времен; всякий ныне очень хорошо понимает, что в страдании и гибели великих людей нет ничего необходимого. <...>

Трагическое есть страдание или гибель человека — этого совершенно достаточно, чтобы исполнить нас ужасом и состраданием, хотя бы в этом страдании, в этой гибели и не проявлялась никакая «бесконечно могущественная и неотразимая сила». Случай или необходимость — причина страдания и гибели человека, — все равно, страдание и гибель ужасны. Нам говорят: «чисто случайная гибель — нелепость в трагедии», — в трагедиях, писанных авторами, может быть; в действительной жизни — нет. В поэзии автор считает необходимою обязанностью «выводить развязку из самой завязки»; в жизни развязка часто совершенно случайна, и трагическая участь может быть совершенно случайною, не переставая быть трагическою. Мы согласны, что трагична участь Макбета и леди Макбет, необходимо вытекающая из их положения и дел. Но неужели не трагична участь Густава-Адольфа, который погиб совершенно случайно в битве под Люцеюмом, на пути торжества и побед?

Определение:

«трагическое есть ужасное в человеческой жизни»,

кажется, будет совершенно полным определением трагического в жизни и в искусстве. <...>

С господствующим определением комического — «комическое есть перевес образа над идеею», иначе сказать: внутренняя пустота и ничтожность, прикрываемая внешностью, имеющею притязание на содержание и реальное значение, — нельзя не согласиться; но вместе с тем надобно сказать, что [Фишер, автор наилучшей эстетики в Германии, слишком ограничил] понятие комического, противопоставляя его, для сохранения [гегелевского] диалектического метода развития понятий, только понятию возвышенного. Комическое мелочное и комическое глупое или тупоумное, конечно, противоположно возвышенному, но комическое уродливое, комическое безобразное противоположно прекрасному, а не возвышенному. Возвышенное, по изложению самого Фишера, может быть безобразным; каким же образом комическое безобразное противоположно возвышенному, когда они различны между собой не сущностью, а степенью, не качеством, а количеством, когда безобразное мелочное принадлежит к комическому, безобразное огромное или страшное принадлежит к возвышенному? — Что безобразное противоположно прекрасному, ясно само по себе. <...>

<...>

Три различные формы, в которых существует прекрасное следующие: прекрасное в действительности (или в природе) [как выражается гегелевская школа], прекрасное в фантазии и прекрасное в искусстве. <...>

<...>

...Сфера искусства не ограничивается одним прекрасным и его так называемыми моментами, а обнимает собою все, что в действительности (в природе и в жизни) интересует человека — не как ученого, а просто как человека; общеинтересное в жизни — вот содержание искусства. Прекрасное, трагическое, комическое — только три наиболее определенных элемента из тысячи элементов, от которых зависит интерес жизни и перечислить которые значило бы перечислить все чувства, все стремления, от которых может волноваться сердце человека. <...> Если считают необходимостью определить прекрасное как преимущественное и, выражаясь точнее, как единственное существенное содержание искусства, то истинная причина этого скрывается в неясном различении прекрасного как объекта искусства от прекрасной формы, которая действительно составляет необходимое качество

всякого произведения искусства <...> «единство идеи и образа» определяет одну формальную сторону искусства, несколько не относясь к его содержанию; оно говорит о том, как должно быть исполнено, а не о том, что исполняется. Но мы уже заметили, что в этой фразе важно слово «образ», оно говорит о том, что искусство выражает идею не отвлеченными понятиями, а живым индивидуальным фактом. <...> Красота формы, состоящая в единстве идеи и образа, общая принадлежность не только искусства (в эстетическом смысле слова), но и всякого человеческого дела, совершенно отлична от идеи прекрасного, как объекта искусства, как предмета нашей радостной любви в действительном мире. Смещение красоты формы, как необходимого качества художественного произведения, и прекрасного, как одного из многих объектов искусства, было одною из причин печальных злоупотреблений в искусстве. <...>

<...>

Н.Г. Чернышевский

ВОЗВЫШЕННОЕ И КОМИЧЕСКОЕ (1854)

<...>

В природе неорганической и растительной не может быть места комическому, потому что в предметах на этой ступени развития природы нет самостоятельности, нет воли и не может быть никаких притязаний. <...>

Но истинная область комического — человек, человеческое общество, человеческая жизнь, потому что в человеке только развивается стремление быть не тем, чем он может быть, развиваются неуместные, безуспешные, нелепые претензии. Все, что выходит в человеке и в человеческой жизни неудачно, неуместно, становится комическим, если не бывает страшным или пагубным. <...>

В частности, комическое называется фарсом, когда ограничивается одними внешними действиями и одним наружным безобразием. К этому роду комического относятся длинные носы, толстые животы, долговязые ноги и т. п.; к нему же относятся все неловкости, всякая неуклюжесть; например, нелепая, неловкая походка, смешные приемы и привычки, например, привычка беспрестанно моргать, беспрестанно утираться, привычка обдергиваться и охорашиваться и т. п.; к области фарса принадлежат, наконец, все глупые, нелепые приключения с человеком, например, когда он падает, когда его бьют, одним словом, когда он является игрушкой глупого, но безвредного случая

или посмешищем других людей. Настоящее царство фарса — проstonародные игры, например, наши балаганные представления. Но фарсом не пренебрегают и великие писатели: у Рабле он решительно господствует; чрезвычайно часто попадает он и у Сервантеса. Фарс должен ограничиваться внешними приключениями и внешним безобразием; потому чаще всего он нарушает приличия, самое внешнее в человеческом образе, и в этом случае обращается он в цинизм. У Гоголя находят много цинизмов; но цинизмы его еще очень благопристойны в сравнении с тем, что находим у Рабле, Сервантеса, Шекспира и даже у Вольтера.

Второй вид комического — острота (*der Witz*); ее можно разделить на остроту собственно и насмешку. Сущность ее в том и другом случае — неожиданное и быстрое сближение двух предметов, в сущности принадлежащих совершенно различным сферам понятий и сходных только по какому-нибудь особенному случаю, по какой-нибудь черте, правда, очень характеристической, но ускользающей от обыкновенного серьезного взгляда. Но простая острота только играет этим сходством, хочет только блеснуть, между тем как насмешка хочет кольнуть, уязвить. <...>

Лица, которые выводятся в фарсе, смешны сами, но не знают о том, что они смешны; острота, напротив того, смеется над другими, но уважает и щадит сама себя: для нее все глупо и смешно, но сама она не смешна и не глупа для себя. Юмор смеется сам над собою. <...>

К юмору расположены такие люди, которые понимают все величие и всю цену всего возвышенного, благородного, нравственного, которые одушевлены страстной любовью к нему... Он смеется над собою, но через это самое смеется он надо всеми людьми, потому что в себе смеется он над тем, что больше или меньше есть в каждом человеке. <...>

<...> Юморист может до того теряться в остротах, шутках, фарсах, дурачествах, что для не понимающих юмора может в самом деле казаться шутком или отчасти помешанным, как и думают о Гамлете. Но его дурачества — насмешка мудреца над человеческой слабостью и глупостью; его смех — горестная улыбка сострадания к себе и к людям.

В каждом юморе есть и смех, и горе; но если расположенный к юмору человек, видя, что все высокое в человеке сопровождается мелочным, слабым, жалким, находит это смешение только нелепым, не понимая всей глубины замечаемого им нравственного противоречия, то в его юморе будет гораздо больше смеха, нежели горя. Такой

юмор... можно будет назвать... весельем или простодушным юмором. Представителем его у Шекспира является шут; в русском простом народе много встречается шутливых юмористов, но почти всегда их юмор едок, несмотря на свою веселость; юмор малороссов простодушнее. <...>

<...>

Зато люди, одаренные нежною натурою и горячней любовью к нравственной чистоте, очень легко доходят до того, что во всем смешном, нелепом, мелочном видят одну только мрачную, тяжкую сторону противоречия с нравственностью и с высшим достоинством человека; недовольство собою и миром берет в них решительный перевес над тем, что в юморе может быть веселого. Их юмор печален, доходит до отчаяния, переходит в ипохондрию и меланхолию. Таков был юмор Байрона. И сам Шекспир под конец жизни сделался, кажется, мрачен, грустен в своем юморе. <...>

<...> Неприятно в комическом нам безобразии; приятно то, что мы так проникательны, что постигаем, что безобразное — безобразно. Смеясь над ним, мы становимся выше его. Так, смеясь над глупцом, я чувствую, что понимаю его глупость, понимаю, почему он глуп, и понимаю, каким бы он должен быть, чтобы не быть глупцом, — следовательно, я в это время кажусь себе много выше его. Комическое пробуждает в нас чувство собственного достоинства, как пьяные илоты напоминали спартанским детям о том, что «гражданин» не должен напиваться пьян.

<...>

М.Е. Салтыков Щедрин

НОВЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ А.Н. МАЙКОВА

(ПРИЛОЖЕНИЕ К «РУССКОМУ ВЕСТНИКУ» 1864 года)

<...>

.. Для того, чтоб сатира была действительною сатирою и достигала своей цели, надобно, во-первых, чтоб она давала почувствовать читателю тот идеал, из которого отправляется творец ее, и, во-вторых, чтоб она вполне ясно сознавала тот предмет, против которого направлено ее жало. <...>

<...>

А.А. Б л о к

ИРОНИЯ (1908)

Я не люблю иронии твоей.
Оставь ее отжившим и нежившим,
А нам с тобой, так горячо
любившим,
Еще остаток чувства сохранив-
шим, —
Нам рано предаваться ей.

Некрасов

Самые живые, самые чуткие дети нашего века поражены болезнью, незнакомой телесным и духовным врачам. Эта болезнь — сродни душевным недугам и может быть названа «иронией». Ее проявления — приступы изнурительного смеха, который начинается с дьявольски-издевательской, провокаторской улыбки, кончается — буйством и кощунством.

Я знаю людей, которые готовы задохнуться от смеха, сообщая, что умирает их мать, что они погибают с голоду, что изменила невеста. Человек хохочет — и не знаешь, выпьет он сейчас, расставшись со мною, уксусной эссенции, увижу ли его еще раз? И мне самому смешно, что этот самый человек, терзаемый смехом, повествующий о том, что он всеми унижен и всеми оставлен, — как бы отсутствует; будто не с ним я говорю, будто и нет этого человека, только хохочет передо мною его рот. Я хочу потрясти его за плечи, схватить за руки, закричать, чтобы он перестал смеяться над тем, что ему дороже жизни, — и не могу. Самого меня ломает бес смеха; и меня самого уже *нет*. Нас обоих нет. Каждый из нас — только смех, оба мы — только нагло хохочущие рты.

Это — не беллетристика. Многие из нас, углубившись в себя без ложного стыда и лукавства, откроют в себе признаки той же болезни.

Эпидемия свирепствует; кто не болен этой болезнью, болен обратной: он *вовсе* не умеет улыбнуться, ему ничто не смешно. И по нынешним временам это — не менее страшно, не менее болезненно; разве мало теперь явлений в жизни, к которым нельзя отнести иначе, как с улыбкой?

Много ли мы знаем и видим примеров *созидающего*, «звонкого» смеха, о котором говорил Владимир Соловьев, увы! — сам не умеющий, по-видимому, смеяться «звонким смехом», сам зараженный болезнью безумного хохота? Нет, мы видим всегда и всюду — то лица, скованные серьезностью, не умеющие улыбаться, то лица — судорожно дергающиеся от внутреннего смеха, который готов затопить

всю душу человеческую, все благие ее порывы, смести человека, уничтожить его; мы видим людей, одержимых *разлагающим* смехом, в котором топят они, как в водке, свою радость и свое отчаянье, себя и близких своих, свое творчество, свою жизнь и, наконец, свою смерть.

Кричите им в уши, трясите их за плечи, называйте им дорогое имя, — ничто не поможет. Перед лицом проклятой иронии — все равно для них: добро и зло, ясное небо и вонючая яма, Беатриче Данте и Недотыкомка Сологуба. Все смешано, как в кабаке и мгле. Винная истина, «*in vino veritas*»¹ — явлена миру, все — едино, единственное — есть мир; я пьян; *ergo*² — захочу — «приму» мир весь целиком, упаду на колени перед Недотыкомкой, соблазню Беатриче; барахтаюсь в канаве, буду полагать, что парю в небесах; захочу — «не приму» мира: докажу, что Беатриче и Недотыкомка одно и то же. Так мне угодно, ибо я пьян. А с пьяного человека — что спрашивается? Пьян иронией, смехом, как водкой; так же все обезличено, все «обесчещено», все — все равно.

Какая же жизнь, какое творчество, какое дело может возникнуть среди людей, больных «иронией», древней болезнью, все более и более заразной? Сам того не ведая, человек заражается ею; это — как укусы упыря; человек сам становится кровопийцей, у него пухнут и наливаются кровью губы, белеет лицо, отрастают клыки.

Так проявляется болезнь «ирония». И как нам не быть зараженными ею, когда только что прожили мы ужасающий девятнадцатый век, русский девятнадцатый век в частности? Век, который хорошо назван «беспламенным пожаром» у одного поэта; блистательный и погребальный век, который бросил на живое лицо человека глазетовый покров механики, позитивизма и экономического материализма, который похоронил человеческий голос в грохоте машин; металлический век, когда «железный коробок» — поезд железной дороги — обогнал «необгонимую тройку», в которой «Гоголь олицетворял всю Россию», как сказал Глеб Успенский.

Как не страдать нам такую болезнью, когда властительнее нашего голоса свистки паровозов, когда, стараясь перекричать машину, мы надорвались, выкричали душу (не оттого ли так последовательно, год за годом, умирает русская литература, что выкричана душа интеллигентская, а новая еще не родилась?), и из опустошенной души вырывается уже не созидающая хула и хвала, но разрушающий, опустошительный смех?

¹ Истина в вине (*лат.*).

² Следовательно (*лат.*).

На этот смех, на эту иронию указано давно. Еще Добролюбов говорил, что «во всем, что есть лучшего в нашей словесности, видим мы эту иронию, то наивно-открытую, то лукаво-спокойную, то сдержанно-желчную». Добролюбов видел в этом залог процветания русской сатиры, он не знал всей страшной опасности, приходящей отсюда, по двум причинам.

Во-первых, он страдал обратной болезнью, он не умел улыбнуться, он не владел ни одним из многообразных методов смеха. Он был сыном несмеющейся эпохи, естественной реакцией против которой был Кузьма Прутков. Хорошо, забавно было цитировать Пруткова, теперь это немножко жутко и пошловато, как многие и многие хорошие остроты «победоносцевского периода», даже остроты шутника Владимира Соловьева.

Во-вторых, и это главное, Добролюбов — писатель *дореволюционный*. В его критических гаданиях не было ни малейшего предвидения не только андреевского «красного смеха», но и глубин иронии Достоевского. А уж тонкой и разрушительной иронии Сологуба Добролюбов и во сне не видал.

Конечно, и Достоевский, и Андреев, и Сологуб — по одному — русские сатирики, разоблачители общественных пороков и язв; но по-другому-то, и по самому главному, — храни нас Господь от их разрушительного смеха, от их иронии; все они очень несходны между собою, во многом — прямо враждебны. Но представьте себе, что они сошлись в одной комнате, без посторонних свидетелей; посмотрят друг на друга, засмеются и станут заодно... А мы-то слушаем, мы-то верим.

Достоевский не говорит прямого «нет» тому семинарскому нигилизму, который разбирает его. Он влюблен чуть ли не более всего в Свидригайлова.

Андреев не только мучается «красным смехом», он, в бессознательных глубинах своей хаотической души, любит двойников («Черные маски»), любит всенародного провокатора («Царь-Голод»), любит ту «космическую провокацию», которой проникнута «Жизнь Человека», тот «ледяной ветер безграничных пространств», который колеблет желтое пламя свечи человеческой жизни.

Сологуб не говорит «нет» Недотыкомке, он связан с нею тайным обетом верности. Сологуб не променяет мрака своего бытия ни на какое иное бытие. Смешон тот, кто примет песни Сологуба за жалобы. Никому не станет жаловаться чаровник Сологуб, иронический «русский Верлэн».

И все мы, современные поэты, — у очага страшной заразы. Все мы пропитаны провокаторской иронией Гейне. Тою безмерною влюб-

ленностью, которая для нас самих искажает лики наших икон, чернит сияющие ризы наших святынь.

Некому сказать нам спасительное слово, ибо *никто* не знает силы нашей зараженности. Какой декадент, какой позитивист, какой православный мистик *поймет* всю обнаженность этих моих слов? Кто знает то состояние, о котором говорит одинокий Гейне: «*Я не могу понять, где заканчивается ирония и начинается небо!*» Ведь это — крик о спасении.

С теми, кто болен иронией, любят посмеяться. Но им не верят, или перестают верить. Человек говорит, что он умирает, а ему не верят. И вот — смеющийся человек умирает один. Что ж, может быть, к лучшему? «Собаке — собачья смерть».

Не слушайте нашего смеха, слушайте ту боль, которая за ним. *Не верьте никому из нас, верьте тому, что за нами.*

Если же мы неспособны явить вам то, что за нами, то, чего хотят и чего ждут иные из нас, — отвернитесь от нас скорее. Не делайте из наших исканий — моды, из нашей души — балаганных кукол, которых таскают на потеху публике по улицам, литературным вечерам и альманахам.

Есть священная формула, так или иначе повторяемая всеми писателями: «Отрекитесь от себя для себя, но не для России» (*Гоголь*). «Чтобы быть самим собою, надо отречься от себя» (*Ибсен*). «Личное самоотречение не есть отречение от личности, а есть отречение лица от своего эгоизма» (*Вл. Соловьев*). Эту формулу повторяет решительно каждый человек; он неизменно наталкивается на нее, если живет сколько-нибудь сильной духовной жизнью. Эта формула была бы банальной, если бы не была *священной*. Ее-то понять труднее всего.

Я убежден, что в ней лежит спасение и от болезни «иронии», которая есть болезнь личности, болезнь «индивидуализма». Только тогда, когда эта формула проникнет в плоть и кровь каждого из нас, наступит настоящий «кризис индивидуализма». До тех пор мы не застрахованы ни от каких болезней вечно зацветающего, но вечно бесплодного духа.

М. М. Ба х т и н

ПРОБЛЕМА СОДЕРЖАНИЯ, МАТЕРИАЛА И ФОРМЫ В СЛОВЕСНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ (1924)

Необходимо, по-видимому, допустить момент содержания, который позволил бы осмыслить форму более существенным образом, чем грубо гедонистически. <...>

Это содержание мы будем в дальнейшем называть просто эстетическим объектом, в отличие от самого внешнего произведения, которое допускает и иные подходы. <...>

Понять эстетический объект в его чисто художественном своеобразии и структуру его, которую мы в дальнейшем будем называть архитектурной эстетического объекта, — первая задача эстетического анализа. <...>

Юмор, героизация, тип, характер — суть чисто архитектурные формы, но они осуществляются, конечно, определенными композиционными приемами; поэма, повесть, новелла — суть чисто композиционные, жанровые формы; глава, строфа, строка — чисто композиционные членения (хотя они могут быть поняты чисто лингвистически, то есть независимо от их эстетического телеса).

Ритм может быть понят и в том и в другом направлении, то есть и как архитектурная, и как композиционная форма: как форма упорядочения звукового материала, эмпирически воспринятого, слышимого и познаваемого, — ритм композиционен; эмоционально направленный, отнесенный к ценности внутреннего стремления и напряжения, которую он завершает, — ритм архитектурен.

Между этими указанными нами без всякого систематического порядка архитектурными формами есть, конечно, существенные градации, в рассмотрение которых мы входить здесь не можем; нам важно лишь, что все они — в противоположность композиционным формам — входят в эстетический объект.

Архитектурные формы суть формы душевной и телесной ценности эстетического человека, формы природы — как его окружения, формы события в его лично-жизненном, социальном и историческом аспекте и проч. <...>

Архитектурная форма определяет выбор композиционной: так, форма трагедии (форма события, отчасти личности — трагический характер) избирает адекватную композиционную форму — драматическую. Отсюда, конечно, не следует, что архитектурная форма существует где-то в готовом виде и может быть осуществлена помимо композиционной.

На почве материальной эстетики совершенно невозможно строгое принципиальное различие композиционных и архитектурных форм и часто рождается тенденция вообще растворить архитектурные формы в композиционных. Крайним выражением этой тенденции является русский формальный метод, где композиционные и жан-

ровые формы стремятся поглотить весь эстетический объект и где вдобавок отсутствует строгое различие форм лингвистических и композиционных. <...>

Определив момент содержания и правильно установив место материала в художественном творчестве, мы овладеем и правильным подходом к форме, сумеем понять, как форма — с одной стороны, действительно материальная, сплошь осуществленная на материале и прикрепленная к нему, с другой стороны — ценностно выводит нас за пределы произведения как организованного материала, как вещи; это разъяснит и укрепит все отмеченное нами выше в виде только предположений и указаний. <...>

II. ПРОБЛЕМА СОДЕРЖАНИЯ

Проблема той или иной культурной области в ее целом — познания, нравственности, искусства — может быть понята как проблема границ этой области.

Та или иная возможная или фактически наличная творческая точка зрения становится убедительно нужной и необходимой лишь в соотнесении с другими творческими точками зрения: лишь там, где на их границах рождается существенная нужда в ней, в ее творческом своеобразии, находит она свое прочное обоснование и оправдание; изнутри же ее самой, вне ее причастности единству культуры, она только голо-фактична, а ее своеобразие может представиться просто произволом и капризом

Действительность познания и этического поступка, входящую в своей опознанности и оцененности в эстетический объект и подвергающуюся здесь конкретному интуитивному объединению, индивидуации, конкретизации, изоляции и завершению, то есть все стороннему художественному оформлению с помощью определенного материала, мы — в полном согласии с традиционным словоупотреблением — называем содержанием художественного произведения (точнее, эстетического объекта).

Содержание есть необходимый конститутивный момент эстетического объекта, ему коррелятивна художественная форма, вне

этой корреляции не имеющая вообще никакого смысла.

Вне отнесенности к содержанию, то есть к миру и его моментам, миру — как предмету познания и этического поступка, — форма не может быть эстетически значима, не может осуществить своих основных функций.

Позиция автора-художника и его художественное задание может быть и должно быть понято в мире в связи со всеми ценностями познания и этического поступка: объединяется, индивидуализуется, оцельняется, изолируется и завершается не материал — он не нуждается ни в объединении, ибо в нем нет разрыва, ни в завершении, к которому он индифферентен, ибо, чтобы нуждаться в нем, он должен приобщиться к ценностно-смысловому движению поступка, — а всесторонне пережитый ценностный состав действительности, с о б ы т и е д е й с т в и т е л ь н о с т и.

Эстетически значимая форма есть выражение существенного отношения к миру познания и поступка, однако это отношение не познавательное и не этическое: художник не вмешивается в событие как непосредственный участник его, — он оказался бы тогда познающим и этически поступающим, — он занимает существенную позицию вне события, как созерцатель, незаинтересованный, н о п о н и м а ю щ и й ц е н н о с т н ы й с м ы с л с о в е р ш а ю щ е г о с я; не переживающий, а сопереживающий его: ибо, не сооценивая в известной мере, нельзя созерцать событие, как событие именно.

Эта в н е н а х о д и м о с т ь (но не индифферентизм) позволяет художественной активности и з в н е объединять, оформлять и завершать событие. Изнутри самого познания и самого поступка это объединение и завершение принципиально невозможны <...> — нужна существенная ценностная позиция вне познающего и вне должествующего и поступающего сознания, находясь на которой можно было бы совершить это объединение и завершение (и завершение изнутри самого познания и поступка невозможно).

Эстетическая интуитивно-объединяющая и завершающая форма извне нисходит на содержание, в его возможной разорванности и постоянной заданности-неудовлетворенности (действительным этот разрыв и эта заданность являются вне искусства, в этически переживаемой жизни), переводя его в новый ценностный план отрешенного и завершенного, ценностно успокоенного в себе бытия — красоты.

Форма, обывая содержание и з в н е, о в н е ш н я е т е г о, т о е с т ь в о п л о щ а е т, — классическая традиционная терминология, таким образом, в основе своей остается верной..

В современной поэтике отрицание содержания, как конститутивного момента эстетического объекта, приняло два направления, не всегда, впрочем, строго различаемые и не нашедшие вполне отчетливой формулировки:

1) содержание есть лишь момент формы, то есть познавательно-этическая ценность в художественном произведении имеет чисто формальное значение; 2) содержание есть лишь момент материала.
<...>

Остановимся на первой попытке.

Прежде всего должно отметить, что содержание дано в художественном объекте сплошь оформленным, сплошь воплощенным, в противном случае оно является дурным прозаизмом, не растворенным в художественном целом моментом. Не может быть выделен какой-либо реальный момент художественного произведения, который был бы чистым содержанием, как, впрочем, *realiter* нет и чистой формы: содержание и форма взаимно проникают друг друга, нераздельны, однако, для эстетического анализа и неслиянны, то есть являются значимостями разного порядка: для того чтобы форма имела чисто эстетическое значение, обымаемое ею содержание должно иметь возможное познавательное и этическое значение, форме нужна внеэстетическая весомость содержания, без нее она не могла бы осуществить себя как форма. Но можно ли на этом основании сказать, что содержание есть чисто формальный момент?

Не говоря уже о внешне логической — терминологической — несуразности оставлять термин «*ф о р м а*» при совершенном отрицании содержания, ибо форма есть понятие коррелятивное содержанию, которое именно не есть форма, имеется, конечно, и более существенная методическая опасность в подобном утверждении: содержание в нем понимается как заместимое с точки зрения формы, — форме нет дела до познавательно-этической значимости содержания, эта значимость совершенно случайна в художественном объекте; форма совершенно релятивизирует содержание — таков смысл утверждения, делающего содержание моментом формы.

Дело в том, что подобное положение вещей, действительно, может иметь место в искусстве: форма может потерять первичное отношение к содержанию в его познавательно-этической значимости, содержание может быть низведено до «*ч и с т о ф о р м а л ь н о г о м о м е н т а*», такое ослабление содержания прежде всего понижает и художественное значение формы: форма лишается одной из важнейших функций — интуитивного объединения познавательного с этическим, имеющей столь важное значение, особенно в словесном искусстве; ослабляется и функция изоляции, и функция завершения. И в

подобных случаях мы, конечно, имеем все же дело и с содержанием как конститутивным моментом художественного произведения (ведь в противном случае мы вообще не имели бы художественного произведения), но с содержанием, взятым из вторых рук, улегченным, а вследствие этого и с улегченной формой: попросту мы имеем дело с так называемой «литературой». <...>

Кроме преднаходимой художником слова действительности и познания и поступка, им преднаходится и литература: приходится бороться со старыми или за старые литературные формы, пользоваться ими и комбинировать их, преодолевать их сопротивление или находить в них опору; но в основе всего этого движения и борьбы в пределах чисто литературного контекста лежит более существенная определяющая первичная борьба с действительностью познания и поступка: каждый художник в своем творчестве, если оно значительно и серьезно, является как бы первым художником, ему непосредственно приходится занимать эстетическую позицию по отношению внеэстетической действительности познания и поступка, хотя бы в пределах его чисто личного этико-биографического опыта. Ни художественное произведение в его целом, ни какой-либо момент его не могут быть поняты с точки зрения одной отвлеченно-литературной закономерности, но необходимо учитывать и смысловой ряд, то есть возможную закономерность познания и поступка, ибо эстетически значимая форма объемлет не пустоту, но упорствующую самозаконную смысловую направленность жизни. В художественном произведении как бы две власти и два, определяемых этими властями, право-порядка: каждый момент может быть определен в двух ценностных системах — содержания и формы, ибо в каждом значимом моменте обе эти системы находятся в существенном и ценностно-напряженном взаимодействии. Но, конечно, эстетическая форма со всех сторон объемлет возможную внутреннюю закономерность поступка и познания, подчиняет ее своему единству: только при этом условии мы можем говорить о произведении как о художественном.

Как осуществляется содержание в художественном творчестве и в созерцании и каковы задачи и методы эстетического анализа его? <...>

1) Должно строго различать познавательно-этический момент, действительно являющийся содержанием, то есть конститутивным моментом данного эстетического объекта, и те суждения и этические оценки, которые можно построить и высказать по поводу содержания, но которые в эстетический объект не входят.

2) Содержание не может быть чисто познавательным, совершенно лишенным этического момента; более того, можно сказать, что этическому принадлежит существенный примат в содержании. По отношению к чистому понятию и чистому суждению художественная форма не может осуществить себя: чисто познавательный момент неизбежно останется изолированным в художественном произведении как нерастворенный прозаизм. Все познание должно быть соотносено с миром свершения человеческого поступка, должно быть существенно связано с поступающим сознанием, и только таким путем оно может войти в художественное произведение.

Самым неправильным было бы представлять себе содержание как познавательное теоретическое целое, как мысль, как идею.

3) Этическим моментом содержания художественное творчество и созерцание овладевает непосредственно путем сопереживания или вчувствования и сооценки, но отнюдь не путем теоретического понимания и истолкования, которое может быть лишь средством для вчувствования. Непосредственно этично лишь самое событие поступка (поступка — мысли, поступка — дела, поступка — чувства, поступка — желания и пр.) в его живом свершении изнутри самого поступающего сознания; именно это событие и завершается внешне художественной формой, но отнюдь не его теоретическая транскрипция в виде суждений этики, нравственных норм, сентенций, судебных оценок и т. п.

Теоретическая транскрипция, формула этического поступка есть уже перевод его в познавательный план, то есть момент вторичный, между тем как художественная форма — например, форма, осуществляемая рассказом о поступке, или форма его эпической героизации в поэме, или форма лирического воплощения и т. п. — имеет дело с самим поступком в его первичной этической природе, овладевая ею путем сопереживания волящему, чувствующему и действующему сознанию, вторично же познавательный момент может иметь лишь подсобное значение средства. <...>

Выделив в пределах возможного и нужного теоретический момент содержания в его чисто познавательной весомости, собственно эстетический анализ должен, далее, понять его связь с этическим моментом и его значение в единстве содержания. <...>

Переходим к задачам анализа этического момента содержания.

Его методика гораздо сложнее: эстетический анализ, как научный, должен как-то транскрибировать этический момент, которым созерцание овладевает путем сопереживания (вчувствования) и сооценки; совершая эту транскрипцию, приходится отвлекаться от художественной формы, и прежде всего от эстетической индивидуации: необходи-

мо отделить чисто этическую личность от ее художественного воплощения в индивидуальную эстетически значимую душу и тело, необходимо отвлечься и от всех моментов завершения; <...>

Многие критики и историки литературы владели высоким мастерством обнажения этического момента путем методически продуманного полуэстетического пересказа.

Транскрибируя в пределах возможного этический момент содержания, завершаемый формой, собственно эстетический анализ должен понять значение всего содержания в целом эстетического объекта, то есть как содержание именно данной художественной формы, а форму — как форму именно данного содержания, совершенно не выходя за пределы произведения. Но этический момент, как и познавательный, можно обособить и сделать предметом самостоятельного исследования — философско-этического или социологического; можно сделать предметом и актуальных, моральных или политических оценок (вторичных оценок, а не первичных сооценок, необходимых и для эстетического созерцания); так, социологический метод не только транскрибирует этическое событие в его социальном аспекте, сопереживаемое и сооцениваемое в эстетическом созерцании, но выходит и за пределы объекта и вводит событие в более широкие социальные и исторические связи. Подобные работы могут иметь большое научное значение, для историка литературы они даже совершенно необходимы, но они выходят за пределы собственно эстетического анализа.

Не имеет прямого отношения к эстетическому анализу и психологическая транскрипция этического момента. Художественное творчество и созерцание имеют дело с этическими субъектами, субъектами поступка и этико-социальными отношениями между ними, на них ценностно направлена завершающая их художественная форма, — но отнюдь не с психологическими субъектами и не с психологическими связями между ними. <...>

В какой мере анализ содержания может иметь строго научный общезначимый характер?

Принципиально возможно достижение высокой степени научности, особенно когда соответствующие дисциплины — философская этика и социальные науки — сами достигнут возможной для них степени научности, но фактически анализ содержания чрезвычайно труден, а известной степени субъективности избежать вообще невозможно, что обусловлено самым существом эстетического объекта; но научный такт исследователя всегда может удержать его в должных границах и заставит оговорить то, что является субъективным в его анализе.

Такова в основных чертах методика эстетического анализа содержания.

П.Н. Медведев

ФОРМАЛЬНЫЙ МЕТОД В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ (1924)

«Материал и прием» как изнанка «Содержания и формы»

Руководящая тенденция при построении понятия материала у формалистов следующая: относить к материалу все то, что обладает непосредственной идеологической значимостью и что раньше считалось самым существенным в литературе как ее содержание. Теперь это — только материал, только мотивировка приема, вполне заместимая и в пределе — вовсе уничтожимая.

Таким образом, основной тенденцией формалистического понятия материала является низведение содержания.

За материалом и приемом мы без труда узнаем старую диадку формы и содержания, взятую притом в ее наиболее примитивном реалистическом истолковании. Формалисты только переворачивают ее наизнанку.

Эту тенденцию низводить все идеологически значимое до заместимой мотивировки приема формалисты проводят с полной неустрашимостью. Парадоксов они вообще не боятся. Даже идеология Достоевского оказывается только мотивировкой приема.

«На оксюмороне основаны, — говорит В. Шкловский, — очень многие сюжеты, например, портной убивает великана, Давид — Голиафа, лягушки — слона и т. д. Сюжет здесь играет роль оправдания-мотивировки и в то же время — развития оксюморона.

Оксюморонам является и «оправдание жизни» у Достоевского — пророчество Мармеладова о пьяницах на страшном суде»¹.

В этом же смысле истолкован В. Шкловским и Розанов. Более сдержанно, но в основном ту же концепцию прилагает Эйхенбаум к истолкованию творчества Л. Толстого. Мотивировкой приема оказывается и автобиографический материал, введенный в роман, и исповедь, и этический пафос.

Конструктивное значение элементов материала

Чем же оказывается поэтическая конструкция по учению формалистов? — Совокупностью приемов. «Содержание (душа сюда же) литературного произведения равно сумме его стилистических приемов»² (В. Шкловский). Цель всех приемов одна — создать ощутимо

¹ Шкловский В. Теория прозы. Пг. 1921. С. 170—171.

² Шкловский В. Розанов. Пг., 1921. С. 8

воспринимаемое построение. Каждый прием по-своему решает эту единственную задачу. Других задач формалисты не знают.

Теперь спрашивается: что же собственно является осязательным в произведении? — Для формалистов, конечно, не материал. Ведь он является величиной, стремящейся к нулю. Осязаться должно само построение. Но ведь цель построения — создать осязательность его. В конце концов, мы оказываемся перед парадоксальным выводом: осязается прием, единственное содержание которого — создать осязательность!

Этот нелепый вывод совершенно неизбежен.

Если бы осязательным сделался идеологически значимый материал, то он перестал бы быть индифферентной мотивировкой и вошел бы в конструкцию произведения со всею полнотою своей значимости. Если бы, например, сюжетные приемы делали осязательной фабулу, т.е. самое изображаемое жизненное событие, то это событие перестало бы быть заместимой мотивировкой, и вместо изнанки оказалось бы лицо. Следовательно, торможение может заставить осязать только само торможение же, а не тормозимое событие, повторение — самую повторяемость, а не те предметные содержания, которые повторяются, и т. д. Собственно — осязать оказывается нечего.

Из этого тупика для формалистов нет выхода. Признать осязательность самого материала, т.е. этических, познавательных и иных ценностей как таковых, они совершенно не могут. Это значило бы признать то, отрицанием чего является вся их теория. Поэтому они и остаются перед системой формально пустых приемов.

Прием, будучи отнесенным к нейтральному материалу, этим сам нейтрализуется и лишается всякого положительного содержания.

И.А. Виноградов

ВОПРОСЫ МАРКСИСТСКОЙ ПОЭТИКИ (1935)

<...>

Первое, с чем нам приходится иметь дело при анализе художественного произведения, — это его тема. Каждое художественное произведение представляет собой отражение каких-то явлений действительного мира, все равно — идет ли речь о внешних материальных вещах и процессах или о мире чувств, о мире переживаний. Когда мы говорим об отражении, то мы включаем сюда и всякие фантастические изображения — ведь источником всего этого являются впечатления реальной действительности. Нельзя ссылаться, как на опровергающие это положение, на произведения, «лишенные темы» (идет ли речь о «беспредметной» музыке, орнаменте или «беспредметных»

стихах и т. п.). Таких «лишенных темы» произведений нет. Если мы имеем образ, то в нем всегда, прямо или косвенно, отражены какие-то явления реальности, если же образа мы не имеем, тогда остается «вещь» сама по себе (звук, линия и т. д.), выпадающая за пределы искусства, лишенная художественной темы, но отнюдь все-таки не «беспредметная».

<...>

Из сказанного отнюдь не вытекает вывод, что тема — это объект изображения в его «натуральном», природном виде. Это очень распространенное и чрезвычайно поверхностное понимание дела. Тема, конечно, не оторвана от предмета, но она относится к области сознания (овеществленного средствами искусства), тема — это то, что отобрано, «снято», отражено в произведении искусства.

Всякий сколько-нибудь внимательный наблюдатель может заметить этот странный факт, что хотя категория «темы» и кажется чем-то чрезвычайно простым, но ей очень не повезло в конкретном анализе искусства.

С одной стороны, в идеалистических формалистских теориях мы имеем презрительное отношение к «теме» как к чему-то нисколько не характеризующему произведение искусства. <...>

С другой стороны, и для тех, для кого указание на отраженный в искусстве реальный мир вовсе не звучит одиозно, все равно понятие темы не играет той роли, какую оно должно играть. И в самом деле, если мы скажем, что тема «Бронепоезда» Всеволода Иванова — это гражданская война, тема «Железного потока» Серафимовича — тоже гражданская война, тема «Разгрома» Фадеева — опять гражданская война, тогда ясно, что «тема» еще очень мало говорит нам о произведении, о его действительном содержании.

Между тем следовало бы (хотя бы при научном анализе) строго различать, с одной стороны, предмет, объект, материал изображения и, с другой стороны, тему как отбор и самое это изображение определенных явлений, сторон, связей действительности (в конкретно-чувственном их существовании).

В таком понимании тема становится основной категорией исследования. <...>

Тема является «всеобщей» характеристикой того, что в произведении содержится. Далее мы расчленим этот суммарно взятый состав произведения сообразно тем явлениям реальности, которые в произведении отражены. Мы говорим о персонажах произведения как отражении человеческих характеров, с различными социально-психологическими их особенностями, о сюжете как отражении развивающихся событий, об элементах языка как о тех частицах, из которых слагаются целостные образы, и т. д., и т. п.

Но если так, если все равно мы расчлняем в дальнейшем тему на человеческие образы, сюжет и т. д., то не совпадает ли она с понятием системы образов и есть ли надобность особо ее рассматривать? Но так думать было бы совершенно неправильно.

Для чего нам вообще нужно так выдвигать категорию темы, так выдвигать ее значение? Именно потому, что с нашей точки зрения искусство не является наивно реалистическим воспроизведением, повторением реальности, а классово направленным отбором ее явлений, сторон, тема приобретает для нас такое значение. Выбор, связь, объединение отдельных явлений и сторон действительности имеют и объективно-познавательную и субъективно-классовую сторону. Этот выбор и эту связь недостаточно осознать с «натуралистической» ее стороны, ее нужно понять и со стороны субъективно-творческой. В жизни могут случайно оказаться рядом три женщины в платьях голубого цвета. Но на картине это не может быть случайным. В действительности связь между пейзажем и совершающимися на его фоне действиями может быть случайной и ничего не говорящей, а в произведении — нет и т. д., и т. п. <...> Категория, характеризующая выбор, связь, единство элементов художественного произведения, приобретает чрезвычайно большое значение. Понятие темы столь же важно для анализа субъективно-творческой стороны произведения, сколь и объективно-познавательной его стороны.

<...>

В произведении есть тематические связи, если можно так выразиться, «надперсонажные», тематические единства, проходящие сквозь различные группы образов.

Во-первых, есть конкретная связь людей, действующих в определенных условиях, в определенной обстановке (это наиболее общее и внешнее «надперсонажное» единство и послужило эмбрионом самого понятия темы; для того чтобы эту предметную целостность изображенных явлений отметить, оно и возникло).

Эта предметная целостность изображенных отношений может иметь свои особенности, покрывающие все образы произведения. Так, мы можем говорить о фантастической теме, об исторической, об экзотической и т. п. Но это все внешняя сторона, внешнее единство элементов. Однако мы можем иметь и более специфические тематические связи внутри отдельных образов, как, например, «однотемность» различных персонажей, «однотемность» пейзажа и разыгрывающегося на его фоне действия и т. д. Категория темы и есть отражение и вместе с тем орудие анализа этих связей.

Понятие темы, как мы сказали, не исчерпывается указанием на объект изображения. Во всяком произведении изображена та или иная совокупность людей, переживаний, предметов в определенной

связи и окружении. Мы можем все больше и больше уточнять определение, все подробнее и подробнее характеризовать изображенных людей (со стороны их классовой принадлежности, профессии и т. п.), самое действие, историческую эпоху, географическую среду. Но сколь бы подробно и точно обо всем мы ни говорили, на этом пути мы можем пройти мимо чрезвычайно существенных особенностей тематического состава произведения. Одинаковый исторически, географически, классово и даже персонально, объект изображения может быть повернут с самых различных своих сторон. Необходимо иметь в виду не только тот круг людей, событий, обстановки, который дан в произведении, но также и то, какие стороны выступают в нем на первый план.

Это различие самого круга объектов, изображенных в произведении, и своеобразного поворота их, с нашей точки зрения, чрезвычайно существенно и должно быть закреплено в специальных терминах. Наиболее пригодными, как нам кажется, являются здесь термины «внешняя тема» и «внутренняя тема». «Внешняя тема» — это круг объектов, изображенных в произведении (характеризуемых с любой степенью подробности). «Внутренняя тема» — это те стороны, которыми повернуты объекты, которые выдвинуты в них на первый план.

Такое противопоставление, конечно, относительно. Уже просто выбрать объект (эпоху, класс, действующее лицо и т. д.) — это значит взять безбрежную совокупность жизни с каких-то определенных сторон. И далее: «повернуть предмет той или иной стороной» — это значит выбрать из всего многообразия свойств, признаков, проявлений предмета какие-то кажущиеся наиболее важными и характерными. Нет резкой границы, резкой противоположности между внешней и внутренней темой. И тем не менее различие между ними объективно существует и, как мы покажем дальше, чрезвычайно важно для понимания художественного произведения.

<...>

Вскрывая внутреннюю тему, те грани, те связи, которыми повернут объект, мы тем самым раскрываем и идейный смысл произведения. Идея — это и есть внутренняя тема, только взятая не со своей конкретно-чувственной стороны, а в своем общем значении. И обратно: внутренняя тема — это есть идейный стержень произведения в его образном выражении. К примеру говоря, если внутренняя тема «Войны и мира» — это тождество «стихийности» Наташи, Кутузова, Платона Каратаева над «суетумудрием» всяческих Андреев Болконских, Наполеонов и т. п., то лежащий в основе этих единичных отношений общий закон, имеющий силу и для других явлений, закон, которым, с точки зрения писателя, нужно руководиться в конкретной практической деятельности, — этот закон и будет идейным содержанием произведения.

<...>

Идея — это то «общее» и долженствующее служить руководством к действию, что, так сказать, «выставлено напоказ», подчеркнуто писателем в индивидуальных образах.

<...>

Понятие внутренней темы, так сказать, «соседающее» с понятием идейности, имеет при изучении литературных явлений то преимущество, что она остается в пределах самой специфики искусства, в пределах образной структуры. «Общее» в искусстве всегда дается в своей конкретно-чувственной форме, в своих единичных проявлениях. Говоря о внутренней форме, мы не выходим за пределы этой конкретно-чувственной, образной формы, не уходим в область абстрагирующих и генерализующих идей. Тем самым создается как бы ступень от идейного содержания ко всем частностям художественной системы.

Й. Хейзинга
В ТЕНИ ЗАВТРАШНЕГО ДНЯ
XV. ГЕРОИЗМ (1935)

<...>

Активные политические партии наших дней ссылаются на все могучие идеи и благородные инстинкты, свидетельством которых стали Трафальгар и Фермопилы: дисциплина, служение, верность, послушание, самопожертвование. Но для таких призывов им уже мало слова «долг», и они взвывают флаг героического. «Принцип фашизма — героизм, принцип буржуазии — эгоизм». Это можно было прочесть в Италии на плакатах, украшавших сцены перед выборами весной 1934 года. Просто и выразительно, как алгебраическое уравнение. Решительный вопрос, прописная истина (leerstuk).

Для поддержки и утешения в суровой жизненной борьбе и в качестве объяснения великих деяний человечество всегда нуждалось в гипотезе о высоком назначении человека, о превосходящей обычную меру человеческой силе и отваге. Мифологическое мышление переносило осуществление такого величия в сферу сверхчеловеческого. Герои были полубогами: Геракл, Тесей. Но еще в период расцвета Эллады термин «герой» перешел на простых смертных людей: на павших за отечество, на тираноубийц. Однако это были всегда уже мертвые. Культ мертвых был зерном героической идеи. Понятие «герой» стояло рядом с понятием «почивший». Лишь впоследствии, вообще говоря только риторически, оно распространилось и на живущих.

В христианском учении идея героизма должна была потускнеть перед идеей святости. Аристократическая концепция жизни в эпоху

феодализма возвысила понятие рыцарства до всех функций героического, связав благородное служение сюзерену и верность христианскому долгу.

С приходом Ренессанса в европейской мысли вызревает новое представление о доблести человека. Акцент падает теперь главным образом на качество ума и поведение в свете. В типах *virtuoso* (доблестный) или *homo singolare* (выдающийся человек) мужество есть одна из многих добродетелей, самопожертвование не является преобладающей чертой, главным считается успех. Испанец Бальтасар Грасиан присвоил в XVII в. имя «негое» концепции энергетической личности, которая еще отражает Ренессанс, но уже возвещает Стендаля. Иное звучание приобретает в том же столетии *héros* во Франции. Французская трагедия запечатлевает черты героического в фигуре трагического героя. В то же самое время политик Людовика XVI вводит в моду поклонение героям национально-милитаристского склада, придающее поэтическому мотиву звон меди и треск барабанов, топит героическое в роскоши, помпезных триумфах и высокопарных титулах.

В XVIII в. образ великого человека опять смещается. Герои Расина стали героями Вольтера, обычная жизнь которых протекает за кулисами. Восходящая демократия находит иллюстрацию своего идеала в древних фигурах римской гражданской добродетели. Дух просвещения, науки и гуманизма находит выражение идеала в *гении*, который несет в себе черты героического, но с несколько иным оттенком, нежели ренессансный *virtuoso*. Яркий акт мужества не стоит в понятии гения на переднем плане. Но нарождающийся романтизм открывает свою очередь новый образ героя, который как духовная ценность скоро превзойдет греческих атлетов: это германский и кельтский герой. Архаическое, смутное и дикое в этих фигурах, мрачный характер их образного воплощения наполняли каким-то неотразимым очарованием европейский дух, повернувшийся ко всему, что напоминало о первопричинах. По-прежнему не может не удивлять, что тон современной героической фантазии задавала поэзия Оссиана, на три четверти поддельная и все-таки столь впечатляющая.

Героический идеал, таким образом, постепенно более или менее явно расслоился на театральный, историко-поэтический, философско-литературный и поэтически-фантастический виды.

На протяжении всего XIX в. представление о героическом было лишь в очень ограниченной степени предметом *imitatio*, то есть идеалом, которому нужно следовать. По мере того как образ героя все больше становился продуктом исторического вторжения в прошлое, призыв «будьте, как этот», громко звучавший в рыцарском идеале, произносился все реже. Германский вариант героя вышел из рук профессоров, которые сделали доступными древнюю поэзию и историю,

отнюдь не избирая для себя моделью самосовершенствование Зигфрида или Хагена. Дух XIX в., каким он проявился в утилитаризме, буржуазной и экономической свободе, демократии и либерализме, мало склонен был к установлению сверхчеловеческих норм. Тем не менее идея героизма получила дальнейшее развитие, а именно в англосаксонской форме.

Когда взялся за перо Эмерсон, буря байронизма уже миновала. Его героический идеал лишь в незначительной степени означает негативную реакцию на дух времени. Это культурный, оптимистичный, элегантный идеал, который весьма охотно сопрягается с понятиями прогресса и гуманизма. Больше оппозиции в идеях Карлейля, но и у него сильный упор на этическое и на культурные ценности смягчает в героическом образе черты необузданной жестокости и неистового стремления вперед вопреки всему и вся. Его hero-worship (культ героя) вряд ли можно было, по сути дела, назвать страстной проповедью или воздвижением алтаря герою. В англосаксонском искусстве жизни, у Рескина и Россетти, было довольно места для героического идеала, парившего в сфере высокой элитарной культуры, на приличной дистанции от требований практической жизни.

Якоб Буркхардт, проницательнее всех других видевший изъяны своего века и резче их осуждавший, удивительным образом избежал в своей концепции ренессансного человека терминов «героическое» и «героизм». Он по-новому взглянул на величие человека, и эта трактовка прибавила романтическому понятию гения страсти и выразительности. Преклонение Буркхардта перед властной энергией индивидуума и перед самоуверенным выбором собственного жизненного пути диссоциировала со всеми идеалами демократии и либерализма. Но он никому никогда не предлагал своей точки зрения в качестве морали или политической программы. Он стоял на позиции гордого презрения, с которым одинокий индивидуалист взирает на суету окружающей публики. При всем своем почитании человеческой активности Буркхардт мыслит слишком эстетически, чтобы сотворить новый идеал практического героизма. Вместе с тем он был настроен слишком критически, чтобы высказаться в поддержку культово-мифологического элемента, нерасторжимо связанного с понятием героизма. В своих «*Weltgeschichtliche Betrachtungen*» («Рассуждениях о всемирной истории»), трактующих о *die historische Größe* (историческом величии), он постоянно прибегает к выражению «*das große Individuum*» («великий индивидуум»), но не к терминологии героического.

И все-таки в одном пункте он оказался предтечей современной версии этого феномена: в соответствии с созданным им самим образом эпохи Возрождения он признает за «великим индивидуумом» фактическое «*Dispensation vom Sittengesetz*» («освобождение от

нравственного закона»), хотя и не интерпретирует этого явления в философском аспекте.

Ницше, который был учеником Буркхардта, развертывал свои идеи о высших человеческих ценностях из совсем иных духовных перипетий, которых никогда не знал спокойно созерцающий дух его учителя. Ницше провозглашает свой идеал героического, пройдя через полное отрицание ценности жизни. Этот идеал возник в сфере, где дух оставил далеко позади себя все, что называется государственным строем и социальным общежитием, — идея фантастического ясновидца, предназначенная для поэтов и мудрецов, но не для политических деятелей и министров.

Есть нечто трагическое в том, что нынешнее вырождение героического идеала берет свое начало в поверхностной моде на философию Ницше, захватившей широкие круги около 1890 г. Рожденный отчаянием образ поэта-философа заблудился на улице раньше, чем он достиг палат чистого мышления. Среднестатистический олух конца века говорил об *Übermensch* (сверхчеловеке), как будто доводился ему младшим братом. Эта несвоевременная вульгаризация идей Ницше, без всякого сомнения, стала зачином того идейного направления, которое поднимает сейчас героизм до уровня лозунга и программы.

При этом понятие героического претерпело такую ошеломительную трансформацию, которая лишает его глубинного смысла. Хотя титула героя риторика порой удостаивала и живущих, но в принципе он оставался почетным уделом только мертвых — подобно канонизации святых. Такова была цена благодарности, которую живые платили мертвым. На битву отправлялись не для того, чтобы стать героем, а чтобы исполнить свой долг.

С тех пор как возникли различные формы популистского деспотизма, героическое стало крылатым словом. Героизм стал пунктом программы, он даже хочет играть роль новой морали, коль скоро столько людей признали старую негодной для дальнейшего употребления или вообще ненужной. Было бы глупо без раздумий отрицать ценность этого чувства. Необходимо проверить его на истинность и содержательность.

Восторги по поводу героического — это самый красноречивый показатель свершившегося большого поворота от познания и постижения к непосредственному переживанию и опыту. Этот поворот можно было бы назвать узлом кризиса. Прославление действия как такового, усыпление критического чутья сильнодействующими возбудителями воли, вуалирование идеи красивой иллюзией — все это перемешано в новом культе героического, но для искреннего адепта антипоэтической жизненной позиции такие качества суть не более чем дополнительное оправдание героизма.

Разумеется, нельзя отрицать положительную ценность подобной героической позиции, систематически культивируемой властью во имя Государства. Поскольку героизм означает повышенное осознание личностью своего призвания — не щадя сил, вплоть до самопожертвования, участвовать в осуществлении общего дела, — то его можно назвать позицией, которая придется кстати в любую эпоху. При этом, несомненно, высоко ценится и поэтическое содержание, присущее понятию героизма. Оно сообщает действующему индивидууму ту напряженность и экзальтацию, с которыми вершатся большие дела.

Не вызывает сомнений, что современная техника резко повысила уровень повседневного проявления мужества, при том что она сделала нашу жизнь и наше передвижение намного безопаснее. Как бы оцепенел Гораций, воспевавший путешествие на корабле как дерзкий вызов небесам, если бы оказался на борту самолета или подводной лодки! С техническими возможностями выросла и готовность людей без колебаний подвергать себя интенсивной опасности. Вне всякого сомнения, существует взаимосвязь между развитием воздухоплавания и распространением героического идеала. Нельзя сомневаться и в том, где именно может он осуществляться в наиболее чистом виде: там, где о нем не говорят, то есть в повседневной работе воздухо- и мореплавателей.

Героизм переходит всякие границы. Время от времени на этом свете должны случаться вещи, которые переходят всякие границы. Здесь мы опять оказываемся у той черты, где наше суждение становится антиномическим. Никто не станет желать, чтобы человечество в любом отношении влачило жалкое существование в узкой колее, куда втиснули его несовершенные законы и несовершенные моральные нормы. Без вмешательства героического не было бы ни Никейского собора, ни свержения Меровингов, ни завоевания и основания Англии, ни Реформации, ни восстания Нидерландов против Испании, ни свободной Америки. Все дело в том, *кто* вмешивается, *как* и *во имя чего*. Если прибегнуть к медицинским терминам, то следует признать, что наше время, возможно, нуждается в препаратах героического при условии, что они будут использованы настоящим врачом и надлежащим образом.

Но эта метафора сразу же побуждает взглянуть на героизм с другой стороны. Эпоха нуждается в тонизирующем средстве потому, что она ослаблена. Культ героического сам по себе есть показатель кризиса. Он означает, что понятия служения, миссии, долга больше не имеют достаточно силы, чтобы стимулировать энергию общества. Ее нужно усиливать, как голос через громкоговоритель. Энтузиазм людей необходимо раздувать, а может быть, и «надувать».

Кем именно, ради чего и как? Цену политическому героизму определяют чистота цели и способ действия. Если такой героизм хочет вы-

держат сравнение с Фермопилами и Нибелунгами, то его проявление должно быть диаметрально противоположно всему тому, что следует назвать истерической взвинченностью, похвальбой, варварским чванством, дрессировкой, парадностью и тщеславием. Всему, что является самообманом, сознательным преувеличением, ложью и обольщением. Не будем забывать, что самая чеканная форма героического, а именно рыцарский идеал Средневековья, сильна как раз ограничением допустимых средств и строгим, формальным кодексом чести.

Эра рекламы не знает ограничений в средствах. Любую информацию реклама насыщает таким зарядом суггестии, какой та только может вместить. Она навязывает свои призывы публике, как догмы, заряжая ее насколько возможно чувствами отвращения или восхищения. У кого в руках лозунг или хотя бы политический термин, будь то расизм, большевизм или что-то другое, у того в руках палка, чтобы бить собаку. Современная политическая публицистика ведет оптовую торговлю палками для битья собак, а своих клиентов в конце концов превращает в горячечных больных, которым повсюду чудятся собаки.

Нынешний героизм с его различием в цвете рубашек и форме ответственных жестов нередко означает на практике не более чем примитивное нагнетание стадного чувства. Определенный субъект «мы и наши», называемый партией, взял героизм в аренду и облакает в него тех, кто ей, партии, служит. С точки зрения социалистической такое усиление коллективистского чувства имеет громадное значение. Оно встречается во все времена и у всех народов, а именно в форме обрядов, танцев, кликов, песнопений, атрибутики и т. д. Если наша эпоха и в самом деле утратила потребность логически понимать и мотивировать свои собственные действия, тогда она совершенно естественно должна была вернуться к примитивным методам единения душ и сердец.

Однако со следствиями антиноэтического учения о жизни постоянно связана одна опасность. Приоритет жизни над познанием с необходимостью влечет за собой как следствие, что с принципами познания отбрасываются также и нормы морали. Если власть проповедует насилие, то следующее слово берут сами насильники. Общество само отказало себе в праве от них защищаться. Они будут считать себя оправданными этим принципом и не остановятся перед самыми крайними формами жестокости и бесчеловечия. И все социальные элементы, находящие в насилии удовлетворение своих животных или патологических инстинктов, с готовностью стекутся исполнять сообща эту свою героическую миссию. Наверное, только чисто военная власть сможет их удержать в известных границах. В кровавом фанатизме народного движения они станут играть роль подручных смертоубийства.

Б.И. Я р х о

МЕТОДОЛОГИЯ ТОЧНОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ
(НАБРОСКИ ПЛАНА) (1936)

<...> Гораздо важнее для нас вопрос об измерении концепции, об определении ее роли внутри поэтики данного произведения. Под концепцией разумеют эмоцию или идею, объединяющую большинство или все элементы произведения, или вообще доминирующее чувство (эмоциональная концепция), или доминирующую мысль (идейная концепция). По эмоциональной концепции произведения делятся на панегирики (восхищение), диатрибы (гнев), элегии (грусть), сатиры (насмешка), любовную лирику (эротическое чувство) и т. д. Особого названия эти концепционные виды не имеют и обычно валяются в общую кучу «жанров». На этом понятии концепции в общем сходятся все исследователи, несмотря на различия в наименовании и определениях этого явления. Я вношу в него следующие уточнения: а) концепция есть, стало быть, признак, объединяющий группу смыслов (значений слов), точнее сказать, группу образов с их окрасками; б) концепция никогда не объединяет всех образов и вообще всех элементов произведения; в) произведение может иметь несколько концепций равного или различного веса.

Вот этот-то вес концепции и ставит перед нами следующие задачи, которые можно разрешить только путем статистического метода: 1) каково значение концепции в данном произведении, если она одна? 2) каково взаимоотношение концепций внутри произведения, если их две или несколько? 3) в каком из двух сравниваемых произведений данная концепция представлена сильнее? Измерению веса концепции я положил начало в предисловиях к «Песни о Роланде» и к «Песни о моем Сиде». <...> Сейчас укажу только на принцип подсчета, заключающийся в следующем: чем больший *лексический состав* объединяет концепция, тем больше ее вес, т. е. ее влияние на организацию текста. Единицами измерения служат слова (или неделимые словосочетания), являющиеся носителями чувственных или эмоциональных образов, как, например: «рожденный в добрый час» — для оптимистической концепции, «любить» — для эротической, «скотина» — для диатрибы, и т. п. Здесь образ с окраской должен считаться за 1 единицу, если самый образ нейтрален в отношении данной концепции («подлый человек» = 1 слово), и за 2 единицы, если образ является носителем той же концепции («подлый мерзавец» = 2 слова). При исследовании одного произведения полученный вес лексического состава измеряется по отношению к объему всего произведения, допус-

тим к количеству стихов (объемный знаменатель), или по отношению к количеству образов (видовой знаменатель), если произведение невелико и число образов легко учесть.

Такую работу необходимо проделать над какой-нибудь серией лирических стихотворений, скажем, над творчеством Гейне. Результатом явятся совершенно новые *точные понятия* о стихотворениях эмоционально-целостных, в которых, скажем, больше 75% образов относятся к основной концепции, стихотворениях с двумя концепциями (напр<имер>, любовно-иронических) и т. д. <...> В стихотворении Пушкина «Умолкну скоро я» на 14 стихов приходится 9 печальных образов, что придает всему произведению характер элегии, для которой характеризующим признаком является «печаль» как доминирующая (в данном случае 65% стихов) эмоциональная концепция. <...>

Кроме количественного момента, тут важно еще учитывать и порядковый, т. е. проверить, скопились ли объединяемые концепцией лексические единицы в одном месте произведения или разбросаны по всему тексту. Только применяя точные методы исследования, мы получим право говорить о «чувстве, которым проникнута вся поэма», об «идее, управляющей всеми действиями героев», и т. п. высокие слова, которые я вовсе не собираюсь устранять из литературоведения, но в которые я только хотел вложить конкретный смысл. Кроме того, подобные слова часто говорятся на ветер, и если читатель приучится требовать цифровых подтверждений, то охота швыряться громкими фразами постепенно пройдет.

М. Г а с п а р о в

РАБОТЫ Б.И. ЯРХО ПО ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ (2001)

<...> В области иконики на высших уровнях — *эмоциональная и идейная концепция произведения* — Б. И. Ярхо, работал очень много, и в формализации этих трудных объектов достиг больших успехов. Достиг он этого благодаря высокой строгости при выделении предмета исследования. Эмоциональная концепция (трагизм, оптимизм и пр.) выводится только из предложений, содержащихся в тексте, причем прежде всего — в авторской речи, а отнюдь не из собственных интерпретаций исследователя. «Правила» выявления идейной концепции, сформулированные Ярхо в его «Методологии» (ед. 41, л. 249—251), заслуживают того, чтобы процитировать их полностью.

«Для меня важно показать, — пишет Ярхо, — что работу по нахождению доминирующей идеи или эмоции можно было бы поставить

иначе, чем это делается сейчас. Обычно, в лучшем случае, “исследователь” берет наугад какую-нибудь сентенцию из своего объекта, подвергает ее произвольной экзегезе, подгоняет под нее несколько важных мест из сюжета, а затем восхищается, как это “все” (!) в стройном целом “подчинено одной идее” Если бы такой скорострельный интуитивист произвел анализ, который он так презирает (не любят люди работать), то он увидел бы, к чему свелось бы это “все”. Но это, как сказано, — еще лучший случай: нередко “ученый” сам примышляет идею к произведению, а затем уже без всяких околичностей объявляет ее господствующей, размер и смысл превосходно с нею согласованными (каким образом?) и т. д., и т. д.

Я предлагаю ввести эту работу в более строгие рамки, для того чтобы выяснить какие-то реальные, а не фиктивные отношения.

Предпосылки: 1. Идея не обязательно является основным признаком (доминантой) в общей структуре комплекса. 2. Идею можно считать концепцией, если она превосходит по количеству обнимаемого ею образного материала все другие идеи того же комплекса. 3. Она будет доминантой, если охватывает больше 50% всего словесного материала (выраженного в цифрах какого-нибудь объемного знаменателя). 4. Концепция может быть сложной, идейно-эмоциональной, то есть один и тот же материал может выражать и идею и эмоцию... 5. Идея должна быть *expresses verbis* выражена в тексте произведения: только тогда можно сказать, что она в нем наличествует. Выводить ее путем произвольной экзегезы — бесплодное занятие.

Метод: 1. Приступать к взвешиванию концепции следует лишь после достаточно детального анализа поэтики данного произведения (иконики, топики, сюжета). 2. Взвешивать нужно не одну идею, а все идеи, ясно сформулированные в исследуемом тексте. Если какая-нибудь идея явственно эпизодична, то есть связана со словесным материалом ничтожного объема (случайно процитированная пословица, мнение второстепенного персонажа, ничем в дальнейшем не подтвержденное, и т. п.), то ею можно пренебречь. 3. Брать нужно идею только в тех выражениях, в каких она дана автором. Ни в коем случае нельзя парафразировать ее наобум; но можно дополнить ее из другого варианта, имеющегося в том же тексте. Отнюдь нельзя безоговорочно переносить идеи из одного произведения того же автора в другое. 4. Идею брать только в контексте. Если, например, идея выражена антагонистом автора и постоянно опровергается ходом действия и репликами других персонажей, то, очевидно, доминантным является отрицание этой фигуры, а не она сама. 5. Для взвешивания нужно подчитать слова и неделимые выражения, относящиеся к идее... 6. Вне-

сюжетные мотивы (то есть глагольные выражения), относящиеся к идее, включаются в общую топику как существительные и прилагательные, причем глагол с дополнением или адverbially считается за одну единицу. Например, такими единицами к идее «богатство — высшее благо» могут служить: «нажил богатство», «сумел разбогатеть», «продал выгодно». 7. Сюжетные мотивы подсчитываются отдельно. Может оказаться, что образы в большинстве относятся к одной концепции (например, к панегирику воинской доблести), а ход действия — к другой (например, к утверждению власти судьбы), тогда в синтезе будут стоять две доминанты: одна для идеологии, другая для тематики. 8. Полученное число единиц надо взвесить на каком-нибудь объемном знаменателе».

Образцом такого подхода может служить анализ идейной концепции «Песни о Роланде». В пору работы Ярхо существовали две теории: более старая утверждала, что «Песнь» сложилась в военной среде, более новая — что в духовной среде. Ярхо примкнул к старой теории, но впервые подтвердил ее подсчетом, сравнив «Песнь» с более поздней (кнрадовской) обработкой того же сюжета, заведомо клерикального происхождения; оказалось, что христианская топики (то есть все стихи, из которых видно, что автор поэмы — христианин) в «Песни» занимает около 10 % стихов, в клерикальной обработке — около 20 % стихов, разница — вдвое. Таким образом, идеология «Роланда» в основном — светская, рыцарская. Мало того: с помощью подсчетов можно уточнить и оттенок, и концентрацию этой идеологии. Если выделить только три ее элемента — «храбрость», «воинская честь» и «патриотизм», то лексика, относящаяся к ним, будет в «Роланде» составлять соответственно 0,29, 0,24 и 0,12% текста (по числу слогов); в «Сиде» — 0,14, 0,07 и 0 %; в «Беовульфе» — 0,48, 0,48 и 0,08; в «Слове о полку Игореве» — 0,82, 0,82 и 0,40%. Из этого ясно видно, во-первых, что по концентрации воинской идеологии «Роланд» превосходит «Сиду», но далеко отстает от «Слова», и, во-вторых, что по патриотической окрашенности все три западные эпопеи не идут ни в какое сравнение со «Словом». «Это и есть математическое выражение идейной специфики», — заключает Ярхо (ед. 49, л. 10). «Так, применяя точные методы исследования, мы получили право говорить о “чувстве, которым проникнута вся поэма”, об “идее, управляющей всеми действиями героев” и т. п. высокие слова, которые я вовсе не собирался устранять из литературоведения, но в которые я только хотел вложить конкретный смысл. Кроме того, подобные слова часто говорятся на ветер, и если читатель приучится требовать

цифровых подтверждений, то охота швыряться громкими фразами постепенно пройдет» (ед. 41, л. 54)¹

<...> Позитивистские предпосылки методологии Б. И. Ярхо полностью объясняют его слабые стороны, достаточно ясно видные из всего вышесказанного: ее описательность, механицизм, биологизм. Ярхо видит в литературном произведении прежде всего сумму атомарных приемов, совокупность независимых друг от друга элементов формы. Понятие структуры он охотно принимает (в его рукописях мы находим даже любопытное приближение к понятию порождающей модели), но понятие организма ему ближе, и аргументация биологическими аналогиями — его излюбленный прием. Проблему динамической связи признаков он не отрицает, но на практике обычно подменяет ее проблемой статистической пропорции признаков (чтобы говорить о пропорциональной связи, оправдывается он, нужно точно разделять причину и следствие, *primus* и *secundum*, а это возможно лишь при диахроническом анализе и почти никогда — при синхроническом). Рубежи литературных категорий он отмечает механически: если в тексте какой-нибудь признак дает более 50 % ритмического повторения, то перед нами стихи, если менее 50 %, то проза (хотя очевидно, что в одних стиховых культурах для этого достаточно и 10%, а в других недостаточно и 90 % ритмического повторения). И когда Ю. Тынянов утверждает, что метрическое положение слова придает ему новое семантическое содержание, Ярхо скептически просит сформулировать: какое именно?

Однако все это не умаляет положительных сторон методологии Б.И. Ярхо — ее требования совершенной точности и непреложной доказательности каждого утверждения. Б. И. Ярхо хорошо понимал, что без исчерпывающего анализа рискует быть произвольным всякий синтез, структурный — в такой же мере, как и любой другой. Для того чтобы избежать этой произвольности, он и развертывал свою программу статистической дисциплины. <...>

¹ В начале войны 1941 г. по московским научным учреждениям проходила волна конференций на патриотические темы. Ярхо вызвался сделать доклад о патриотизме «Слова о полку Игореве», изложил эти результаты и сказал: он признает свои ошибки, до сих пор он подсчитывал процент патриотической лексики по числу слов, а теперь подсчитывает по числу слогов и видит, что показатель патриотизма «Слова» от этого еще выше. Доклад вызвал бурю негодования: ученым слушателям родина была дорога, но методологическая невинность еще дороже. (Об этом вспоминали Б.В.Горнунг и М.П.Штокмар.)

«СНОВА ТУЧИ НАДО МНОЮ». МЕТОДИКА АНАЛИЗА (2001)

<...>

В строении всякого текста можно выделить такие три уровня, на которых располагаются все особенности его содержания и формы. <...> Это выделение и разделение трех уровней было предложено в свое время московским формалистом Б.И. Ярхо. Здесь его система пересказывается с некоторыми уточнениями.

Первый, верхний, уровень — *идейно-образный*. В нем два подуровня: во-первых, идеи и эмоции (например, идеи: «жизненные бури нужно встречать мужественно» или «любовь придает сил»; а эмоции: «тревога» и «нежность»); во-вторых, образы и мотивы (например, «тучи» — образ, «собралися» — мотив; подробнее об этом мы скажем немного дальше).

Второй уровень, средний, — *стилистический*. В нем тоже два подуровня: во-первых, лексика, то есть слова, рассматриваемые по рознь (и прежде всего — слова в переносных значениях, «тропы»); во-вторых, синтаксис, то есть слова, рассматриваемые в их сочетании и расположении.

Третий уровень, нижний, — *фонический*, звуковой. Это, во-первых, явления стиха — метрика, ритмика, рифма, строфика; а во-вторых, явления собственно фоники, звукописи — аллитерации, ассонансы. Как эти подуровни, так и все остальные можно детализировать еще более подробно, но сейчас на этом можно не останавливаться.

Различаются эти три уровня по тому, какими сторонами нашего сознания мы воспринимаем относящиеся к ним явления. Нижний, звуковой уровень мы воспринимаем *слухом*: чтобы уловить в стихотворении хореический ритм или аллитерацию на «р», нет даже надобности знать язык, на котором оно написано, это и так слышно. (На самом деле это не совсем так, и некоторые оговорки здесь требуются; но сейчас и на этом можно не останавливаться.) Средний, стилистический уровень мы воспринимаем *чувством языка*: чтобы сказать, что такое-то слово употреблено не в прямом, а в переносном смысле, а такой-то порядок слов возможен, но необычен, нужно не только знать язык, но и иметь привычку к его употреблению. Наконец, верхний, идейно-образный уровень мы воспринимаем *умом и воображением*: умом мы понимаем слова, обозначающие идеи и эмоции, а воображением представляем образы собирающихся туч и взглядывающего ангела. При этом воображение может быть не только зрительным <...>, но и слуховым («шепот, робкое дыханье, трели соловья...»), осязательным («жар свалил, повеяла прохлада...») и пр. <...>

ИЗУЧЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ШКОЛЕ (1947)

<...>

Воспринимая героев как людей, воспринимая книгу как «подлинные» события, юные читатели должны приучиться воспринимать ее одновременно как и д е й н у ю сущность. В простейшей формуле это значит, что они должны привыкнуть видеть в книге не только людей (и события), изображенных в ней, но и о т н о ш е н и е к ним, заключенное в книге, содержащееся в ней и предстоящее читателю как бы в представлении об авторе книги, его понимании событий и героев и суде над ними. В самом деле, «сами» люди и даже события, изображенные в произведении и воспринятые наивнореалистически, не заключают в себе ни суда над собой, ни оценки себя; и суд, и оценка для наивнореалистического чтения возникают только в сознании самого читателя; м н е нравится или м н е не нравится Базаров, я восхищен Лопуховым, или я презираю Элен Безухову, — таково отношение к образу со стороны наивнореалистического читателя. Оно закономерно, но недостаточно. Ибо необходимо понимать не только мое отношение к данному действующему лицу, но и отношение к нему же автора, и, что, пожалуй, важнее всего, мое отношение к отношению автора. Иными словами, автор вложил в созданный им образ некую идею, данное отражение действительности, понимание ее и оценку ее. И вот к этой-то идее, к этому пониманию, к этой оценке читатель должен приучиться находить в себе самом тоже активное отношение — сочувствия, несочувствия, спора, презрения, восхищения и др. Так, например, возьмем персонажей «Войны и мира», скажем, Соню. Спросим себя и учеников: ведь мы невзлюбили Соню? — за что же? Присмотримся, и мы убедимся в том, что если подойти к ней наивнореалистически, т.е. как к живому человеку, нам вовсе не в чем упрекнуть ее, нечего осудить в ней нашим несочувствием. Почему же она не вызвала в нас симпатии? Да потому, что Т о л с т о й ей не симпатизирует, — и это не его прихоть, а проявление его мировоззрения, его принципов оценки людей, и в частности женщин, принципов, в некоторой части нам близких (например, высокая оценка жизненной активности, волевого начала), а в некоторой — совершенно неприемлемых (понимание женщины как человеческой самки, созданной для воспроизведения и для психологического и бытового обслуживания семьи и т. д.). Значит, мы восприняли в Соне не только «ее саму», но и освещение ее автором, но и угол зрения, под которым она увидена автором и изображена, нарисована им. И задача воспитания читателя заключается между прочим в том, чтобы приучить его в и д е т ь этот угол

зрения и оценивать его. Или вспомним Наташу и ее эволюцию. Ведь чаще всего наш юный ученик-читатель, если он невольно и подпадает под влияние Толстого в оценке Наташи на протяжении самого романа, — начинает решительно протестовать против толстовского освещения Наташи в эпилоге. Здесь он воочию убеждается в том, что в романе перед ним не просто живая Наташа, но и з о б р а ж е н и е Наташи, причем изображение, которым читатель может быть недоволен. Вдумаемся, — как же он имеет право быть недовольным? Разве он может упрекнуть Толстого в н е в е р н о м изображении Наташи? — Нет, конечно. Ведь Наташу создал сам Толстой, и только от Толстого мы и узнали о Наташе. Значит, не может быть и речи о н е в е р н о с т и, о неправильном изображении и т. п. Чем же мы недовольны? — Освещением, отношением, идеей, вложенной в образ, или, в данном случае, в данный аспект или момент развития образа. Значит, говоря о Наташе, надо говорить — и приучить учащихся и говорить и думать о ней не только как о живом человеке, а и как о б р а з е, т.е. конкретном отражении действительности и носителе идеи, концепции человека. В эпилоге, когда чаще всего читатель наших дней очень явно расходится с автором в оценках, т.е. идеях, он явно замечает автора, его оценку, его идею в изображении Наташи; но ведь и во всех частях романа образ Наташи не менее сильно освещен именно авторским отношением, толстовскими идеями. Мало того, именно для воплощения этих идей и в меру возможности выражения этого отношения Толстой и создал Наташу. Больше она ему ровно ни для чего и не нужна. И вот это-то и должны понять и прочно усвоить учащиеся, независимо от того, согласятся ли они с толстовским осмыслением созданного им образа или не согласятся, т.е. будут ли они сочувствовать Наташе, не просто как человеку, а как отражению исторической действительности, т.е. образно воплощенным принципам идеологии, мировоззрения, морали, отношения к миру и человеку. То же выяснится и по отношению к князю Андрею. Воспринимая его «наивнатуралистически», юные читатели восхищаются его блестящим обликом, а юные читательницы склонны даже несколько мечтательно «увлекаться» им. Но плохо и плоско поймут роман, если они не увидят, что в построении и освещении романа князь Андрей представляет — до самой смертельной раны, полученной им, — при всех его достоинствах, все же неправильный, ложный путь жизни, мысли, морали, содержания человека вообще, ибо в нем воплощена сила бунтующего индивидуализма, ведущая его путем рационализма и отрывающая его от народного стихийно-массового инстинкта правды. В этом смысле князь Андрей, благородный человек, патриот, храбрец, умнейшая личность, все же находится — по Толстому — в идеологическом лагере Наполеона (вспомним его мечты о Тулоне) и противостоит прав-

де Кутузова и Платона Каратаева. Правду же, по Толстому, — князь Андрей обретает лишь на смертном одре, уже отрешившись от своего я, поскольку он уже отрешен от самой жизни. Едва ли наш юный читатель согласится целиком с оценкой Толстого, хотя он, вероятно, почувствует некую правду в этом тяготении его к морали коллектива, народа, и в недоверии его к индивидуализму. Так или иначе он обязан увидеть идею Толстого, идею образа князя Андрея; иначе никакой речи о серьезной постановке воспитания мировоззрения через литературное произведение не может быть. Или возьмем пример совсем другого рода: произведения Горького. Большая часть их изображает мир капитализма, капиталистов, общественное и нравственное зло. Что ж, учащиеся привыкают ненавидеть этих людей и это зло. Но этого мало. Ненависть хороша, благородна, когда она является обратной стороной любви, положительного идеала. А где этот идеал в «Детстве», «Фоме Гордееве», «На дне», в «Жизни Клима Самгина»? В нескольких отдельных образах-людях, вроде бабушки, Кутузова, и только? Нет, — в народе. Но он-то меньше всего изображен Горьким в этих произведениях. Очевидно, что этот идеал воплощен прежде всего в отрицании самого мира зла, в точке зрения автора, в его освещении всех людей, событий и явлений, им изображенных. Следовательно, надо видеть, воспринимать это отношение автора, чтобы понять его книги. Иначе мы все будем повторять о Горьком, что-де социалистический писатель, а учащиеся, заучивая эту формулу, не воспримут ее глубоко, потому что они привыкли воспринимать книги наивнатуралистически и, при такой привычке, они, читая в данных книгах все о капитализме, не поймут, причем же тут социализм; а то, что здесь капитализм изображен писателем-социалистом, понять и осужден социалистическим отношением и идеей, — ведь этого наивнореалистическое или натуралистическое чтение никак не может раскрыть и обнаружить.

Вопрос о наивнореалистическом чтении может быть сформулирован еще так: читатель, привыкший к такому чтению, видит и воспринимает вообще в книге только объект изображения, но не само изображение. Между тем в книге есть и то и другое и, следовательно, полный смысл книги обнаруживается только в восприятии и того и другого; более того, без изображения мы ничего бы не знали о существовании объекта, и в то же время именно изображение несет в себе истолкование и оценку объекта. Следует самым серьезным образом задуматься над тем, не укрепляем ли мы нередко нашим преподаванием подобные навыки чтения, видящего объект и как бы не замечающего изображения его. Вопрос этот уже потому чрезвычайно важен, что чтение «по объекту» в значительной мере снимает возможность сколько-нибудь полноценного идейного воздействия литературы

на сознание юного читателя, ибо он не видит идейной направленности романа, рассказа, поэмы, а следовательно, и не воспринимает ее и не устанавливает никакого своего, личного отношения к ней. И если это так, то уж не помогут никакие комментарии учителя, старающегося втолковать учащимся «идею» произведения. Заученная, но не пережитая «идея» в отношении искусства — это кимвал бряцающий, это форма без содержания, это пустые слова, отягощающие память, но ничем почти не воздействующие на волю, на интеллект, на эмоцию, на поведение и вообще внутреннее и внешнее содержание юного существа, — т.е. не воспитывающие его.

<...> Ведь смысл литературы и, конечно, ее изучения заключается не просто в накоплении сырых материалов познания, а в познании как понимания, истолковании мира, — с тем чтобы улучшить мир и себя в нем. Отсюда и требование идейности. Да ведь сложность вопроса заключается еще и в том, что в произведении искусства «объект» изображения вне самого изображения не существует и без идеологического истолкования его вообще нет. Значит, «изучая» объект сам по себе, мы не только сужаем произведение, не только обесмысливаем его, но, в сущности, уничтожаем его, как данное произведение. Отвлекая субъект от его освещения, от смысла этого освещения, мы искажаем его. Поэтому когда учащиеся пишут сочинения на тему «Образ Елизаветы Петровны по одам Ломоносова» (такое сочинение — факт, его писали в ряде школ Ленинграда в 1938 году), т.е. когда они пишут о том, что Елизавета «была» такая-то и такая-то (натурально, очень хорошая), т.е. когда они делают дикую операцию описания «объекта», оторванного от своего изображения, они нелепо искажают и объект, и произведение искусства. Ибо задача здесь заключается не в изучении объекта (такой Елизаветы, какую рисует Ломоносов, никогда и не существовало ни в исторической действительности, ни в воображении Ломоносова), а в изучении идеи Ломоносова (идеал мудрого главы государства); ибо эта идея и ее воплощение отражают в данном случае историческую действительность и глубоко истолковывают ее, а вовсе не «объект», которого по сути дела почти нет.

<...>

М.М. Бахтин

ТВОРЧЕСТВО ФРАНСУА РАБЛЕ (1940)

<...>

Подлинная человечность отношений не была только предметом воображения или абстрактной мысли, а реально осуществлялась и переживалась в живом материально-чувственном контакте. Идеаль-

но-утопическое и реальное временно сливались в этом единственном в своем роде карнавальном мироощущении.

Это временное идеально-реальное упразднение иерархических отношений между людьми создавало на карнавальной площади особый тип общения, невозможный в обычной жизни. Здесь вырабатываются и особые формы площадной речи и площадного жеста, откровенные и вольные, не признающие никаких дистанций между общающимися, свободные от обычных (внекарнавальных) норм этикета и пристойности. Сложился особый карнавально-площадной стиль речи, образцы которого мы в изобилии найдем у Рабле.

В процессе многовекового развития средневекового карнавала, подготовленного тысячелетиями развития более древних смеховых обрядов (включая — на античном этапе — сатурналии), был выработан как бы особый язык карнавальных форм и символов, язык очень богатый и способный выразить единое, но сложное карнавальное мироощущение народа. Мироощущение это, враждебное всему готовому и завершенному, всяким претензиям на незыблемость и вечность, требовало динамических и изменчивых («протеических»), играющих и зыбких форм для своего выражения. Пафосом смен и обновлений, сознанием веселой относительности господствующих правд и властей проникнуты все формы и символы карнавального языка. Для него очень характерна своеобразная логика «обратности» (*a l'envers*), «наоборот», «наизнанку», логика непрерывных перемещений верха и низа («колесо»), лица и зада, характерны разнообразные виды пародий и травестий, снижений, профанаций, шутовских увенчаний и развенчаний. Вторая жизнь, второй мир народной культуры строится в известной мере как пародия на обычную, то есть внекарнавальную жизнь, как «мир наизнанку». Но необходимо подчеркнуть, что карнавальная пародия очень далека от чисто отрицательной и формальной пародии нового времени: отрицая, карнавальная пародия одновременно возрождает и обновляет. Голое отрицание вообще совершенно чуждо народной культуре.

<...> Карнавальный язык по-разному и в разной степени использовали и Эразм, и Шекспир, и Сервантес, и Лопе де Вега, и Тирсо де Молина, и Гевара, и Кеведо; использовали его и немецкая «литература дураков» («*Narrenliteratur*»), и Ганс Сакс, и Фишарт, и Гриммельсгаузен, и другие. Без знания этого языка невозможно всестороннее и полное понимание литературы Возрождения и барокко. И не только художественная литература, но и ренессансные утопии, и само ренессансное мировоззрение были глубоко проникнуты карнавальным мироощущением и часто облекались в его формы и символы.

Несколько предварительных слов о сложной природе карнавального смеха. Это прежде всего п р а з д н и ч н ы й смех. Это, следовательно, не индивидуальная реакция на то или иное единичное (отдельное) «смешное» явление. Карнавальный смех, во-первых, в с е н а р о д е н (всенародность, как мы говорили уже, принадлежит к самой природе карнавала), смеются в с е, это — смех «на миру»; во-вторых, он у н и в е р с а л е н, он направлен на все и на всех (в том числе и на самих участников карнавала), весь мир представляется смешным, воспринимается и постигается в своем смеховом аспекте, в своей веселой относительности; в-третьих, наконец, этот смех а м б и в а л е н т е н: он веселый, ликующий и — одновременно — насмешливый, высмеивающий, он и отрицает и утверждает, и хоронит и возрождает. Таков карнавальный смех.

Отметим важную особенность народно-праздничного смеха: этот смех направлен и на самих смеющихся. Народ не исключает себя из становящегося целого мира. Он тоже незавершен, тоже, умирая, рождается и обновляется. В этом — одно из существенных отличий народно-праздничного смеха от чисто сатирического смеха нового времени. Чистый сатирик, знающий только отрицающий смех, ставит себя вне осмеиваемого явления, противопоставляет себя ему, — этим разрушается целостность смехового аспекта мира, смешное (отрицательное) становится частным явлением. Народный же амбивалентный смех выражает точку зрения становящегося целого мира, куда входит и сам смеющийся.

Подчеркнем здесь особо мирозерцательный и утопический характер этого праздничного смеха и его направленность на высшее. В нем — в существенно переосмысленной форме — было еще живо ритуальное осмеяние божества древнейших смеховых обрядов. Все культовое и ограниченное здесь отпало, но осталось всечеловеческое, универсальное и утопическое.

Величайшим носителем и завершителем этого народно-карнавального смеха в мировой литературе был Рабле. Его творчество позволит нам проникнуть в сложную и глубокую природу этого смеха.

Очень важна правильная постановка проблемы народного смеха. В литературе о нем до сих пор еще имеет место грубая модернизация его: в духе смеховой литературы нового времени его истолковывают либо как чисто отрицающий сатирический смех (Рабле при этом объявляется чистым сатириком), либо как чисто развлекательный, бездумно веселый смех, лишенный всякой мирозерцательной глубины и силы. Амбивалентность его обычно совершенно не воспринимается.

Переходим ко второй форме смеховой народной культуры средневековья — к словесным смеховым произведениям (на латинском и на народных языках).

Конечно, это уже не фольклор (хотя некоторая часть этих произведений на народных языках и может быть отнесена к фольклору). Но вся литература эта была проникнута карнавальным мироощущением, широко использовала язык карнавальных форм и образов, развивалась под прикрытием узаконенных карнавальных вольностей и — в большинстве случаев — была организационно связана с празднествами карнавального типа, а иногда прямо составляла как бы литературную часть их¹. И смех в ней — амбивалентный праздничный смех. Вся она была праздничной, рекреационной литературой средневековья.

Празднества карнавального типа, как мы уже говорили, занимали очень большое место в жизни средневековых людей даже во времени: большие города средневековья жили карнавальной жизнью в общей сложности до трех месяцев в году. Влияние карнавального мироощущения на видение и мышление людей было непреодолимым: оно заставляло их как бы отрешаться от своего официального положения (монаха, клирика, ученого) и воспринимать мир в его карнавально-смеховом аспекте. Не только школяры и мелкие клирики, но и высокопоставленные церковники и ученые богословы разрешали себе веселые рекреации, то есть отдых от благоговейной серьезности, и «монашеские шутки» («*Josa monachorum*»), как называлось одно из популярнейших произведений на латинском языке.

Смеховая литература средневековья развивалась целое тысячелетие и даже больше, так как начала ее относятся еще к христианской античности. За такой длительный период своего существования литература эта, конечно, претерпевала довольно существенные изменения (менее всего изменялась литература на латинском языке). Были выработаны многообразные жанровые формы и стилистические вариации. Но при всех исторических и жанровых различиях литература эта остается — в большей или меньшей степени — выражением народно-карнавального мироощущения и пользуется языком карнавальных форм и символов.

Очень широко была распространена полупародийная и чисто пародийная литература на латинском языке. Количество дошедших до

¹ Аналогично обстояло дело и в Древнем Риме, где на смеховую литературу распространялись вольности сатурналий, с которыми она была организационно связана.

нас рукописей этой литературы огромно. Вся официальная церковная идеология и обрядность показаны здесь в смеховом аспекте. Смех проникает здесь в самые высокие сферы религиозного мышления и культа.

Одно из древнейших и популярнейших произведений этой литературы — «Вечеря Киприана» («Соепа Сургіани») — дает своеобразную карнавально-пиршественную травестию всего Священного писания (и Библии и Евангелия).

<...>

М.М. Б а х т и н

ПРОБЛЕМА ТЕКСТА В ЛИНГВИСТИКЕ, ФИЛОЛОГИИ И ДРУГИХ ГУМАНИТАРНЫХ НАУКАХ. ОПЫТ ФИЛОСОФСКОГО АНАЛИЗА.

(1959—1961)

<...>

Текст как субъективное отражение объективного мира, текст — выражение сознания, что-то отражающего. Когда текст становится объектом нашего познания, мы можем говорить об отражении отражения. Через чужое отражение к отраженному объекту. <...>

Отношение автора к изображенному всегда входит в состав образа. Авторское отношение — конститутивный момент образа. Это отношение чрезвычайно сложно. Его недопустимо сводить к прямолинейной оценке. Такие прямолинейные оценки разрушают художественный образ. Их нет даже в хорошей сатире (у Гоголя, у Щедрина). Впервые увидеть, впервые осознать нечто — уже значит вступить к нему в отношение: оно существует уже не в себе и для себя, но для другого. <...> Понимание есть уже очень важное отношение. <...>. Разрушение сросшихся с предметом прямолинейных оценок и вообще отношений создает новое отношение. Особый вид эмоционально-оценочных отношений. Их многообразие и сложность.

М.М. Б а х т и н

К МЕТОДОЛОГИИ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК

<...> В структурализме только один субъект — субъект самого исследователя. Вещи превращаются в п о н я т и я (разной степени абстракции); субъект никогда не может стать понятием (он сам говорит и отвечает). Смысл персоналистичен: в нем всегда есть вопрос,

обращение и предвосхищение ответа, в нем всегда двое (как диалогический минимум). Это персонализм не психологический, но смысловой. <...>

Ю.М. Лотман

ЛЕКЦИИ ПО СТРУКТУРАЛЬНОЙ ПОЭТИКЕ. ВВЕДЕНИЕ (1964)

<...>

Структуральное рассмотрение вопросов теории литературы вводит принципы всеобщности связей и единства противоположностей в самую ткань исследования, делая их рабочим инструментом ученого.

Что касается высказываний ряда сторонников структуральной методы изучения об их опоре на достижения «формальной школы» или интерес к исключительно «формальному» анализу¹, то природа их такова. Структуральное изучение литературы началось под сильным влиянием соответствующих методов в лингвистике. Между тем анализ языковых явлений показал плодотворность выделения плана содержания и плана выражения, а также объективную возможность совершенно самостоятельных штудий по их изучению. Но тем не менее сама сущность структурного изучения подразумевала взгляд на природу языка как на единство этих планов. Метод этот был перенесен на изучение литературы, в которой тоже стали делать попытки выделения плана выражения (формального) и плана содержания. При решении первой стороны задачи и появлялось стремление использовать данные формалистов, равно как и вообще достижения науки о художественной форме. Уже из этого видно, что то, что для формалистов означало исчерпывающий анализ литературного произведения, для сторонников структурального изучения, даже на начальном этапе развития нового метода, означало лишь первое приближение к определенному уровню анализа и всегда было связано с интересом к содержанию.

Обвинение в «формализме» здесь покоится на недоразумении. Другое дело, что сама возможность перенесения на явления искусства тех соотношений планов содержания и выражения, которые свойственны языку, без доказательства принципиальной допустимости этого, в порядке простой аналогии, должна стать предметом научного обсуждения.

¹ См., напр., сб. «Симпозиум по структурному изучению знаковых систем». М.: Изд. АН СССР, 1962. С. 7; М.Янакиев. Българско стихознание. София: изд. Наука и изкуство, 1960. С. 10.

Автор данной работы полагает, что природа искусства как знакового явления *не* дает безоговорочного права на отдельное рассмотрение плана содержания и плана выражения. Возможная в одних случаях, подобная операция решительно невозможна в других. По крайней мере, вопрос этот требует специального рассмотрения. Следовательно, и эта ограниченная сфера соприкосновения формального и структурального методов анализа теряет свою обязательность и делается проблематичной.

Таким образом, мы далеки как от одностороннего осуждения, так и от безоговорочного приятия трудов теоретиков литературы, примыкавших в 1920-е годы к «формальному направлению». В исследованиях их, безусловно, есть много ценного. Особенно это следует сказать о до сих пор еще недостаточно понятых и часто без больших оснований причисляемых к формализму работах Ю.Н. Тынянова.

И все же речь идет совсем не о реставрации формализма, а о создании методологии, скорее всего, ему противоположной. Итогом структурального изучения литературы должна явиться выработка точных методов анализа, определение функциональной связи элементов текста в идейно-художественном единстве произведения, научная постановка вопроса о художественном мастерстве и его связи с идейностью. Понятия «идеи» и «поэтического представления о действительности» не заменяются некоей отвлеченной структурой «чего-то». Необходимо изучить *структуру идеи, структуру поэтического представления о действительности*, то есть структуру словесного искусства. Это будет методология, противостоящая и формальному анализу разрозненных «приемов», и растворению истории искусства в истории политических учений. <...>

Г.Н. П о с п е л о в

**ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ЛИТЕРАТУРЫ
(1972)**

<...>

Выраженная в произведении идейно-эмоциональная оценка характеров, утверждающая или отрицающая их, только тогда оказывается внутренне убедительной и по своему содержанию исторически правдивой, когда она *соответствует* особенностям этих характеров, вытекающим из их *объективного места и значения* в национально-исторической жизни их эпохи.

Идейно утверждать можно только то, что в самой действительности заслуживает утверждения, что достойно его по своим объективным свойствам. Это все то, что в том или ином отношении заключает в себе национально-историческую «правду» жизни. И идейно отрицать можно лишь те характеры, действия, переживания, которые по собственным своим особенностям достойны отрицания. Это характеры и переживания, в том или ином отношении заключающие в себе «неправду» национально-исторической жизни. В том и другом и заключается *правдивость* идейно-эмоциональной направленности самого художественного произведения.

<...>

Но если писатель идейно утверждает характеры, заключающие в себе так или иначе национально-историческую «неправду» жизни, и идейно отрицает характеры, воплощающие в себе «правду» национально-исторической действительности, тогда его произведения заключают в себе *ложную* идейно-эмоциональную направленность произведений, ложную их идею.

Оложности идеи литературного произведения, в основном, убедительно писал Г.В. Плеханов, разбирая в статье «Сын доктора Стокмана» пьесу К. Гамсуна «У царских врат», хотя некоторые другие стороны содержания этого произведения, а также его сюжет он, видимо, истолковал неверно.

В лице главного героя пьесы, публициста Ивара Карено, Гамсун воспроизвел новый не только для норвежской, но и для всей западноевропейской общественной действительности социальный характер. Это характер интеллигента, который идеологически тесно связан с буржуазной общественностью своей страны, но уже враждебно настроен по отношению к господствующему в ее среде течению политического либерализма, провозглашавшему высокие, но лицемерные идеалы всеобщего равенства в выборном управлении государством. Карено резко выступает против либерального заигрывания с рабочими, он ненавидит рабочих, выступает с бредовыми идеями их уничтожения и свой идеал видит в появлении «повелителя», который «не выбирается, но сам становится вождем», в возвращении «величайшего террориста, квинт-эссенции человека, Цезаря...

Несомненно, Гамсун предугадывал в этом своем герое развитие той тенденции жизни буржуазного общества, которая, усилившись, приняла позднее форму фашистского идейно-политического движения, в своем наиболее резком, немецком выражении обречшего всю Европу на страшные военные испытания и огромные жертвы.

Но все дело в том, как идейно осмысляет и оценивает политические позиции Карено сам Гамсун. Он изображает Карено человеком со «свободными, как птица, мыслями», он, очевидно, вместе с ним «не щадит либерализм» и «ненавидит рабочих». Короче, он выражает идейно-эмоциональное утверждение реакционных тенденций в жизни норвежского общества, защищает «неправду» его жизни. В этом ложность идеи его пьесы.

<...>

Правдивость идейно-эмоциональной направленности произведения не надо отождествлять с «правдой жизни», в нем воспроизведенной, или хотя бы выводить первую из второй. Не трудно показать, что правдивость самих произведений и «правда» отраженной в них жизни — это далеко не одно и то же, что даже само слово «правда» имеет в том и другом случае совершенно различное значение. В первом случае это слово относится к самому произведению, как и вообще к любому высказыванию, сообщению, и определяет его *познавательную*, гносеологическую стоимость. Быть правдивым, говорить, сообщать правду — значит не лгать, не обманывать, не исказить того, о чем говорится, сообщается. Правдивость сообщения, высказывания заключается в том, что его содержание соответствует какой бы то ни было объективной реальности, находящейся вне его и являющейся его предметом. Правдивости сообщения противостоит его ложность, его несоответствие предмету.

«Правда» самой жизни, независимая от того, что и как о ней кто-либо говорит, сообщает, — это нечто совсем другое. Это не познавательная стоимость того или иного сообщения, это — *нравственная* стоимость тех или иных объективных человеческих отношений и человеческого поведения, о которых кто-то может сообщать, правдиво или ложно.

Было бы, конечно, крайней нелепостью полагать, что правдива только та литература, которая отражает национально-историческую «правду жизни». На самом деле, еще чаще и с не меньшей силой литература отражает и национально-историческую «неправду жизни», и отражает ее правдиво.

Художественная литература — не фактография. Познает она не индивидуальное в жизни, а общее, существенное, отчетливо и активно проявляющееся в индивидуальном, иначе говоря — социальную характерность человеческой жизни. В этом — основа ее познавательного значения. Однако она воспроизводит социальные характеры не для того, чтобы с возможной беспристрастностью выявить их объективные особенности, но для того, чтобы выразить при этом их идеоло-

гическое осмысление и оценку. И она получает общественное познавательное значение и ценность в том случае, если она правдива в этой активной стороне своего содержания.

Правдивость идейно-эмоциональной направленности литературных произведений не надо также смешивать с *внешним правдоподобием* изображения жизни, с соблюдением в нем тех соотношений и пропорций предметов и явлений, какие существуют в действительности. Нарушение этих реальных соотношений и пропорций, или, иначе говоря, сильная гиперболичность и фантастика изображения, было, как известно, характерной чертой первобытного синкретического народного творчества — мифов, сказок, обрядовых песен и т. п. Там фантастика изображения жизни вытекала из фантастичности самого мировосприятия и миропонимания первобытного общества и была свойством *содержания* произведений. В литературе же фантастическая образность постепенно стала только средством выразительности, передающим те или иные особенности и оттенки идейного содержания, которое само лишалось фантастичности в силу исторического развития общества. Она превратилась из «почвы» в «арсенал» словесного искусства, сделалась только свойством художественной *формы*. И правдивая идейно-эмоциональная направленность литературных произведений может быть вполне законченно и убедительно выражена с помощью приемов изображения жизни, нарушающих внешние пропорции и соотношения ее явлений, с помощью фантастической образности. Особенно ярким примером этого могут служить некоторые трагедии Шекспира, некоторые сказки Гофмана или «История одного города» Щедрина.

Только правдивая в своей идейной направленности, по своему пафосу литература имеет положительное значение для исторической жизни общества, для роста и расцвета его рационального самосознания и духовной культуры, для его общенационально-прогрессивного развития. Только такая литература может сохранять свое значение в течение долгого времени, может жить в сознании общества за пределами эпохи, ее породившей, подвергаясь все новому переосмыслению.

Соответствие идейного осмысления и оценки изображаемых социальных характеров их объективному значению в национальной жизни той или иной исторической эпохи делает само это осмысление, сам приговор изображаемой жизни по-своему исторически объективным.

<...>

Но от объективной правдивости литературных произведений надо отличать их субъективную правдивость, или, иначе, *искренность* пи-

сателя. Писатель может выражать в своем произведении объективно ложную идею и делать это совершенно искренне, с глубоким убеждением в своей правоте, ни к чему не приспособляясь, не лукавя перед самим собой.

Это бывает тогда, когда ложная идейная направленность вытекает из общественных идеалов писателя, которые закономерно определяются особенностями социальной жизни его страны и эпохи и которые заключают в себе вместе с тем субъективное и иллюзорное осмысление и оценку перспектив национального развития. Таковы были, например, моралистические представления Л. Толстого о патриархальном, нравственном смирении и непротивлении злу как основном пути преодоления «неправды» русской общественной жизни его эпохи. Отсюда проистекала художественная идеализация «юродства» и «простофильства» в характерах крестьян, которая проявлялась в некоторых произведениях Толстого и была их вполне искренней «ложной идеей».

<...>

Г.Н. П о с п е л о в

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ (1978)

<...>

Есть разновидности пафоса, которые создаются, в основном, *постоянно существующей противоречивостью* бытия в сознании людей в жизни и персонажей в произведениях искусства, из которой может вытекать, далее, конфликтность их отношений и действий. Для осознания и оценки такой противоречивости жизни в национальных обществах должны были *исторически* сложиться определенные социальные и идейные предпосылки. К таким разновидностям пафоса относятся прежде всего сентиментальность и романтика.

Сентиментальность

Сентиментальность легко отождествляется с сентиментализмом как литературным направлением, или, точнее, направлениями, возникшими в западноевропейских литературах в середине и во второй половине XVIII в., а в русской — в самом его конце. Именно в литературах сентиментализма был осознан и назван впервые пафос сентиментальности. Но из этого не следует, что такой пафос никогда не возникал в литературных произведениях до возникновения сентиментализма или что он не мог в них существовать и после того, как направление сентиментализма уже ушло в историческое прошлое.

Сентиментальность надо отличать, с другой стороны, от простой чувствительности. Чувствительность может возникать у человека от раздраженности и слабости его нервов; она может проявляться у него в моменты какого-либо его торжества или похвалы ему с чьей-то стороны, в минуту восторженности, вызванной гражданскими или личными обстоятельствами, и при каких-то тяжелых и печальных событиях, и т. д. Сентиментальность — состояние более сложное, вызванное, в основном, *идейным* осмыслением определенной противоречивости в социальных характерах людей. Чувствительность — явление лично-психологическое, сентиментальность имеет обобщающе-познавательное значение.

Сентиментальность переживания возникает у человека тогда, когда он обнаруживает способность осознать во внешней *незначительности* жизни других людей, а иногда и в своей собственной, нечто внутренне *значительное*, во внешней *недостойности* этой жизни внутреннее нравственное *достоинство*, являющееся простейшим сверхличным началом истинно человеческого существования. Такое осознание вызывает чувство душевной умиленности, чувство растроганности.

Отсюда становится ясным, что сентиментальность как *идейно-эмоциональная оценка* человеческих характеров в их указанной противоречивости и, далее, как *пафос* осмысления жизни с этой ее стороны требует от самого субъекта такой оценки не только относительно высокого уровня духовной развитости. Она требует от него также и такой идейно-психологической способности, которую можно назвать эмоциональной, душевной *рефлексией*.

Способность к душевной рефлексии возникает в относительно культурных слоях различных национальных обществ исторически и, по-видимому, на той сравнительно поздней стадии их развития, которую обычно называют эпохой Возрождения. Это была эпоха освобождения личности от тех устойчивых и узаконенных общественных корпораций, которые были основаны на авторитарных отношениях и поэтому нивелировали личное начало и личную инициативу. На этой почве происходил процесс идейного раскрепощения личности от авторитарных норм мышления и от соответствующего склада чувств и представлений. На этой ступени национальной жизни в сознании передовых и умственно развитых слоев общества и возникало постепенно новое свойство — *идейный интерес* к нравственному состоянию своей личности, к ее внутреннему миру, склонность к эмоциональному самосозерцанию и самоанализу.

В полной мере эта склонность развилась тогда, когда старый феодальный правопорядок в западноевропейских странах вступил в пору

своего общего кризиса, когда новые, буржуазные отношения уже преодолевали изнутри этот старый уклад общественной жизни. В Англии, Франции, Германии это происходило на протяжении XVIII в. И в художественной литературе этих стран возникли тогда те направления, которые получили название сентиментализма.

Одним из теоретиков немецкого сентиментализма, прогрессивного по своим идеалам, был Ф. Ш и л л е р. В статье «Наивная и сентиментальная поэзия» (1796) он высказал свое понимание особенностей содержания сентиментальной литературы, имеющее и свои сильные, и свои слабые стороны. Существенно отметить, что Шиллер имел в виду при этом *общие свойства* пафоса сентиментальности. Так, «настоящим основателем сентиментальной поэзии» он считал римского поэта Горация — «поэта цивилизованного и испорченного века», воспевающего «сладкое блаженство своего Тибура»¹.

Тяготение к простоте, непосредственности и наивности жизни природы и человеческого существования среди природы, любованию всем этим со стороны людей, которые тяготеют и нравственно отталкиваются от жизни цивилизованной и испорченной цивилизацией, с ее злоупотреблениями и пороками, — таково, по Шиллеру, основное содержание «сентиментальной поэзии». Ее он отличает от поэзии «наивной», которая была создана древними народами, не знающими цивилизации, не испорченными ею, а поэтому и не стремящимися найти для нее антитезу во всем естественном и неиспорченном. Эти народы сами жили естественной жизнью и со всей простотой и непосредственностью изображали ее в своей поэзии. У древнего грека, полагает Шиллер, не было «того сентиментального интереса, с каким мы... так жадно бросаемся на сцены и характеры натуральные»; «он не привязывался к ней (природе. — Г. П.) с той искренностью, чувствительностью, сладкой грустью, как мы, новейшие»².

Поэт «сентиментальный» живет «в состоянии цивилизации, где гармония человеческой природы заключается только в идее». В таких условиях «силу поэта составляет возведение действительности до идеала». Он лишь «отражает впечатление, производимое на него предметом, и на этом отражении основывается то, что сам он растроган и заставляет нас быть растроганными»³. Для него природа — это

¹ Шиллер Ф. Полн. собр. соч. Л., 1983. Т. 3. С. 485.

² Там же.

³ Там же. С. 488—489.

«предмет тоски», потому что она «представлена утраченной». Поэт «оплакивает ее как будто нечто существовавшее и теперь потерянное». «Сила его состоит в пополнении недостаточного предмета из самого себя¹ В связи со всем этим, по Шиллеру, в «наивной» поэзии «рефлексия не имеет <...> никакого участия»², а следовательно, она имеет большое значение в поэзии «сентиментальной».

Шиллер был неправ, полагая, что те свойства человеческой жизни, которые могут вызвать у людей сентиментальные настроения, должны были уже всецело уйти в историческое прошлое и в цивилизованном обществе могли осуществляться только в художественной идее. Но, придавая мыслям Шиллера расширительное значение, можно сказать, что сентиментальность возникала тогда, когда наивная и безыскусственная, обладающая нравственной цельностью и чистотой жизнь общества в целом или отдельных его слоев уже уходила в прошлое или же была оттеснена на периферию социальных отношений и находилась в пренебрежении. Для возникновения сентиментального мирозерцания необходимо было также, чтобы в каких-то кругах общества, живущего цивилизованной жизнью, возникло глубокое недовольство ее испорченностью и порочностью и чтобы эти общественные круги искали для себя идейно-нравственное удовлетворение в стремлении к безыскусственной, нравственно цельной и чистой жизни, пренебрегаемой или уже уходящей в прошлое.

Как показывает опыт европейских литератур XVIII в. писатели-сентименталисты постоянно находили предмет своей чувствительности и эмоциональной рефлексии в характерах своих современников. В большинстве случаев это были люди, принадлежавшие к социальным низам или к тем слоям общества, которые сохранили в себе пережитки патриархальности. Они и проявляли в той или иной мере в своей жизни, отношениях, переживаниях нравственную чистоту и безыскусственность, скромность и искренность. Осознание и идейное утверждение этих сторон их существования и было своего рода художественным открытием писателей, стремящихся уйти в своем воображении от пороков цивилизованного общества. Неиспорченность и естественность жизни простых, незаметных людей становилась у этих писателей предметом их эмоциональной рефлексии, вызывала в их душе чувствительность и «сладкую грусть».

¹ Шиллер Ф. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 493.

² Там же. С. 499.

Но нередко такие писатели, в особенности творцы лирической поэзии, стремились найти подобные же идеальные свойства жизни в самих себе. Тогда предметом идейно-художественной эмоциональной рефлексии становились для них собственные переживания. Они искали и культивировали в себе самих стремления к простой, наивной, безыскусственной жизни и противопоставляли такие стремления тому, что в них же было создано отношениями цивилизованного общества. Творческая типизация социальных характеров в таком их осмыслении и оценке и создавала сентиментальные по своему пафосу художественные произведения.

Отчетливое выражение пафос сентиментальности получил в передовой французской литературе середины XVIII в., особенно в романе Ж.-Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» <...>

Такую же идейную направленность заключали в себе и произведения русского сентиментализма. В основе идейного содержания «Новых од» и «Философических од» Хераскова, повестей Карамзина, элегий Жуковского также лежала антитеза между тщеславием, развращенностью светского дворянского общества и нравственной чистотой жизни усадьбы и патриархальной деревни. И эти положительные нравственные свойства простой, незаметной, а иногда и презираемой высшим обществом жизни становились в этих произведениях предметом утонченной эмоциональной рефлексии.

Однако из того обстоятельства, что сентиментальность как разновидность пафоса была впервые осознана только в литературе сентиментализма, не следует, как уже было сказано, что она не возникла в литературе предшествующих эпох. Шиллер был, конечно, неправ, называя Горация «основателем сентиментальной поэзии» — имея в виду его «Стихотворения». Ни эту книгу римского поэта, хотя в ней есть идеализация древней простоты жизни и старинных нравов, ни «Буколики» его современника Вергилия, изображающие нежные и чувствительные переживания пастухов, ни идиллии их греческого предшественника Феокрита, в которых чувствительных излияний было еще больше, ни пастушескую повесть Лонга «Дафнис и Хлоя» нельзя считать сентиментальными по своему пафосу. Конечно, в них изображались социальные характеры именно с такой их внутренней противоречивостью, которая в исторически более поздние времена стала предметом идейного осмысления, породившего пафос сентиментальности. Но в содержании этих произведений не было еще одного, решающего свойства — *эмоциональной рефлексии самих персонажей* и — еще более — *их авторов*. Все эти писатели были лишь отдаленными предшественниками собственно сентиментальных поэтов, прозаиков, драматургов.

Первые проблески сентиментальности можно, очевидно, найти в творчестве ряда провансальских трубадуров, относящемся ко второй половине XII в. Некоторые из них, явно не удовлетворенные аристократическим укладом жизни и аристократическим пониманием утонченной, «куртуазной» любви к женщине, пытались вложить в это понятие более широкое и даже демократическое содержание. Изображение влюбленного в «прекрасную даму» они строили нередко на утверждающих мотивах его эмоциональной рефлексии. Влюбленный погружен в свои чувства, но он робок и печален, не смеет высказаться и вынужден таиться в своих нежных и возвышенных переживаниях от могущих погубить его соглядатаев и доносчиков; он непрерывно вздыхает и плачет, а иногда от несчастной любви.

Никто еще не мог тогда назвать это «сентиментальностью», такого понятия тогда еще не было. Но в указанных произведениях уже сказались основные черты и внутренние условия возникновения такого рода идейно-эмоционального осмысления жизни, углубляющегося до значения пафоса.

Эпоха расцвета и культивирования сентиментальных и сентиментально-романтических переживаний в европейских литературах скоро прошла. Но условия, необходимые для возникновения этой разновидности пафоса, продолжали существовать, и сентиментальность нередко со всей силой проявлялась даже в произведениях реалистических направлений. Примером может служить повесть Достоевского «Бедные люди». Девушкин сознает себя «маленьким», «бедным человеком, хуже веточки». У него есть лишь простой, «подчас, даже черствый» кусок хлеба. Служивцы презирают его за то, что он только «переписывает». Он прячется от других в своей бедности. Вместе с тем про себя Девушкин гордится своим скромным трудом, своей «добродетелью», считает себя «гражданином», высоко ценит в себе свою «репутацию», свою «амбицию», готов посильно их защищать от поругания. Он делает это с глубоким душевным надрывом, с «горячностью сердца», со скрытыми слезами, доходит до обобщения о странном, «взыскательном» поведении «бедных людей». Такова же и Варенька, которая полна «болезненных впечатлений» и воспринимает все «тяжело и мучительно, так что сердце переполняется и душа просит слез». Автор и утверждает идейно своих героев этими переживаниями сентиментальной рефлексии, являющимися основным пафосом всей их переписки.

Пафосом сентиментальности отличаются некоторые произведения Диккенса («Рождественские рассказы», «Битва жизни» и другие), Некрасова (например, «Орина, мать солдатская», «Мороз — Красный нос») и многих других писателей XIX и XX вв.

Способность к эмоциональной рефлексии имела исторически большое значение для возникновения не только сентиментальности, но и романтики. Разъясняя эту разновидность пафоса, надо четко разграничивать ее с другими явлениями литературного процесса, с которыми она часто бывает связана и с которыми ее обычно смешивают терминологически. Таков главным образом романтизм в различных значениях этого слова.

Г.Н. П о с п е л о в

СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА (1984)

<...> Первую субъективную сторону содержания искусства Чернышевский назвал «объяснением жизни». Но объяснение жизни можно осуществлять только в системах отвлеченных понятий. А искусство по самой природе своей к ним не прибегает, а если все же отчасти делает это, то вопреки своей природе. Объяснения — удел науки, философии, этики, юрисдикции. А художники не объясняют воспроизводимые ими характеры, они так или иначе *осмысляют* их, исходя из своих *идейных* интересов и стремлений.

В чем заключается такое осмысление? Очевидно, в том, что во всей сложности, многосторонности, многогранности человеческих общественно-исторических характеров, которую они всегда в себе заключают, во всем противоречивом взаимопроникновении их сторон художник всегда находит такие стороны этих характеров, которые представляются ему наиболее *значительными* и *существенными* среди всех прочих. На них он и сосредоточивает свое внимание — иногда всецело, иногда в той или иной мере — и поэтому в своем воспроизведении характерного *выделяет* в нем эти стороны, *усиливает* и даже *преувеличивает* их, уделяя меньшее внимание и место другим, а некоторые или даже многие совсем опуская. Художественное воспроизведение характеров всегда бывает идейно направленным и поэтому избирательным.

Впервые на этот процесс идейного выделения и усиления определенных сторон изображаемых характеров обратил внимание И. А. Виноградов в книге «Вопросы марксистской поэтики» (М. 1936). Он назвал там эти выделяемые художником стороны «внутренней темой» произведения. Но название это не привилось, так как «тематику» произведения более убедительно видеть в самих воспроизведенных в нем характерах, а не в выделенных и усиленных, гиперболизированных их сторонах. Для обозначения последних многие теоретики стали употреблять также очень отвлеченный и лишенный художественной

специфики термин «проблематика» произведения. Лучше было бы сказать, что это — «художественная проблематика» произведений.

Следует теперь поставить вопрос: какая же из этих двух сторон содержания произведений является основным и решающим моментом в их создании, в их историческом возникновении — художественная тематика или проблематика? Ответ несомненен: художественная проблематика произведения определяет его тематику. Ведь художник выбирает для творческого воспроизведения те или другие характеры и, шире, характеристики жизни только потому, что они вызвали его идейный интерес какими-то определенными своими сторонами, аспектами, отношениями. Невозможно представить себе дело так, что художник обращается к воспроизведению характеров только потому, что они внешне попали в поле его зрения.

А отсюда вытекает и другой, тесно связанный с первым вопрос: чем возбуждается интерес художника к определенным сторонам общественно-исторических характеров и зачем он выделяет и усиливает творчески эти стороны в своем произведении. Здесь надо вспомнить о том, что сказал Чернышевский о третьей стороне содержания искусства, — о «вынесении» художником «приговора» изображаемым явлениям жизни, «нравственного приговора», как пояснял далее сам теоретик, — эмоционально-нравственного «приговора», добавим мы.

Слово «приговор» у Чернышевского обозначает активное отношение художника к изображаемым явлениям жизни, заключающее в себе при этом их осуждение или оправдание.

Конечно, художник — не судья, выносящий осуждающие или оправдывающие приговоры *отдельным* людям за их определенные поступки. И он — не моралист, провозглашающий нормы поведения для *всех* людей. Изображая в вымышленных лицах определенные общественно-исторические характеры, он делает это для того, чтобы эмоционально-нравственно возвысить и эмоционально-нравственно унижить их в чем-то или за что-то, то есть в каких-то их сторонах и отношениях, которые он осмысляет как наиболее для них существенные.

Значит, осмысление художником изображаемых характеров в свою очередь не является объективистским. Художник — не исследователь, приходящий через сопоставление множества фактов к каким-то непреложным выводам и обобщениям, которых первоначально он, может быть, и не имел в виду. Художественное осмысление характерного идейно-эмоционально *направлено*, оно заключает, таит в себе стремление к эмоциональному возвышению или снижению каких-то существенных его сторон. Это стремление «живет в груди» *художника*, оно «движет» его человеческой душой. Оно является *па-*

фосом художественного осмысления характерного. Выраженное в произведении, оно становится пафосом творчества художника. Это более важное понятие пафоса, нежели то, о котором писал Гегель, указывая на «всеобщие силы» действий и переживаний изображаемых персонажей. Ведь их действия и переживания далеко не всегда заключают в себе пафос.

<...>

<...> художественная образность возникает не сама по себе, что она возникает как форма выражения художественного содержания в единстве его объективной и субъективной сторон. Объективная сторона художественного содержания — это общественно-исторические характеры, творческая типизация которых возможна только в вымышленных индивидуальностях, а их воспроизведение возможно только в *образах*.

Но творческая типизация характеров осуществляется для выражения их идейно-эмоционального осмысления и оценки — субъективной стороны художественного содержания, — и это создает в образах воспроизводимых индивидуальностей *экспрессивность* всей системы деталей их предметности и их фактуры.

Значит, специфическая, экспрессивная образность формы произведений искусства, резко отличная от образных иллюстраций науки, лишенных экспрессивности, вытекает из специфических особенностей художественного содержания, создается ими. Отсюда ясно, что видеть в образности искусства основное и даже единственное его отличие от науки и других высших видов общественного сознания, как это свойственно многим теоретикам искусства и в наше время, нет никаких оснований. Начинать определение искусства с указания на его образность невозможно. Без понимания специфики содержания искусства — в его историческом генезисе и последующем развитии — нельзя понять специфику его образной формы выражения.

Содержание произведений искусства — это одна из высших форм исторического развития общественного сознания, обобщающего жизнь. Это — *идеологическое* сознание, во всей своей нерасчлененной *целостности* направленное на эмоциональное осмысление и оценку общественно-исторических *характерностей* жизни. Форма выражения содержания в произведениях искусства — это система *материальных* средств, порождаемая особенностями этого содержания, соответствующая ему и различная в разных видах искусства.

<...> Значит, содержание и форма его выражения в произведениях искусства принадлежат к разным сферам жизни — *духовной* и *материальной*. При этом в искусстве материальная форма, создаваясь для выражения духовного содержания в его специфике, определяется

им в своей экспрессивно-образной специфичности, всецело служит и подчиняется ему, а через все это и сама *одухотворяется* им.

С другой стороны, духовное содержание художественного творчества, получая соответствующее ему материальное выражение, осуществляет в этом процессе свою собственную *внутреннюю систематизацию*. Оно становится гораздо более отчетливым, последовательным, законченным, чем оно было до того — в сознании художника, где оно смутно «бродило» и постепенно находило само себя. В результате такой систематизации через свое материальное воплощение содержание произведений искусства перестает быть вместе с тем достоянием только личного сознания художника и становится достоянием всего *общества*, получает *значение всеобщности*.

Значит, в искусстве его специфическое содержание не только определяет специфическую, экспрессивно-образную форму своего выражения, но — в другом значении слова — и само определяется ею. Художественное произведение представляет собой единство *противоположностей* — духовного содержания и порождаемой им материальной формы в их *взаимодействии*.

И.Ф. Волков

ТИПЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОДЕРЖАНИЯ (1995)

<...>

В нашем толковании разновидностей (типов) художественного содержания каждая из них может стать жанрообразующим фактором и придать художественному произведению в целом соответствующий пафос. Но в других случаях тот же тип художественного содержания, будучи включенным в произведение, не выполняет такой функции. Например, сентиментальность в романе Гете «Страдания юного Вертера» определяет и жанровые особенности, и пафос этого произведения, а в романе Диккенса «Домби и сын» не является определяющей, хотя и присутствует в романе, существенно усиливаясь в его концовке. Или комизм, так характерный для трагедий Шекспира. При всей его значимости не он, а трагическое определяет жанровую доминанту и пафос этих произведений.

В целом типы художественного содержания можно разделить на однородные и неоднородные, сложные. Однородным является такое художественное содержание, в котором типизирована и творчески преобразована одна существенная сторона внешнего, объективного, или внутреннего, субъективного, бытия людей. В качестве таких типов художественного содержания далее будут рассмотрены героиче-

ский, этологический («нраво-описательный»), sentimentalный, интеллектуальный и самоценно-личный («романтика»).

Сложный тип художественного содержания представляет собой творческое освоение разных сторон жизни в их противоречивой взаимосвязи. Это трагический, драматический и романтический типы художественного содержания. Качественно иную разновидность внутренне противоречивого художественного содержания образуют комическое и его разновидности: сатира, юмор, ирония, сарказм.<...>

А.В. Михайлов

ПИСЬМО К В.Б. ВАЛЬКОВОЙ (1992)

<...>

Теперь о самой «теме». Насколько могу судить, слово это от корня с чрезвычайно общим и широким значением (глагол τίθημι) — причем такое слово, которому свойственно сразу же приобретать существенно специальные значения, сквозь которые это общее просматривается и видится «как фон». «Тема» — это, собственно говоря, то, что положено, поставлено, взято как исходное и т. д. Τίθημι — я кладу; тема — это то, что получилось, когда я положил и что теперь можно взять и другому; это все мои попытки растолковать заложенное в слове, «тематизированное» в нем. NB! — слово ведь такой общности, и тема Вашей книги так отражает это общее, что и выходит: тема книги — тема (в музыкально-историческом преломлении). Очень близко к этому слову по своей внутренней устроенности немецкое Satz: это тоже некая «положенность», но язык такую общую «положенность» всякий раз привязывает к чему-то более частному: положение, тезис, теорема, часть музыкального произведения и т. д.; исторически между самыми разными частными значениями можно наблюдать переход и взаимосвязь, которые, видимо, прослеживаются с несравненно большей подробностью, чем в отношении давнего периода греческого языка (тема — слово позднее). Итак: 1. тема — это известного рода положенность, а именно горизонтальная положенность. Очевидно, что она должна так или иначе осмысляться как единство, — иначе не пришлось бы ее и называть. Итак: 2. горизонтальная «положенность» как единство, 3. такое единство — либо конструктивная «данность» («положенность»), либо такая же, более непосредственно воспринимаемая, осмысляемая слухом. Итак: горизонтальная положенность как единство конструктивного или смыслового порядка. «Или» подразумевает

крайние возможности: некоторая «положенность» совершенно никак не воспринимается на слух, однако служит горизонтально расположенным элементом музыкального построения; <...>

В слове *тема* как «греческом изобретении» меня волнует не столько его внутренняя форма, сколько связанное с ею иное — то, что я назвал бы заключающимся в слове и данным вместе со словом *этимологическим принуждением*. Упрощенно: культура, когда она пользуется для своего самопонимания известным словом, берет на себя его смысл, а это значит: она не только утверждает, что вот такое-то слово адекватно соответствует такой-то ее стороне, но и соглашается с тем, чтобы впредь (и вплоть до отказа от слова) подчиняться всему тому, что несет в себе слово. Пока мы пользуемся таким-то словом, мы ему подчиняемся; пользуясь им во все новых значениях и оттенках значений, мы в то же время обязаны (хотя часто этого не знаем) и *меть в виду* то самое, что и *мет в виду* само слово, а что имеет в виду слово, мы очень часто даже не знаем, а можем только заключать об этом через скрупулезный анализ *истории слова* внутри культуры, из его культурно-исторического функционирования, чаще всего трудно уловимого, как это и имеет место здесь, с «темой».

Итак:

I. *Тема* как лежащее внутри слова и проходящее через всю культуру *этимологическое принуждение*, — здесь в приложении к музыке.

II. «Тема» в разнообразии функционирования этого слова — с разными значениями слова и с оттенками его. И особо:

III. *Тема* как «термин» в музыкознании и его история, со всеми частными истолкованиями «темы», с его суждениями и пр.

Эти три момента хорошо бы представить себе объемно, как «силы», сидящие — по своим углам и взаимно определяющие друг друга. Причем № 1 — это самое загадочное, это сидящий в самом дальнем и темном углу управляющий, архонт, всей ситуацией. На нем все отражается, но ничто его не задевает в «задуманном смысле». Но не только три момента есть здесь, но есть еще № 4 — это *сама музыка*, раскладывающаяся на всю свою историю и собирающая всю историю в себя. И это — № 5 — такой современный исследователь, который вправе представить себе такую ситуацию и поставить себя самого в пятый угол, как такую силу, которая способна осуществлять надзор за всей ситуацией. — Кстати, непереводаемость слова «тема», невозможность передать его столь же простым словом («положенность» усложненно и условно соответствует «теме»), относится ко все тому же *этимологическому принуждению*, какое берет на себя куль-

тура, когда она — по причинам п р о с т ы м и г л у б о к и м — выбирает для своего самопонимания, самоуразумения какое-то совершенно само собою разумеющееся слово. Оно настолько разумеется само собой, что п о т о м, впоследствии, и в частности в науке, оказывается в конечном счете и совершенно непонятым.

Г л а в а 4

Художественная форма. Стиль

Форма литературных произведений сложна и многопланова. Данная глава хрестоматии состоит из четырех параграфов. В первом речь идет о совокупности изображенного, воспроизведенного писателем (мир произведения), в следующем — о явлениях художественной речи, — в том числе об иносказательности, в третьем — о ритмике и стихотворной речи как таковой, в четвертом — о стиле.

§ I. Мир произведения

(персонажи, сюжет, предметная изобразительность)

Данный параграф посвящен предметному (изобразительному) слою произведения. Его открывает пространный фрагмент из статьи Д.С. Лихачева на эту тему, где говорится о запечатлении и преобразении реальности в художественных творениях. В тексте, принадлежащем А.И. Белецкому, обсуждается вопрос о месте персонажей в составе литературного произведения и об эволюции принципов их изображения. Типологии персонажей посвящен фрагмент из ранней работы М.М. Бахтина.

Теория сюжета представлена пятью работами. Во фрагменте из «Эстетики» Гегеля говорится о коллизии (т. е. конфликте) и действии. Немецкий философ характеризует художественно-содержательные первоосновы так называемого внешневолевого действия, связанного с прямым противоборством персонажей. Это тип сюжетного построения, преобладавший в дореалистические эпохи, широко распространен и в литературе последних столетий, в том числе реалистической (наряду с хроникальным сюжетосложением и действием «внутренним», о которых у Гегеля не говорится).

Внутренне полемичны по отношению к гегелевской концепции сюжета соображения о конфликте и действии, высказанные Б. Шоу. Английский драматург, основываясь на художественном опыте Г. Ибсена, утверждает, что новая драма ослабляет внешнюю динамику действия, отказывается от развязки конфликта и выдвигает на первый план «дискуссию», т. е. действие по преимуществу внутреннее, интеллектуально-психологическое.

Незавершенная работа А.Н. Веселовского о поэтике сюжетов — яркий образец русского дореволюционного литературоведения. В ней обосновывается понятие мотива как элемента сюжета. Сам же сюжет понимается ученым как система мотивов — устойчивая, повторяющаяся схема положений и событий. Работа Веселовского, ориентированная на изучение традиционных, главным образом фольклорных, сюжетов, оказала значительное воздействие на позднейшее литературоведение (в основном — сравнительно-историческое).

Фрагмент из книги психолога Л.С. Выготского «Психология искусства» (1920-е годы), предваряющий анализ рассказа И.А. Бунина «Легкое дыхание», посвящен понятиям «фабула» и «сюжет». Здесь используется терминология представителей формальной школы, прежде всего В.Б. Шкловского и Б.В. Томашевского.

Ю.М. Лотман в фрагменте из книги «Структура художественного текста» характеризует значение понятия «событие» применительно к литературному сюжету.

В приводимых далее работах говорится об иных гранях предметной изобразительности. У Н.Г. Чернышевского речь идет о приемах освоения писателем внутреннего мира человека, прежде всего о психологическом анализе с помощью внутреннего монолога; у А.И. Белецкого — о словесных картинах «вещного мира»; у Е.С. Добиная — об идейно-художественном значении деталей, у Г.А. Гуковского — о повествователе.

Д.С. Л и х а ч е в

ВНУТРЕННИЙ МИР ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

(1968)

<...>

Внутренний мир произведения словесного искусства (литературного или фольклорного) обладает известной художественной ценностью. Отдельные элементы отраженной действительности соединяются друг с другом в этом внутреннем мире в некоей определенной системе, художественном единстве. <...>

В историческом источниковедении когда-то изучение исторического источника ограничивалось вопросом: верно или неверно? После работ А. Шахматова по истории летописания такое изучение источника признано недостаточным. А. Шахматов изучал исторический источник как целый памятник с точки зрения того, как этот памятник трансформирует действительность: целенаправленность источника, мировоззрение и политические взгляды автора. Благодаря этому стало возможным использовать как историческое свидетельство даже искаженное, трансформированное изображение действительности. Сама эта

трансформация стала важным свидетельством по истории идеологии и общественной мысли. Исторические концепции летописца, как бы они ни искажали действительность (а концепций, не искажающих действительность, в летописи нет), всегда интересны для историка, свидетельствуя об исторических идеях летописца, о его представлениях и взглядах на мир. Концепция летописца сама стала историческим свидетельством. А. Шахматов сделал все источники в той или иной мере важными и интересными для современного историка, и ни один источник мы не имеем права отвергать. Важно только понять, о каком времени изучаемый источник может дать свои показания: о времени ли, когда он составлен, или о том времени, о котором он пишет.

Аналогичным образом обстоит дело и в литературоведении. Каждое художественное произведение (если оно только художественное!) отражает мир действительности в своих творческих ракурсах. И эти ракурсы подлежат всестороннему изучению в связи со спецификой художественного произведения, и прежде всего в их художественном целом. Изучая отражение действительности в художественном произведении, мы не должны ограничиваться вопросом: «верно или неверно» — и восхищаться только верностью, точностью, правильностью. Внутренний мир художественного произведения имеет еще свои собственные взаимосвязанные закономерности, собственные измерения и собственный смысл, как система.

Конечно, и это очень важно, внутренний мир художественного произведения существует не сам по себе и не для самого себя. Он не автономен. Он зависит от реальности, «отражает» мир действительности, но то преобразование этого мира, которое допускает художественное произведение, имеет целостный и целенаправленный характер. Преобразование действительности связано с идеей произведения, с теми задачами, которые художник ставит перед собой. Мир художественного произведения — результат и верного отображения, и активного преобразования действительности.

В своем произведении писатель создает определенное пространство, в котором происходит действие. Это пространство может быть большим, охватывать ряд стран (в романе путешествий) или даже выходить за пределы земной планеты (в романах фантастических и принадлежащих романтическому направлению), но оно может также сужаться до тесных границ одной комнаты. Пространство, создаваемое автором в его произведении, может обладать своеобразными «географическими» свойствами: быть реальным (как в летописи или историческом романе) или воображаемым (как в сказке).

Писатель в своем произведении творит и время, в котором протекает действие произведения. Произведение может охватывать столетия или только часы. Время в произведении может идти быстро или медленно, прерывисто или непрерывно, интенсивно наполняться событиями или течь лениво и оставаться «пустым», редко «населенным» событиями.

Вопросу о художественном времени в литературе посвящено довольно много работ, хотя авторы их часто подменяют изучение художественного времени произведения изучением взглядов автора на проблему времени и составляют простые подборки высказываний писателей о времени, не замечая или не придавая значения тому, что эти высказывания могут находиться в противоречии с тем художественным временем, которое писатель сам творит в своем произведении.

В произведениях может быть и свой психологический мир: не психология отдельных действующих лиц, а общие законы психологии, подчиняющие себе всех действующих лиц, создающие «психологическую среду», в которой разворачивается сюжет. Эти законы могут быть отличны от законов психологии, существующих в действительности, и им бесполезно искать точные соответствия в учебниках психологии или учебниках психиатрии. Так, свою психологию имеют герои сказки: люди, звери, а также фантастические существа. Им свойствен особый тип реакции на внешние события, особая аргументация и особые ответные действия на аргументы антагонистов. Одна психология свойственна героям Гончарова, другая — действующим лицам Пруста, еще иная — Кафки, совсем особая — действующим лицам летописи или житий святых. Психология исторических персонажей Карамзина или романтических героев Лермонтова — также особая. Все эти психологические миры должны изучаться как целое.

То же следует сказать о социальном устройстве мира художественных произведений, и это социальное устройство художественного мира произведения следует отличать от взглядов автора по социальным вопросам и не смешивать изучение этого мира с разрозненными сопоставлениями его с миром действительности. Мир социальных отношений в художественном произведении также требует изучения в своей целостности и независимости.

Можно также изучать мир истории в некоторых литературных произведениях: в летописи, в трагедии классицизма, в исторических романах реалистического направления и т. д. И в этой сфере обнаружатся не только точные или неточные воспроизведения событий реальной истории, но и свои законы, по которым совершаются исторические события, своя система причинности или «беспричинности» со-

бытий, — одним словом, свой внутренний мир истории. Задача изучения этого мира истории произведения так же отлична от изучения писательских воззрений на историю, как отлично изучение художественного времени от изучения воззрений художника на время. Можно изучать исторические воззрения Толстого, как они выражены в известных исторических отступлениях его романа «Война и мир», но можно изучать и то, как протекают события в «Войне и мире». Это две разные задачи, хотя и взаимосвязанные. Впрочем, думаю, что последняя задача важнее, а первая служит лишь пособием (далеко не перво-степенным) для второй. Если бы Лев Толстой был историком, а не романистом, может быть, по своему значению эти две задачи и поменялись бы местами. Любопытно, кстати, одна закономерность, которая выступает при изучении различий между взглядами писателей на историю и художественным ее изображением. Как историк (в своих рассуждениях на исторические темы), писатель очень часто подчеркивает закономерность исторического процесса, но в своей художественной практике он невольно выделяет роль случая в судьбе исторических и просто действующих лиц своего произведения. Напомню о роли заячьего тулупчика в судьбе Гринёва и Пугачёва в «Капитанской дочке» у Пушкина. Пушкин-историк вряд ли был согласен в этом с Пушкиным-художником.

Нравственная сторона мира художественного произведения гоже очень важна и имеет, как и все остальное в этом мире, непосредственное «конструирующее» значение. Так, например, мир средневековых произведений знает абсолютное добро, но зло в нем относительно. Поэтому святой не может не только стать злодеем, но даже совершить дурного поступка. Если бы он это сделал, тогда бы он притворился, лицемерил, до времени выжидал и пр. и пр. Но любой злодей в мире средневековых произведений может резко перемениться и стать святым. Отсюда своего рода асимметрия и «однонаправленность» нравственного мира художественных произведений средневековья. Этим определяется своеобразие действия, построения сюжетов (в частности, житий святых), заинтересованное ожидание читателя средневековых произведений и пр. (психология читательского интереса — читательского «ожидания» продолжения).

Нравственный мир художественных произведений все время меняется с развитием литературы. Попытки оправдать зло, найти в нем объективные причины, рассматривать зло как протест социальный или религиозный характерны для произведений романтического направления (Байрон, Негош, Лермонтов и др.). В классицизме зло и добро как бы стоят над миром и приобретают своеобразную историче-

скую окраску. В реализме нравственные проблемы пронизывают собой быт, выступают в тысячах аспектов, среди которых неуклонно, по мере развития реализма, возрастают аспекты социальные. И т. д. <...>

Мир художественного произведения воспроизводит действительность в некоем «сокращенном», условном варианте. Художник, строя свой мир, не может, разумеется, воспроизвести действительность с той же свойственной действительности степенью сложности. В мире литературного произведения нет многого из того, что есть в реальном мире. Это мир по-своему ограниченный. Литература берет только некоторые явления реальности и затем их условно сокращает или расширяет, делает их более красочными или более блеклыми, стилистически их организует, но при этом, как уже было сказано, создает собственную систему, систему внутренне замкнутую и обладающую собственными закономерностями.

Литература «переигрывает» действительность. Это «переигрывание» происходит в связи с теми «стилеобразующими» тенденциями, которые характеризуют творчество того или иного автора, того или иного литературного направления или «стиля эпохи». Эти стилеобразующие тенденции делают мир художественного произведения в некоторых отношениях разнообразнее и богаче, чем мир действительности, несмотря на всю его условную сокращенность.

<...>

А.И. Б е л е ц к и й

В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА СЛОВА (1923)

<...>

Самая проблема изображения человеческих характеров незначительна в литературном искусстве. На уроках словесности в средних школах писали, а может быть, и сейчас пишут характеристики Ивана Дурака или Ильи Муромца. Эти характеристики в доброй своей части измышление, если не самих учеников, то их учителя, личным творчеством выполняющего проблемы былин и сказок или же их учебника. Нельзя говорить о х а р а к т е р е сказочного Ивана Дурака; у него нет характера. Нельзя говорить о нем и как о типе, по крайней мере в том смысле, какой связываем мы со словом «тип», говоря о героях Гоголя или Диккенса. Действующие лица в литературных произведениях незначительны с тем содержанием, какое привыкли мы находить в лицах современного романа и драмы. Можно наметить (конечно, лишь

приблизительно) несколько стадий в их сложении: эти стадии связаны с периодами развития литературного стиля во всей его совокупности, но сейчас будем говорить только о приемах создания лиц.

Древнейшая стадия представлена, например, народной сказкой и героическим эпосом, насколько мы можем судить о его первичной форме по находящимся в нашем распоряжении позднейшим переработкам. Здесь — действующие лица только вершители действий, позднее носители каких-либо определенных свойств, но о характеристике их не может идти и речи. По определению современной психологии, характером называется «совокупность свойственных данному лицу наклонностей, преимущественно основных»; эта совокупность не интересует автора сказки, и действия его героев не объясняются их наклонностями. Точно так же не интересуют его и душевные состояния действующих лиц: он не пускается в их анализ, иногда их не отмечает вовсе, позднее лишь констатирует в традиционных, неизменно повторяющихся и чисто условных формулах. Русская народная сказка, особенно авантюрная, — поздний продукт, испытавший влияние и других видов устного творчества и книжной литературы, но и она дает достаточно иллюстраций к сказанному. Из состояний сознания она останавливается как будто бы на волевых процессах: но, поскольку решения и действия героев зависят не от них самих, а от чего-то вне их стоящего, их личная воля остается всегда на втором плане. Круг чувств, испытываемых героями, очень ограничен: горе, печаль, гнев, любовь, радость — для всего этого заготовлены клише, изображающие прежде всего внешнее, физическое выражение состояний. Героя постигает беда: его резвые ножки подломились, его белые ручки подогнули, ясные его очи смотреть не могут, катятся слезы горячие, идет домой — шатается да горячими слезами обливается. Изображается любовь: «отуманила его любовь горячая», «так полюбили друг друга, что и расставаться не хотелось», «один без другого ни одной минуты жить не могли». Горе сменяется радостью: героиня «чуть не прыгнула от радости, стала его целовать-миловать, крепко к сердцу прижимать» и т. д. К сожалению, даже и эти примеры уже носят печать стилистических влияний со стороны. В чистой своей форме сказочный стиль не идет дальше простого констатирования одной какой-либо наклонности (лиса — хитрая, волк — жадный и т. п.), одного какого-нибудь чувства (обрадовался — рассердился — опечалился). В область этого стиля не входит и ознакомление нас с душевным складом действующих лиц до начала их действия, а также с их внешностью: герой — просто удалец — добрый молодец, а если о нем сказано, что он «дурак», — это вовсе не значит, что он глуп на са-

мом деле. Лишь позднее явятся внушенные развивающейся лирикой попытки физического портрета: очи ясные, как у сокола, брови черные, как у соболя, краше солнца, ясней месяца, краше цвета алого, белей снега белого и т. п. Увидеть такую героиню нельзя, да это и несущественно: все равно, ее «ни вздумать, ни взгадать, ни пером описать». Охотнее говорят о впечатлении, производимом этой внешностью на окружающих: «кто ни взглянет — старик ли, молодой ли, всякий без ума влюбится». Но для слагателя сказки важно не то, чтобы слушатели заинтересовались этой неопикуемой красотой самой по себе, а то, какую помощь окажет эта красота разрешению основной художественной проблемы, которую он себе ставит: проблемы изображения действия.

В героическом эпосе внимания к лицам уже гораздо больше. Это внимание сказывается уже хотя бы в том, что каждое лицо выступает на сцену с определенным именем и с метким обозначением одного какого-либо основного своего качества, выраженным посредством постоянного эпитета. Правда, это качество не меняется, как известно, в зависимости от перемены положения или поступков героя. Одиссей остается хитроумным даже тогда, когда он проявляет явную несообразительность, а о быстроте ног Ахилла нам напоминают и тогда, когда, как мы знаем, он сиднем сидит в своей палатке. Но не в этом дело: лицо сделалось носителем определенного качества, достигающего в нем сверхчеловеческого развития; героем и может быть тот, у кого это качество особенно ярко. Это повод приписать своему герою все действия, в которых такое качество выражается. Полутонов, переходов от одного состояния к другому в принципе не должно быть: сказано — сделано; сердце истинного героя недолго вращается «среди двух мыслей», и рефлектирующий герой немислим в произведении, сюжетом которого является междуплеменная борьба. Герой — идеал храбрости и отваги, мудрости и красноречия, вежества и куртуазности; он остается героем во всех случаях жизни, даже тогда, когда он выходит из лесу нагишом, весь безобразно облепленный морской тинной; автор и здесь увидит в нем не чудовище, а царственного льва, выходящего на добычу. Потому что он много выше обыкновенных людей, он полубог и от этого как блистателен и так несложен. Второстепенные лица так же несложны, как он, и их роль либо чисто бутафорская, либо динамическая: быть пружинами, приводящими в действие те препоны и те подкрепления, которые встречается герой на своем пути.

Лицо сделалось носителем определенного свойства: суть опять не в этом свойстве самом по себе, а в действиях, им вызываемых, но и это — уже известный прогресс. Дальше этого дело не пойдет, да и эта

ступень достигнута только в немногих дошедших до нас памятниках героического эпоса. Чаше мы видим полную беззаботность слагателей насчет установки прочного соотношения между «наклонностью», характеристической чертой лица и его действиями: благочестивый Илья Муромец, благодушный Владимир Красное Солнышко, герои «Нибелунгов» полны как будто бы противоречий в своем внутреннем мире; но эти противоречия объясняются не только тем, что отдельные слагатели не согласовали своих песен друг с другом, но и главным образом тем, что первична проблема изображения действия и вторичен вопрос о его мотивировке.

<...>

Итак, мы можем различать персонажи, являющиеся бесхарактерными носителями сюжетной динамики, и героев — носителей одного какого-либо исключительного качества; психологические обобщения и схематические характеры, на смену которых приходят автопортреты и типически-бытовые фигуры. Запас возможных форм создания действующих лиц этим не исчерпывается. Приходят художники, которых типическое изображение уже не удовлетворяет. Любопытны замечания Достоевского в недавно изданном черновом наброске пушкинской речи: «В художественной литературе, — говорит он, — бывают типы и бывают реальные лица, т. е. трезвая и полная по возможности правда о человеке... Тип почти никогда не заключает в себе полной правды, ибо никогда почти не представляет собой полной сути: правда в нем то, что хотел высказать в этом лице художник и на что хотел указать. Поэтому тип весьма часто лишь половина правды, а половина правды весьма часто есть ложь». Это сказано по поводу типов Гоголя, и, конечно, «не для умаления такого гения, как Гоголь»; замечания интересны уже потому, что являются демаркационной линией, которую бессознательно проводит между собой и Гоголем Достоевский, и потому, что свидетельствуют о какой-то новой концепции действующих лиц у Достоевского: далее мы увидим, что эта новая концепция свойственна не ему одному. Уже свидетели первых выступлений Достоевского в литературе заметили разницу между ним и Гоголем в изображении действующих лиц: «Во мне находят, — писал Достоевский брату вскоре после выхода «Бедных людей», — оригинальную струю, состоящую в том, что я действую анализом, а не синтезом, т. е. иду в глубину и, разбирая по атомам, отыскиваю целое. Гоголь же берет прямо целое и оттого не так глубок, как я». Критика указывала, что для Гоголя индивидуум важен как представитель известного общества или известного круга, для Достоевского — самое общество интересно по влияниям его на личность индивидуума (В. М а й к о в).

«Бедные люди» как замысел и вышли из гоголевской «Шинели», то как произведение решительно разошлись с Гоголем, между прочим, именно в области изображения лиц. Как создатель типических фигур, Гоголь творит, подбирая к одной тематической черте создаваемого лица другие, ее подчеркивающие и усиливающие: выражаясь словами В.В. Розанова, «совокупность этих подобранных черт — как хорошо собранный вогнутым зеркалом пук однородно направленных лучей и бьет ярко, незабываемо в память читателя»; вместо этого сконцентрированного света Достоевский дает рассеянный свет; вместо застылого, четко вырисовывающегося перед глазами, почти механического Акакия Акакиевича, почти безмолвного в повести — многоречивого, суетливо мечущегося Макара Алексеича; видим ли мы его убогое обличье — это не так важно для автора, если мы чувствуем, как больно бьется сердце этого бедного человека. Вместо статического изображения лиц — динамическое; вместо типических фигур — типы душевных переживаний, как предложил называть форму изображения действующих лиц у Л.Н. Толстого один из его новейших критиков. Таковы и другие герои Достоевского в произведениях его зрелой поры. Подходить к ним как к «типам» — значит с самого начала затруднить себе возможность их ясного понимания. Так и случилось не раз с современными Достоевскому критиками. В Раскольникове искали тип и, не находя, возмущались клеветой на молодое поколение. Между тем, как справедливо указывали другие критики, Раскольников — не тип, т. е. не представляет того своеобразия, тех определенных и органически связанных между собой черт, в силу которых типический образ встает перед нами как живое лицо; создатель Раскольникова интересовался прежде всего изображением внутреннего процесса, совершающегося в душе, дерзнувшей на преступление, и с этой точки зрения к нему надо и подходить. С силой и беспощадностью обнажена эта душа перед нами во всех фазисах переживаемой ею болезни: местное, бытовое отступает на второй план, что не мешает, однако, душевным переживаниям Раскольникова являться показательными и для личности автора — русского романиста, и для эпохи, создававшей произведение и поставившей проблему изображения именно таких переживаний. В русской литературе другим влиятельным художником этого стиля явился, как известно, Л.Н. Толстой. О его отношении к проблеме создания действующих лиц достаточно писано, и нам нет надобности вдаваться в подробности. Образы действующих лиц у Толстого «расщеплены и разложены на мелкие черточки»: нет общей характеристики, но есть впечатление необыкновенной живости; нет внешне-типического, но есть внутренние пе-

реживания, типичные в более широком смысле слова. Это не то, к чему стремились при создании лиц, например, французские классики XVII в.: их идеалом была неизменность характера — здесь перед нами, напротив, текучесть и изменяемость переживаний: их интересовали страсти — художника толстовского типа интересуют чувствования, эмоции, самые незначительные с виду и самые неуловимые; они думали больше всего о целом — здесь целое прихотливо слагается из характеристических деталей. Вместе с тем новая форма далека и от формы типических фигур предшествующего литературного стиля. Вспомним, например, «Смерть Ивана Ильича». О господствующей страсти, да и о характере героя, говорить не приходится. Бытовые черты определенного класса в человеке остались, но слишком ясно для каждого, что не в них дело. Напротив, одна из задач художника именно показать, как спадает эта бытовая шелуха с человека в решительный момент его жизни; остается человеческая душа перед лицом смерти, но душа, слитая с телом, вялым, больным. И в физической внешности важно не то, красив человек или некрасив — слова, которые «имеют претензию обрисовать человека, тогда как часто только сбивают с толку», — а то, какова «повадка» человека. Отсюда, между прочим, у Толстого внимание к жесту, к походке действующих лиц: произвольный жест больше вводит наблюдателя в понимание чужого внутреннего мира, чем самое тщательное изучение неподвижной внешности, чем самый патетический монолог, обыкновенно не раскрывающий душу, а одевающий ее в непроницаемый покров лжи.

<...> Явления современности трудно поддаются классификации: в русской литературе наших дней мы наблюдаем либо изображение внутренних переживаний, в их упрощенном и вместе с тем наиболее обостренном виде, либо особое пристрастие к изображению телесных аффектов, притом из числа самых простых, своего рода физиологический анализ вместо психологического, либо, наконец, даже возврат к изображению действующих лиц как носителей сюжетной динамики, без глубокого изучения их внутреннего мира. Господствующая тенденция не высказывалась еще определенно ни в теории, ни на практике. Из-за рубежа приходят вести (а частью и образцы) о новых течениях, проповедующих поворот к синтетическому духовному началу, уход от нервной периферии в глубины души. Для нашей схемы пока из всего этого нельзя сделать выводов. Возвращаясь к ней, в заключение еще раз подчеркнем ее неизбежную приблизительность: значение, которое мы ей придаем, чисто служебное, но его она не теряет оттого, что сравнительно немногие литературные образцы полностью укладываются в рамки того или иного намеченного выше круга. Уже была

указана возможность чередования в одном произведении разных форм создания действующих лиц; отметим также наряду с чередованием синкретизм приемов — вполне естественный в конце одного стилистического периода или в начале другого. Так, во французском натуралистическом романе, у Золя, например, при обрисовке действующих лиц мы увидим и элементы олицетворения в персонаже определенной страсти, и старание показать отчасти народно-бытовые и особенно классовые, профессиональные черты, и желание соединить все это с типическими душевными переживаниями, с изображением не только душевных, но и телесных аффектов. Основною задачей автора является, однако, не столько желание показать нам одну или несколько обособленных личностей, сколько передать физиономию той общественной группы, коллектива, к которому личность принадлежит и которым ее психология в значительной мере определяется. С течением времени эта задача настойчивей требует разрешения. Это заставляет нас остановиться еще на вопросе о группе, коллективе, толпе как действующем лице в литературе и на формах ее изображения.

<...>

М.М. Бахтин

АВТОР И ГЕРОЙ В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ (1920-е годы)

Возможны два основных типа биографического ценностного сознания и оформления жизни в зависимости от амплитуды биографического мира... назовем первый тип **авантюрно-героическим** (эпоха Возрождения, эпоха Бури и натиска, ничшеанство), — второй — **социально-бытовым** (сентиментализм, отчасти — реализм). Рассмотрим прежде всего особенности первого типа биографической ценности. В основе авантюрно-героической биографической ценности лежит следующее: воля быть героем, иметь значение в мире других, воля быть любимым и, наконец, воля изживать фабулизм жизни, многообразие внешней и внутренней жизни. Все эти три ценности, организующие жизнь и поступки биографического героя для него самого, в значительной степени эстетичны и могут быть ценностями, организующими и художественное изображение его жизни автором. Все три ценности индивидуалистичны, но это непосредственный наивный индивидуализм, не оторванный от мира других, приобщенный к бытию друго́сти, нуждающийся в нем, питающий свою силу его авторитетностью...

Переходим к анализу биографии второго типа — социально-бытовой. Во втором типе нет истории как организующей жизнь силы; человечество других, к которому приобщен и в котором живет герой, дано не в историческом (человечество истории), а в социальном разрезе (социальное человечество)... в социальной концепции ценностный центр занимают социальные и прежде всего семейные ценности (не историческая слава в потомстве, а «добрая слава» у современников: «честный и добрый человек» — еще в семейной традиции), организующие частную форму жизни, «житейской жизни», семейной или личной, со всеми ее обыденными каждодневными деталями (не события, а быт), наиболее значительные события которой своим значением не выходят за пределы ценностного контекста семейной или личной жизни, исчерпывают себя в нем с точки зрения счастья или несчастья, своего или ближних (круг которых в пределах социального человечества может быть как угодно широк). Нет в этом типе и авантюрного момента, здесь преобладает описательный момент: любовь к обычным предметам и обычным лицам, они создают содержательное, положительно ценное однообразие жизни (в биографии первого типа — великие современники, исторические деятели и современные великие события). Любовь к жизни в биографии этого типа — это любовь к длительному пребыванию любимых лиц, предметов, положений и отношений (не быть в мире и иметь в нем значение, а быть с миром, наблюдать и снова и снова переживать его).

Г.В.Ф. Гегель

ЛЕКЦИИ ПО ЭСТЕТИКЕ (1818—1821)

<...>

В основе коллизии лежит *нарушение*, которое не может сохраняться в качестве нарушения, а должно быть устранено. Коллизия является таким изменением гармонического состояния, которое в свою очередь должно быть изменено. Однако и коллизия еще не есть *действие*, а содержит в себе лишь начатки и предпосылки действия. В качестве простого повода к действию она сохраняет характер ситуации, хотя противоположность, в которую разворачивается коллизия, может быть результатом прежнего действия. Так, например, трилогии древнегреческих трагиков являются продолжениями в том смысле, что в развязке одного драматического произведения заключена коллизия второго произведения, которая, в свою очередь, требует разрешения в третьей трагедии.

Так как коллизия нуждается в разрешении, следующем за борьбой противоположностей, то богатая коллизиями ситуация является преимущественным предметом драматического искусства, которому дано изображать прекрасное в его самом полном и глубоком развитии. Скульптура, например, не в состоянии полностью воплотить действие, посредством которого выявляются великие духовные силы в их расколе и примирении, и даже живопись, несмотря на ее более широкие возможности, всегда может представить нам лишь один момент действия.

Эти серьезные ситуации уже в своем понятии заключают своеобразное затруднение. Они покоятся на нарушениях гармонического состояния и порождают отношения, которые не могут существовать длительно и нуждаются в преобразовании. Но красота идеала заключается в его неомраченном единстве, спокойствии и завершенности в самом себе. Коллизия нарушает эту гармонию и заставляет единый в себе идеал перейти в состояние разлада и противоположности. Вследствие изображения такого нарушения искажается сам идеал, и задача искусства может состоять здесь только в том, что оно, с одной стороны, не дает свободной красоте погибнуть в этом антагонизме, а с другой — не останавливается на изображении раздвоения и связанной с ним борьбы, так что решение конфликтов этой борьбы приводит в качестве результата к гармонии, выявляющейся таким образом в своей существенной полноте.

<...>

Так как конфликт должен представлять собой некое *духовное* нарушение духовных сил посредством деяния человека, то более соответствующая коллизия состоит в сознательном нарушении, происходящем из *этого сознания* и его намерения. И здесь исходным пунктом могут послужить страсть, насилие, безумие и т. д. Троянская война, например, имеет своим началом похищение Елены. Затем Агамемнон приносит в жертву Ифигению и наносит этим обиду матери, убивая любимейшее ее дитя. Клитемнестра, мстя за это, убивает своего супруга. Орест мстит за убийство отца и царя убийством матери. Подобно этому в «Гамлете» отец коварно убит, а мать Гамлета позорит тень убитого поспешным вступлением в брак с убийцей.

И в этих коллизиях главным является то, что человек вступает в борьбу с чем-то в себе и для себя нравственным, истинным, святым, навлекая на себя возмездие с его стороны.

<...>

<...> ...Главными являются не внешний ход и смена событий, которые в качестве событий и историй исчерпывали бы собой содержание художественного произведения, а нравственное и духовное формиро-

вание и те великие движения души и характера, которые разворачиваются и раскрываются через этот процесс формирования.

<...> ...Душа чувствует себя вынужденной этими обстоятельствами непременно *действовать*, чтобы устранить преграды и помехи, препятствующие ее целям и страстям.

В этом смысле действие начинается, собственно говоря, лишь тогда, когда обнаружилась противоположность, содержащаяся в ситуации. Так как действие, несущее в себе коллизию, *ущемляет* противостоящую сторону и в этом столкновении вызывает сопротивление противоположной силы, на которую оно нападает, то вследствие этого действие, *акция*, оказывается непосредственно связанным с противодействием, *реакцией*.

Тем самым идеал впервые делается совершенно определенным и приходит в движение, ибо два вырванных из их гармонического единства интереса противостоят теперь друг другу *в борьбе* и в своем взаимном противоречии необходимо требуют *разрешения*.

<...>

Изображение действия как единого, целостного в себе движения, содержащего акцию, реакцию и разрешение их борьбы, составляет преимущественный предмет поэзии, ибо остальные искусства могут запечатлеть лишь один момент в развитии действия. Кажется, правда, что другие искусства благодаря богатству своих средств превосходят в этом плане поэзию, так как в их распоряжении находится не только весь внешний облик изображаемого человека, но и выражение посредством жестов отношения к окружающим его фигурам и отражения в других группирующихся вокруг него предметах. Однако по своей ясности все эти выразительные средства не идут в сравнение с речью. Действие является наиболее ясным раскрытием человека, раскрытием как его умонастроения, так и его целей. То, что человек представляет собой в своей глубочайшей основе, осуществляется лишь посредством действия, а так как действие имеет духовное происхождение, то оно находит свою предельную ясность и определенность лишь в духовном выражении, в речи.

<...>

Б. Ш о у

КВИНТЭССЕНЦИЯ ИБСЕНИЗМА (1891)

<...>

<...> До сего дня критики слепы к новой технике создания популярных пьес, между тем как целое поколение признанных драматургов изо дня в день демонстрирует ее у них под носом. Главным из новых

технических приемов стала дискуссия. Раньше в так называемых «хорошо сделанных пьесах» вам предлагались: в первом акте — экспозиция, во втором — конфликт, в третьем — его разрешение. Теперь перед вами экспозиция, конфликт и дискуссия, причем именно дискуссия и служит проверкой драматурга. <...>

<...>

<...> ...В наши дни зрелые и образованные люди не ходят в театр, как не читают дешевых романчиков. А если драматурги и готовят им особую пищу, то они не реагируют на нее, отчасти потому, что у них нет привычки ходить в театр, а отчасти потому, что не понимают, что новый театр совсем не похож на все обычные театры. Но когда они в конце концов поймут это, их будет привлекать к себе уже не холостая перестрелка репликами между актерами, не притворная смерть, венчающая сценическую битву, не пара театральных любовников, симулирующих эротический экстаз, а не какие-нибудь там дурачества, именуемые «действием», — а сама глубина пьесы, характеры и поступки сценических героев, которые оживут благодаря искусству драматурга и актеров.

До этих пределов и расширил Ибсен старую драматическую форму. До определенного момента в последнем действии «Кукольный дом» — это пьеса, которую можно переименовать в банальнейшую французскую драму, вымарав лишь несколько реплик и заменив знаменитую последнюю сцену счастливым сентиментальным концом. И, уже конечно, это было первое, что сделали с пьесой театральные «мудрецы», и она, ошпианная таким образом, не имела никакого успеха и не обратила на себя сколько-нибудь заметного внимания. Но именно в этом месте последнего акта героиня вдруг совершенно неожиданно для «мудрецов» прерывает свою эмоциональную игру и заявляет: «Нам надо сесть и обсудить все, что произошло между нами». Благодаря этому совершенно новому драматургическому приему, этому, как сказали бы музыканты, добавлению новой части «Кукольный дом» и покорила Европу и основала новую школу драматического искусства.

С этого времени дискуссия вышла далеко за пределы последних десяти минут пьесы, во всем остальном «хорошо сделанной». Введение дискуссии в финал пьесы вообще было неудачно — не только потому, что зрительный зал к этому времени был уже утомлен, но и потому, что вся пьеса становилась понятной только в самом конце спектакля, когда первые акты прояснялись в свете финальной дискуссии.

...Сегодня наши пьесы, в том числе и некоторые мои, начинаются с дискуссии и кончаются действием, а в других дискуссия от начала до конца переплетается с действием. <...>

В новых пьесах драматический конфликт строится не вокруг вульгарных склонностей человека, его жадности или щедрости, обиды и честолюбия, недоразумений и случайностей и всего прочего, что само по себе не порождает моральных проблем, а вокруг столкновения различных идеалов. Конфликт этот идет не между правыми и виноватыми: злодей здесь может быть советлив, как и герой, если не больше. По сути дела, проблема, делающая пьесу интересной (когда она действительно интересна), заключается в выяснении, кто же здесь герой, а кто злодей. Или, иначе говоря, здесь нет ни злодеев, ни героев. Критиков поражает больше всего отказ от драматургического искусства. Они не понимают, что в действительности за всеми техническими новшествами стоит неизбежный возврат к природе. Сегодня естественное — это прежде всего каждодневное. И если стремиться к тому, чтобы кульминационные моменты пьесы что-то значили для зрителя, они должны быть такими, какие бывают и у него если не ежедневно, то по крайней мере раз в жизни. Преступления, драки, огромные наследства, пожары, кораблекрушения, сражения и громы небесные — все это драматургические ошибки, даже если такие происшествия изображать эффектно. Конечно, если провести героя сквозь тяжелые испытания, они смогут приобрести драматический интерес, хотя и будут слишком явно театральными, ибо драматург, не имеющий большого опыта личного участия в подобных катастрофах, естественно, вынужден подменять возникающие в нем чувства набором штампов и догадок.

Короче, несчастные случаи сами по себе не драматичны; они всего лишь анекдотичны. Они могут служить основой фабулы, производить впечатление, возбуждать, опустошать и вызывать любопытство, могут обладать дюжиной других качеств. Но собственно драматического интереса в них нет, как нет, например, никакой драмы в том, что человека сбили с ног или что его переехала машина. <...>

<...>

Б. Ш о у

ТРИ ПЬЕСЫ БРИЕ (1909)

<...>

<...> Не только традиционная трагическая катастрофа непригодна для современного изображения жизни, непригодна для него и развязка, безразлично — счастливая или несчастная. Если драматург отказывается изображать несчастные случаи и катастрофы и берет в качестве материала «пласты жизни», он тем самым обязуется писать

пьесы, у которых нет развязки. Теперь занавес уже не опускается над бракосочетанием или убийством героя, он опускается, когда зрители увидели кусок жизни, достаточный для того, чтобы можно было извлечь из него какой-то урок...

<...> Вы уходите с тревожным чувством, что жизнь, показанная в пьесе, касается и вас и что вы обязаны найти какой-то выход для себя и для других, ибо современное состояние цивилизованного общества несовместимо с вашим чувством чести. <...>

А.Н. Веселовский

ПОЭТИКА СЮЖЕТОВ (1897—1906)

<...>

...Надо наперед условиться, что разуметь под сюжетом, отличить мотив от сюжета, как комплекса мотивов. Под *мотивом* я разумею формулу, отвечающую на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закрепляющую особенно яркие, казавшиеся важными или повторяющиеся впечатления действительности. Признак мотива — его образный одночленный схематизм; таковы неразлагаемые далее элементы низшей мифологии и сказки: солнце кто-то похищает (затмение), молнию-огонь сносит с неба птица; у лосося хвост с перехватом: его ущемили и т. п.; облака не дают дождя, иссохла вода в источнике: враждебные силы закопали их, держат влагу взаперти и надо побороть врага; браки с зверями; превращения; злая старуха изводит красавицу, либо ее кто-то похищает, и ее приходится добывать силой или ловкостью и т. п. Такого рода мотивы могли зарождаться самостоятельно в разноплеменных средах; их однородность или их сходство нельзя объяснить заимствованием, а однородностью бытовых условий и отложившихся в них психических процессов.

Простейший род мотива может быть выражен формулой $a + b$: злая старуха не любит красавицу — и задает ей опасную для жизни задачу. Каждая часть формулы способна видоизмениться, особенно подлечит приращению b ; задач может быть две, три (любимое народное число) и более; по пути богатыря будет встреча, но их может быть и несколько. Так мотив вырастал в *сюжет*, как формула лирического стиля, построенная на параллелизме, может приращаться, развивая тот или другой из своих членов. Но схематизм сюжета уже наполовину сознательный, например, выбор и распорядок задач и встреч не обусловлен необходимо темной, данной содержанием мотива, и предполагает уже известную свободу; сюжет сказки, в известном смысле,

уже акт творчества. Можно допустить, что совершаясь самостоятельно, развитие от мотива к сюжету могло дать там и здесь одинаковые результаты, то есть что могли явиться, независимо друг от друга, сходные сюжеты, как естественная эволюция сходных мотивов. Но допущенная сознательность сюжетной схематизации указывает на ограничение, которое можно выяснить на развитии мотивов «задач» и «встреч»: чем меньше та или другая из чередующихся задач и встреч подготовлена предыдущей, чем слабее их внутренняя связь, так что, например, каждая из них могла бы стоять на любой очереди, с тем большей уверенностью можно утверждать, что если в различных народных средах мы встретим формулу с одинаково случайной последовательностью $b(a + bb^1b^2$ и т. д.), такое сходство нельзя безусловно вменить сходным процессам психики; если таких b будет 12, то по расчету Джекобса вероятность самостоятельного сложения сводится в отношении 1 479,001,599 — и мы вправе говорить о заимствовании кем-то у кого-то.

Сюжеты — это сложные схемы, в образности которых *обобщились* известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности. С обобщением соединена уже и *оценка действия*, положительная или отрицательная. Для хронологии сюжетности я считаю это последнее обстоятельство очень важным: если, например, такие темы, как Психея и Амур и Мелюзина, отражают старый запрет брака членов одного и того же тотемического союза, то примирительный аккорд, которым кончается Апулеева и сродные сказки, указывает, что эволюция быта уже отменила когда-то живой обычай: отсюда изменение сказочной схемы.

Схематизация действия естественно вела к схематизации действующих лиц, типов.

<...>

...Всюду ли совершился переход от естественной схематизации мотивов к схематизации сюжетов? На почве сказочной сюжетности этот вопрос, по-видимому, решается отрицательно. Бытовые сказки дикарей не знают ни типических тем, ни строгого плана наших сказок, нашего сказочного матерьяла; это ряд расплывчато-реальных или фантастических приключений, без органической связи и того костяка, который дает форму целому и ясно проглядывает из-под подробностей, отличающих один варьант от другого. Варьанты предполагают основной текст или сказ, отклонение от формы; бесформенность не дает варьантов. И среди этой бесформенности сказочного матерьяла вы встречаете знакомые нам схематические темы, сюжетность европейских, индийских, персидских сказок. Это — заходные сказки.

Итак: не все народности доходили до схематизации сказочной сюжетности, то есть до той простейшей композиции, которая открывала путь к дальнейшему, уже не механическому творчеству. В материале бесформенных рассказов схематические сказки остаются пятном, не расплывшимся в общей массе.

<...>

<...> Чем сложнее комбинации мотивов (как песни — комбинации стилистических мотивов), чем они нелогичнее и чем составных мотивов больше, тем труднее предположить при сходстве, например, двух подобных разноплеменных сказок, что они возникли путем психологического самозарождения на почве одинаковых представлений и бытовых основ. В таких случаях может подняться вопрос о *заимствовании в историческую пору* сюжета, сложившегося у одной народности, другую.

И *мотивы и сюжеты* входят в оборот истории: это формы для выражения нарастающего идеального содержания. Отвечая этому требованию, *сюжеты варьируются*: в сюжеты вторгаются некоторые мотивы, либо сюжеты комбинируются друг с другом... новое освещение получается от иного понимания, стоящего в центре типа или типов (Фауст). Этим определяется отношение личного поэта к традиционным типическим сюжетам: его *творчество*.

Я не хочу этим сказать, чтобы поэтический акт выражался только в повторении или новой комбинации типических сюжетов. Есть сюжеты анекдотические, подсказанные каким-нибудь случайным происшествием, вызвавшим интерес фабулой или главным действующим лицом. Примеры: 1) камаонские сказки типического характера — и местные легенды. <...> 2) современный роман не типичен, центр не в фабуле, а в типах; но роман с приключениями, *roman d'aventures*, писался унаследованными схемами.

Л.С. В ы г о т с к и й

ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА (1925)

<...>

<...> Два основных понятия, с которыми приходится иметь дело при анализе структуры какого-нибудь рассказа, всего удобнее обозначить, как это обычно делается, как материал и форму этого рассказа. Под материалом, как мы уже говорили, следует разуметь все то, что поэт взял как готовое, — житейские отношения, истории, случаи, бытовую обстановку, характеры, все то, что существовало до рассказа и может существовать вне и независимо от этого рассказа, если это

толково и связно пересказать своими словами. Расположение этого материала по законам художественного построения следует называть в точном смысле этого слова формой этого произведения¹

Мы уже выяснили, что под этими словами никак не следует понимать только внешнюю, звуковую, зрительную или какую-нибудь иную чувственную форму, открывающуюся нашему восприятию. В этом понимании форма меньше всего напоминает внешнюю оболочку, как бы кожуру, в которую облечен плод. Форма, напротив, раскрывается при этом как активное начало переработки и преодоления материала в его самых косных и элементарных свойствах. Применительно к рассказу или новелле форма и материал обычно берутся из области каких-нибудь человеческих отношений, событий или происшествий, и здесь, если мы будем выделять самое происшествие, которое легло в основу какого-нибудь рассказа, — мы получим материал этого рассказа. Если мы будем говорить о том, в каком порядке и в каком расположении частей материал этот преподнесен читателю, как рассказано об этом происшествии, — мы будем иметь дело с его формой. Надо сказать, что до сих пор в специальной литературе нет согласия и общей терминологии применительно к этому вопросу: так, одни, как Шкловский и Томашевский, называют фабулой материал рассказа, лежащие в его основе житейские события; а сюжетом называют формальную обработку этого рассказа. Другие авторы, как Петровский, употребляют эти слова как раз в обратном значении и понимают под сюжетом то событие, которое послужило поводом для рассказа, а под фабулой — художественную обработку этого события. «Я склонен применять слово «сюжет» в смысле материи художественного произведения. Сюжет есть как бы система событий, действий (или единое событие, простое и сложное в своем составе), предстоящая поэту в том или ином оформлении, которое, однако, не является еще результатом его собственной творческой индивидуальной поэтической работы. Поэтически же обработанный сюжет я согласен именовать термином «фабула»².

Так или иначе понимать эти слова — во всяком случае, необходимо разграничивать эти два понятия, и в этом согласны решительно все. Мы в дальнейшем будем придерживаться терминологии форма-

¹ Здесь Л.С. Выготский, подобно представителям формалистической школы, резко недооценивает значение предметного «слоя» литературного произведения, который на самом деле не берется из жизни готовым, а является итогом художественно-творческого обобщения — плодом вымысла или, по крайней мере, домысла.

² Петровский М. Морфология пушкинского «Выстрела»//Проблемы поэтики: Сб. статей/Под ред. В.Я. Брюсова. С. 197.

листов, обозначающих фабулой, в согласии с литературной традицией, именно лежащий в основе произведения материал. Соотношение материала и формы в рассказе есть, конечно, соотношение фабулы и сюжета. Если мы хотим узнать, в каком направлении протекало творчество поэта, выразившееся в создании рассказа, мы должны исследовать, какими приемами и с какими заданиями данная в рассказе фабула переработана поэтом и оформлена в данный поэтический сюжет. Мы, следовательно, вправе приравнять фабулу ко всякому материалу построения в искусстве. Фабула для рассказа — это то же самое, что слова для стиха, что гамма для музыки, что сами по себе краски для живописца, линии для графика и т. п. Сюжет для рассказа то же самое, что для поэзии стих, для музыки мелодия, для живописца картина, для графики рисунок. Иначе говоря, мы всякий раз имеем здесь дело с соотношением отдельных частей материала, и мы вправе сказать, что сюжет так относится к фабуле рассказа, как стих к составляющим его словам, как мелодия к составляющим ее звукам, как форма к материалу.

Надо сказать, что такое понимание развивалось с величайшими трудностями, потому что благодаря тому удивительному закону искусства, что поэт обычно старается дать формальную обработку материала в скрытом от читателя виде, очень долгое время исследование никак не могло различить эти две стороны рассказа и всякий раз путалось, когда пытались устанавливать те или иные законы создания и восприятия рассказа. Однако уже давно поэты знали, что расположение событий рассказа, тот способ, каким знакомит поэт читателя со своей фабулой, композиция его произведения представляет чрезвычайно важную задачу для словесного искусства. Эта композиция была всегда предметом крайней заботы — сознательной или бессознательной — со стороны поэтов и романистов, но только в новелле, развивавшейся несомненно из рассказа, она получила свое чистое развитие. Мы можем смотреть на новеллу как на чистый вид сюжетного произведения, главным предметом которого является формальная обработка фабулы и трансформация ее в поэтический сюжет. Поэзия выработала целый ряд очень искусных и сложных форм построения и обработки фабулы, и некоторые из писателей отчетливо сознавали роль и значение каждого такого приема. Наибольшей сознательности это достигло у Стерна, как показал Шкловский. Стерн совершенно обнажил приемы сюжетного построения и в конце своего романа дал пять графиков хода фабулы романа «Тристрам Шенди». <...>

<...> Здесь, естественно, возникает только один вопрос, который необходимо разъяснить с самого начала. Этот вопрос совершенно ясен, когда речь идет о такой привычной и явной художественной фор-

ме, как мелодия или стих, но он кажется существенно запутанным, когда речь начинает идти о рассказе. Этот вопрос можно формулировать так: для чего художник, не довольствуясь простой хронологической последовательностью событий, отступает от прямолинейного развертывания рассказа и предпочитает описывать кривую линию, вместо того чтобы продвигаться по кратчайшему расстоянию между двумя точками вперед. Это легко может показаться причудой или капризом писателя, лишенным всякого основания и смысла. И в самом деле, если мы обратимся к традиционному пониманию и толкованию сюжетной композиции, то мы увидим, что эти сюжетные кривые вызывали всегда непонимание и модное толкование у критиков. Так, например, в русской поэтике издавна утвердилось мнение, что «Евгений Онегин» — эпическое произведение, написанное с целым рядом лирических отступлений, причем эти отступления понимались именно как таковые, как отход автора в сторону от темы своего повествования, и именно лирически, то есть как наиболее лирические отрывки, вкрапленные в эпическое целое, но не имеющие органической связи с этой эпической тканью, ведущие самостоятельное существование и играющие роль эпической интермедии, то есть междудействия, роль лирического антракта между двумя актами повести. Нет ничего более ложного, чем такое понимание: оно оставляет совершенно в стороне чисто эпическую роль, которую играют такие «отступления», и, если приглядеться к экономии всего романа в целом, легко открыть, что именно эти отступления представляют собой важнейшие приемы для развертывания и раскрытия сюжета; признать их за отступления так же нелепо, как принять за отступления повышения и понижения в музыкальной мелодии, которые, конечно же, являются отступлениями от нормального течения гаммы, но для мелодии эти отступления — все. Точно так же называемые отступления в «Евгении Онегине» составляют, конечно, самую суть и основной стилистический прием построения всего романа, это его сюжетная мелодия. «Один остроумный художник (Владимир Миклашевский), — говорит Шкловский, — предлагает иллюстрировать в этом романе главным образом отступления («ножки», например) — с точки зрения композиционной это будет правильно»... На примере легче всего объяснить, какое значение имеет такая кривая сюжета. Мы уже знаем, что основой мелодии является динамическое соотношение составляющих ее звуков. Так же точно стих есть не просто сумма составляющих его звуков, а есть динамическая их последовательность, определенное их соотношение. Так же точно, как два звука, соединяясь, или два слова, располагаясь одно за другим, образуют некоторое отношение, всецело определяющееся порядком последовательности элементов, так же точно два со-

бытия или действия, объединяясь, вместе дают некоторое новое динамическое соотношение, всецело определяющееся порядком и расположением этих событий. Так, например, звуки *a, b, c*, или слова *a, b, c*, или события *a, b, c* совершенно меняют свой смысл и свое эмоциональное значение, если мы их переставим в таком порядке, скажем *b, c, a; b, a, c*. Представьте себе, что речь идет об угрозе и затем об исполнении ее — об убийстве; одно получится впечатление, если мы раньше познакомим читателя с тем, что герою угрожает опасность, и будем держать читателя в неизвестности относительно того, сбудется она или не сбудется, и только после этого напряжения расскажем о самом убийстве. И совершенно иное получится, если мы начнем с рассказа об обнаруженном трупе и только после этого, в обратном хронологическом порядке, расскажем об убийстве и об угрозе. Следовательно, самое расположение событий в рассказе, самое соединений фраз, представлений, образов, действий, поступков, реплик подчиняются тем же самым законам художественных сцеплений, каким подчиняются сцепления звуков в мелодию или сцепление слов в стих.

<...>

Ю.М. Л о т м а н

СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА (1970)

<...>

Событием в тексте является перемещение персонажа через границу семантического поля. Из этого вытекает, что ни одно описание некоторого факта или действия в их отношении к реальному денотату или семантической системе естественного языка не может быть определено как событие или несобытие до того, как не решен вопрос о месте его во вторичном структурном семантическом поле, определяемом типом культуры. Но и это еще не окончательное решение: в пределах одной и той же схемы культуры тот же самый эпизод, будучи помещен на различные структурные уровни, может стать или не стать событием. Но, поскольку, наряду с общей семантической упорядоченностью текста, имеют место и локальные, каждая из которых имеет свою понятийную границу, событие может реализоваться как иерархия событий более частных планов, как цепь событий — сюжет. В этом смысле, то, что на уровне текста культуры представляет собой *одно* событие, в том или ином реальном тексте может быть развернуто в *сюжет*. Причем один и тот же инвариантный конструкт события может быть развернут в ряд сюжетов на разных уровнях. Представляя на высшем уровне одно сюжетное звено, он может варьиро-

вать количество звеньев в зависимости от уровня текстового развертывания.

Так понятый сюжет не представляет собой нечто независимое, непосредственно взятое из быта или пассивно полученное из традиции. Сюжет органически связан с картиной мира, дающей масштабы того, что является событием, а что его вариантом, не сообщаящим нам ничего нового.

Представим себе, что супруги поссорились, разойдясь в оценке абстрактного искусства, и обратились в органы милиции для составления протокола. Уполномоченный милиции, выяснив, что ни избивший, ни других нарушений гражданских и уголовных законов не произошло, откажется составлять протокол ввиду отсутствия событий. С его точки зрения, не произошло ничего. Однако для психолога, моралиста, историка быта или, например, историка живописи приведенный факт будет представлять собой событие. Многократные споры о сравнительном достоинстве тех или иных сюжетов, имевшие место на протяжении всей истории искусства, связаны с тем, что одно и то же событие представляется с одних позиций существенным, с других — незначительным, а с третьих вообще не существует.

<...>

<...> Событие мыслится как то, что произошло, хотя могло и не произойти. Чем меньше вероятности в том, что данное происшествие может иметь место (то есть, чем больше информации несет сообщение о нем), тем выше помещается оно на шкале сюжетности. Так, например, когда в современном романе герой умирает, то предполагается, что он может не умереть, а, скажем, жениться. Автор же средневековой хроники исходит из представления о том, что все люди умирают, и потому сообщение о смерти не несет никакой информации. Но одни умирают со славой, другие же «дома» — это и есть то, что достойно быть отмечено. Таким образом, событие — всегда нарушение некоторого запрета, факт, который имел место, хотя не должен был его иметь. Для человека, мыслящего категориями уголовного кодекса, событием будет законопреступное деяние, с точки зрения правил уличного движения — неправильный переход улицы.

Если с этой точки зрения посмотреть на тексты, то легко будет разделить их на две группы: бессюжетные и сюжетные.

Бессюжетные тексты имеют отчетливо классифицированный характер, они утверждают некоторый мир и его устройство. Примерами бессюжетных текстов могут быть календарь, телефонная книга или лирическое бессюжетное стихотворение. <...>

<...>

Сюжетный текст строится на основе бессюжетного как его отрицание. Мир делится на живых и мертвых и разделен непреодолимой чертой на две части: нельзя, оставшись живым, прийти к мертвым или, будучи мертвецом, посетить живых. Сюжетный текст, сохраняя этот запрет для всех персонажей, вводит одного (или группу), которые от него освобождаются: Эней, Телемак или Дант опускаются в царство теней, мертвец в фольклоре, у Жуковского или Блока посещает живых. Таким образом, выделяются две группы персонажей — подвижные и неподвижные. Неподвижные — подчиняются структуре основного, бессюжетного типа. Они принадлежат классификации и утверждают ее собой. Переход через границы для них запрещен. Подвижный персонаж — лицо, имеющее право на пересечение границы. Это Растиньяк, выбивающийся снизу вверх, Ромео и Джульетта, переступающие грань, отделяющую враждебные «дома», герой, порывающий с домом отцов, чтобы постричься в монастыре и сделаться святым, или герой, порывающий со своей социальной средой и уходящий к народу, в революцию. Движение сюжета, *событие* — это пересечение той запрещающей границы, которую утверждает бессюжетная структура. Перемещение героя *внутри* отведенного ему пространства событием не является. <...>

Таким образом, бессюжетная система первична и может быть воплощена в самостоятельном тексте. Сюжетная же — вторична и всегда представляет собой пласт, наложенный на основную бессюжетную структуру. При этом отношение между обоими пластами всегда конфликтное: именно то, невозможность чего утверждается бессюжетной структурой, составляет содержание сюжета. Сюжет — «революционный элемент» по отношению к «картине мира». <...>

А.И. Б е л е ц к и й

В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА СЛОВА (1923)

<...>

На ранней стадии поэзия вводит изображение вещей не как дополнительную, характеризующую бутафорию, а как необходимую принадлежность человека, как важное его завоевание, как нечто, определяющее своим присутствием его общественную стоимость. В связи с этим вещь, изображаемая с особой тщательностью и любовью, предлагается всегда в состоянии предельного совершенства, высшей законченности: иных вещей и не может быть у свершителей необыкновенных для простого смертного действий, то есть для героев эпической песни; обыденные вещи и не нужны для тех необычных деяний, о

которых повествует фантастическая сказка. Если эти вещи служат фоном — этот фон мы могли бы назвать идеально-постоянным: постоянным потому, что, раз выработанный для обозначения определенной обстановки, он не меняется в деталях в зависимости от смены лиц, действующих в этой обстановке. Всякие палаты в великорусской былине белокаменны, и всегда перед ними широкий двор, и всегда у крыльца точеный столб с золотым кольцом; неизменные белодубовые столы, за которыми сидят богатыри в столовой горенке, выпивая питья медвенные и вкушая сахарные яства. Чертоги любого царя в греческом эпосе — крепкозданны, с дверями, литыми из чистого золота, с серебряными притолками, утвержденными на медном пороге, а внутри, вдоль стен — богато сработанные лавки, покрытые тканями: у Меленая в палатах — «все лучезарно, как на небе светлое солнце иль месяц» («Одиссея», IV, 45) и у Алкиноя в палатах — «все лучезарно, как на небе светлое солнце иль месяц» («Одиссея», VII, 84) и т. п.

<...>

Слово с точки зрения поэта данной стадии еще далеко от обращения в условный значок, еще не потеряло ни своей внутренней жизни, ни прямой связи с представлением: сказать слово — значит почти показать вещь, дать возможность ощутить ее выделку, вес, форму и ценность. Далеко не все вещи — только принадлежность декоративного фона: иные сосредоточивают вокруг себя действие или часть его — такова соха Микулы Селяниновича в былине или мельница-самомолка, чудесное Сампо в финских песнях или летательные аппараты (железный конь, деревянный орел, летучий корабль) в русских и иноземных сказках. Другие остаются в роли второстепенных, но важных действующих лиц, неизменных спутников героя: у них, как у самого верного спутника — коня, есть определенные имена (меч Дюрандаль Роланда), с ними разговаривают, к ним обращаются.

<...>

...Путь к новому, типически-бытовому фону так называемого реалистического романа XIX в. пошел именно от живописного, экзотического фона романтиков. Их исторический роман сыграл роль полезного учебного упражнения, и недаром, например, Бальзак в молодости набивал себе руку именно на подражаниях Вальтеру Скотту. От колорита исторического переходили к колориту местному, а романтическое сближение с живописью выучило живописать и скудными красками картины обыденности. Эта обыденность одним представлялась комически-нелепым контрастом мира, в котором всего охотней гостило их воображение; но такой контраст был художественно необходим хотя бы для того, чтобы заставить еще острее почувствовать превосходство мечты над «существенностью». Таковы поздние романтики,

например Гофман. К изображению этой существенности прилагались приемы, выработанные раньше на описаниях обстановки далекого прошлого или какого-нибудь мечтающегося, создаваемого из себя и из книг быта: желанный комический эффект обеспечивался уже этим несоответствием, приводившим к смешному гротеску. Таков иногда Гоголь: сопоставляя его с русскими художниками кисти, жившими в его время, можно было бы сказать, что в манере Брюллова он работал над жанром Федотова. Других обыденность попросту не интересовала; но после долгого пребывания в мире экзотических образов, возвращаясь в свои зрелые годы домой, невольно осматривались кругом теми же глазами: оказывалось, что и окружающее не чуждо известному экзотизма...

<...>

Если у каждого места, у каждой эпохи есть свой колорит (*couleur*) и его нужно воспроизводить, потому что без этого изображение не будет характерным, то ведь такой же колорит есть и у отдельных людей; вещи их также характеризуют, а следовательно, для полноты обрисовок и типических фигур натюрморт является совершенной необходимостью. Так у Гоголя в «Мертвых душах»: портрет и характеристика каждого помещика начинается с описания его деревни, жилища, комнат, мебели, картин, развешанных по стенам. В доме Собакевича каждый стол, кресло, стул как будто бы говорят: «и я тоже Собакевич»; картины в его гостиной изображают греческих полководцев с толстыми ляжками и несслыханными усами или Бобелину с чудовищной величины ногами: хозяин, сам человек здоровый и крепкий, «казалось, хотел, чтобы и комнату его украшали тоже люди крепкие и здоровые». То же самое и у Манилова, у Плюшкина, у Коробочки; недаром Чичиков, входя в дом, внимательно осматривается: по обстановке можно узнать человека, «как по оставшейся раковине заключают об устрице или улитке, некогда в ней сидевшей и оставившей свое отпечатление». Так и у Гончарова, предпочитающего натюрморт пейзажу, а на Западе — у Бальзака или у Диккенса. Описание вещей, переставая быть только фоном, обращается в часть характеристики: оно никогда не бывает ни самоцелью, ни украшением; для того, чтобы вполне удовлетворять своему назначению, оно должно быть возможно более точным, и чем меньше автор вмешивается в него со своими комментариями, тем лучше, тем оно объективнее.

<...>

...У писателей, причислявших себя к «реалистам», мы найдем иногда изображение вещи не только как характеризующей бутафории, но как средства обрисовки душевного настроения. Засохший цветок, старинный портрет, прадедовское кресло вызывают в душе героя ряд

смутных эмоций, воспоминаний, чувств; из русских писателей можно указать на Тургенева, поэта заброшенной барской усадьбы, впервые, может быть, в русской литературе раскрывшего эмоциональное очарование каких-нибудь старых тростей с набалдашниками, синеньких ширмочек с наклеенными на них черными силуэтами, пастельных портретов, запыленных в ящике туалетного столика XVIII в. Веяние разрушения чувствуется уже над всем этим: эти вещи уходят вместе с жизнью, их породившую, и рассудок знает, что уход этот неизбежен и необходим, но сердцу не оторваться от милых безделушек, в которых дремлет душа далекого прошлого. Тургенев один из предвестников той романтики вещей разрушенного барского быта, которая в конце XIX и в начале XX в. найдет себе в русской литературе (равно как и в живописи) столько красноречивых выразителей (вспомните обращение к шкафу в «Вишневом саде» и много других подобных примеров). Интимная связь человека с вещами, понимавшаяся просто и прямолинейно в так называемом реальном романе, у писателей второй половины XIX в. становится предметом особого интереса. Эта связь выражается в виде неожиданных, не поддающихся логическому объяснению ассоциаций: Толстой очень любит останавливаться на них, еще в своей «Юности» отмечая, как п о ч е м у - т о успокоительно подействовала на героя зеленая материя, которой обита была спинка дровяной кровати и из которой сделан был и армяк извозчика. Иначе, как этими неопределенными «почему-то», «чем-то», этой связи и не выразишь.

<...>

<...>

Н.Г. Чернышевский

ДЕТСТВО И ОТРОЧЕСТВО. СОЧИНЕНИЕ ГРАФА Л.Н. ТОЛСТОГО. СПБ., 1856. ВОЕННЫЕ РАССКАЗЫ ГРАФА Л.Н. ТОЛСТОГО. СПБ., 1856 (1856)

<...> Внимание графа Толстого более всего обращено на то, как одни чувства и мысли развиваются из других; ему интересно наблюдать, как чувство, непосредственно возникающее из данного положения или впечатления, подчиняясь влиянию воспоминаний и силе сочтаний, представляемых воображением, переходит в другие чувства, снова возвращается к прежней исходной точке и опять и опять странствует, изменяясь по всей цепи воспоминаний; как мысль, рожденная первым ощущением, ведет к другим мыслям, увлекается дальше и дальше, сливает грезы с действительными ощущениями, мечты о бу-

душем с рефлексией о настоящем. Психологический анализ может принимать различные направления: одного поэта занимают всего более очертания характеров; другого — влияния общественных отношений и житейских столкновений на характеры; третьего — связь чувств с действиями; четвертого — анализ страстей; графа Толстого все более — сам психический процесс, его формы, его законы, диалектика души, чтобы выразиться определительным термином.

Из других замечательнейших наших поэтов более развита эта сторона психологического анализа у Лермонтова; но и у него она все-таки играет слишком второстепенную роль, обнаруживается редко, да и то почти в совершенном подчинении анализу чувства. Из тех страниц, где она выступает заметнее, едва ли не самая замечательная — памятные всем размышления Печорина о своих отношениях к княжне Мери, когда он замечает, что она совершенно увлеклась им, бросив кокетничанье с Грушницким для серьезной страсти.

<...>

Тут яснее, нежели где-нибудь у Лермонтова, уловлен психический процесс возникновения мыслей, — и, однако ж, это все-таки не имеет ни малейшего сходства с теми изображениями хода чувств и мыслей в голове человека, которые так любимы графом Толстым. Это вовсе не то, что полумечтательные, полурефлексивные сцепления понятий и чувств, которые растут, движутся, изменяются перед нашими глазами, когда мы читаем повесть графа Толстого, — это не имеет ни малейшего сходства с его изображениями картин и сцен, ожиданий и опасений, проносящихся в мысли его действующих лиц; размышления Печорина наблюдаются вовсе не с той точки зрения, как различные минуты душевной жизни лиц, выводимых графом Толстым, — хотя бы, например, это изображение того, что переживает человек в минуту, предшествующую ожидаемому смертельному удару, потом в минуту последнего сотрясения нерв от этого удара.

<...>

(Далее большая цитата из «Севастопольских рассказов». — *Сост.*)

<...>

Это изображение внутреннего монолога надобно, без преувеличения, назвать удивительным. Ни у кого другого из наших писателей не найдете вы психических сцен, подмеченных с этой точки зрения. И, по нашему мнению, та сторона таланта графа Толстого, которая дает ему возможность уловлять эти психические монологи, составляет в его таланте особенную, только ему свойственную силу. <...>

Особенная черта в таланте графа Толстого, о которой мы говорили, так оригинальна, что нужно с большим вниманием всматриваться в нее, и тогда только мы поймем всю ее важность для художественного

достоинства его произведений. Психологический анализ есть едва ли не самое существенное из качеств, дающих силу творческому таланту. Но обыкновенно он имеет, если так можно выразиться, описательный характер, — берет определенное, неподвижное чувство и разлагает его на составные части, — дает нам если так можно выразиться, анатомическую таблицу. В произведениях великих поэтов мы, кроме этой стороны его, замечаем и другое направление, проявление которого действует на читателя или зрителя чрезвычайно поразительно: это — уловление драматических переходов одного чувства в другое, одной мысли в другую. Но обыкновенно нам представляется только два крайние звена этой цепи, только начало и конец психического процесса, — это потому, что большинство поэтов, имеющих драматический элемент в своем таланте, заботятся преимущественно о результатах, проявлениях внутренней жизни, о столкновениях между людьми, о действиях, а не о таинственном процессе, посредством которого вырабатывается мысль или чувство; даже в монологах, которые по-видимому чаще всего должны бы служить выражением этого процесса, почти всегда выражается борьба чувств, и шум этой борьбы отвлекает наше внимание от законов и переходов, по которым совершается ассоциация представлений, — мы заняты их контрастом, а не формами их возникновения, — почти всегда монологи, если содержат не простое анатомирование неподвижного чувства, только внешнею отличаются от диалогов: в знаменитых своих рефлексиях Гамлет как бы раздвояется и спорит сам с собою; его монологи в сущности принадлежат к тому же роду сцен, что и диалоги Фауста с Мефистофелем или споры маркиза Позы с Дон-Карлосом. Особенность таланта графа Толстого состоит в том, что он не ограничивается изображением результатов психического процесса: его интересует самый процесс, — и едва уловимые явления этой внутренней жизни, сменяющиеся одно другим с необычайною быстротою и неистощимым разнообразием, мастерски изображаются графом Толстым. Есть живописцы, которые знамениты искусством улавлять мерцающее отражение луча на быстро катящихся волнах, трепетание света на шелестящих листьях, переливы его на изменчивых очертаниях облаков: о них по преимуществу говорят, что они умеют улавлять жизнь природы. Нечто подобное делает граф Толстой относительно таинственнейших движений психической жизни. В этом состоит, как нам кажется, совершенно оригинальная черта его таланта. Из всех замечательных русских писателей он один мастер на это дело.

Конечно, эта способность должна быть врожденна от природы, как и всякая другая способность; но было бы недостаточно остановиться на этом слишком общем объяснении: только самостоятельною

[нравственную] деятельностью развивается талант, и в той деятельности, о чрезвычайной энергии которой свидетельствует замеченная нами особенность произведений графа Толстого, надобно видеть основание силы, приобретенной его талантом. Мы говорим о самоуглублении, о стремлении к неутомимому наблюдению над самим собою. Законы человеческого действия, игру страстей, сцепление событий, влияние обстоятельств и отношений мы можем изучать, внимательно наблюдая других людей; но все знание, приобретаемое этим путем, не будет иметь ни глубины, ни точности, если мы не изучим сокровеннейших законов психической жизни, игра которых перед нами только в нашем [собственном] самосознании. Кто не изучил человека в самом себе, никогда не достигнет глубокого знания людей. Та особенность таланта графа Толстого, о которой говорили мы выше, доказывает, что он чрезвычайно внимательно изучал тайны жизни человеческого духа в самом себе; это знание драгоценно не только потому что доставило ему возможность написать картины внутренних движений человеческой мысли, на которые мы обратили внимание читателя, но еще, быть может, больше потому, что дало ему прочную основу для изучения человеческой жизни вообще, для разгадывания характеров и пружин действия, борьбы страстей и впечатлений. Мы не ошибемся, сказав, что самонаблюдение должно было чрезвычайно изострить вообще его наблюдательность, приучить его смотреть на людей проницательным взглядом.

<...>

Е.С. Д о б и н

ИСКУССТВО ДЕТАЛИ (1975)

<...>

Вспомним знаменитую статью Л. Толстого «Что такое искусство». Заражение читателя чувствами и мыслями художника является главной задачей художника — такова основная мысль автора.

Но эта задача «только тогда достигается и в той мере, в какой художник находит те бесконечно малые моменты, из которых складывается произведение искусства».

«Бесконечно малые моменты» — это и есть детали и подробности. Обратим особое внимание на категоричность утверждения Л. Толстого «только тогда и в той мере»!

Лишь при этом условии, лишь с помощью «бесконечно малых моментов» достигается главная цель искусства.

Признаться, я был удивлен, когда в первый раз вдумался в эту фразу. Но когда я серьезно заинтересовался ею, то обнаружил, что удивление охватывало иногда и самих художников.

«Всего страннее, необъяснимее кажется в этом процессе (творчества. — *Е.Д.*) то, что иногда мелкие аксессуарные явления и детали, представляющиеся в дальней перспективе общего плана отрывочно и отдельно, в лицах, сценах, по-видимому не вяжущихся друг с другом, потом как будто сами собою группируются около главного события и сливаются в общем строе жизни» — так пишет Гончаров в статье «Лучше поздно, чем никогда».

Мелкие, аксессуарные явления сливаются в общем строе жизни.

Следовательно, они необходимы для понимания общего.

Детали, оказывается, сродственны обобщению.

Считая это явление в области творчества загадочным, пока еще не разъясненным, Гончаров пытается как-то помочь себе и читателю физической аналогией. «Точно как будто действуют тут, — пишет он, — еще не уловленные наблюдением, тонкие невидимые нити, или, пожалуй, магнетические токи».

Бальзак, чтобы пустить ответную стрелу в критиков, нападавших на него за обилие подробностей, пользуется окольным путем: перевозит гипотетического римского писателя, который оставил бы потомству «бесценное сокровище», если бы «нашел в себе мужество» создать этюды о нравах первого века христианской эры, запечатлев в них «множество подробностей» о рядовых и великих людях своего времени.

После этих высказываний читателю уже не покажутся неожиданными соображения А.М. Горького, которые он высказал А. Афиногнову: «Главное — найдите деталь... вы можете обнаружить деталь, она осветит вам характеры, от них пойдете, и вырастут и сюжет и мысли...

<...>

Деталь и подробность обычно употребляются как синонимы. И та и другая — разновидности толстовских «бесконечно малых моментов». Сходство бросается в глаза, выдвигается на первый план.

Однако налицо и различие, существенно важное для поэтики прозы.

Как детали, так и подробности свойственна потенциальная способность к образно-смысловому расширению орбиты, к проникновению в суть художественного целого. Различие — в способах достижения этой цели.

Не случайно Чехов, виртуоз детали, открывший новые, богатейшие ее возможности, восставал против подробностей.

Отметим, что сам он обладал необычайной зоркостью к жизненным подробностям. Об одном пароходном путешествии он писал: «Когда я теперь закрываю глаза, то вспоминаю все до мельчайших подробностей, даже выражение глаз у нашего пароходного ресторатора, отставного жандарма».

Тем не менее (особенно в письмах знакомым писателям) он не устает повторять: «Вы нагромождали целую гору подробностей, и эта гора заслонила солнце»; «...на первом плане картины много подробностей... Ими надо жертвовать ради целого... подробности, даже очень интересные, утомляют внимание».

Романы Писемского «утомительны подробностями».

Обратим внимание, что Чехов всюду пишет во множественном числе — «подробности» — и опирает на эту множественность: много подробностей, масса подробностей, гора подробностей.

В этом, очевидно, суть различия.

Подробность воздействует во *множестве*.

Деталь тяготеет к *единичности*.

Она заменяет ряд подробностей. Вспомним уши Каренина, завитки волос на шее Анны Карениной, короткую верхнюю губку с усиками маленькой княгини, жены Андрея Болконского, лучистые глаза княжны Марьи, неизменную трубочку Тушина, многозначительные складки на лбу дипломата Билибина и т. д.

Деталь — интенсивна. Подробности — экстенсивны.

<...>

Г. А. Г у к о в с к и й

РАССКАЗЧИК В «МИРГОРОДЕ» (1946—1949)

<...>

Повествователь — это не только более или менее конкретный образ, присутствующий вообще всегда в каждом литературном произведении, но и некая образная идея, принцип и облик носителя речи, или иначе — непременно некая точка зрения на излагаемое, точка зрения психологическая, идеологическая и попросту географическая, так как невозможно описывать ниоткуда и не может быть описания без описателя. И вот, при различии конкретно-персонифицированных образов рассказчиков, эти образы могут, однако, иметь единую структуру, могут быть объединены равенством отношения к изображаемому, повествуемому, единством точки зрения на него.

Необходимо учитывать, что всякое изображение в искусстве образует представление не только об изображенном, но и — может

быть, часто менее конкретизированное, но не менее отчетливое — об изображающем, носителе изложения и, что, пожалуй, особенно важно, носителе оценок, носителе разумения, понимания изображенного; это — образ носителя сочувствия или неприязни, носителя внимания к изображаемому, и носителя речи, ее характера, ее культурно-общественной, интеллектуальной и эмоциональной типичности и выразительности. Это — воплощение того сознания, той точки зрения, которая определяет весь состав изображенного в произведении, то есть отбор явлений действительности, попадающих в поле зрения читателя и образующих и образную силу, и идейную направленность произведения, поскольку отбор и сочетание явлений действительности в искусстве играет решающую роль в формировании идейного, а также и художественного его содержания (вспомним горьковское определение *сюжета*). Между тем мы безусловно ошиблись бы, приняв отношение «автора» как носителя речи и точки зрения к изображаемым им явлениям за нечто неизменное, само собой разумеющееся, исторически всегда и повсюду себе равное и, стало быть, «выносимое за скобки» при анализе литературного произведения, не выражающее его исторического содержания и смысла.

<...>

§ 2. СТИЛИСТИКА

Изучение речи художественных произведений многоаспектно: оно включает в себя вопросы лексики и ее семантики (в том числе иносказательности), синтаксиса, фоники, ритмики, графики. В силу своей практической важности все они были предметом пристального внимания еще в «донаучный», в строгом смысле слова, период развития литературоведения, им отводилось много места в «поэтиках» и «риториках», им посвящались и посвящаются многочисленные высказывания самих писателей. В данный раздел вошли лишь отрывки из этих богатейших источников. Специальной целью при отборе текстов было показать формирование собственно *литературоведческого* подхода к языку (речи) художественного произведения.

Публикуемые тексты связаны, в основном, с тремя темами. Проблема *иносказательности* в художественной речи затрагивается уже в «Поэтическом искусстве» Аристотеля, различавшего виды метафоры, которые впоследствии получили каждый свой термин (были выделены метонимия, синекдоха). А в «Риторике» Аристотель пишет о выборе метафоры с целью того или иного воздействия речи на слушателя. С классификацией «тропов речений», обобщившей опыт многих руководств по красноречию и поэтическому мастерству, знакомит фрагмент из «Краткого руководства к красноречию» («Риторики») М.В.Ломоносова.

Если сами принципы выделения тропов в главном не изменились и в настоящее время, то свойственный риторической традиции подход к ним как к *украшению речи* (лат.: *elocutio*) был впоследствии решительно преодолен. *Неразрывность языка и мышления* — вот что подчеркивалось в стилистических теориях литературоведческих школ, формирующихся в XIX в. Различные ассоциативные связи, лежащие в основе тропов и смежных приемов, раскрываются в работе А.А. Потебни, представляющего *психологическую* школу. История эпитета как проявление общих закономерностей эволюции поэтического стиля прослеживается А.Н.Веселовским, основателем *исторической поэтики*; в другом своем труде ученый систематизирует, в связи с происхождением символов, традиционные образы сравнений в «психологических параллелизмах» народной поэзии. Из работ ученых XX в. даны два текста, в которых анализируются *функции* стилистических приемов: Б.В. Томашевский пишет об эпитете, сопоставляя его с логическим определением, Л.И. Тимофеев — о сравнении как выражении авторской оценки предмета.

Поэтический словарь (лексика), его границы, традиционность и обновление, связь с избранным жанром — тема, всегда живо обсуждаемая в манифестах *литературных направлений*, часто об этом размышляют писатели. Многие теоретики *классицизма* опирались при этом на «Науку поэзии» Горация; так, «советы» римского поэта пересказывает, по его признанию, Н. Буало в своем «Поэтическом искусстве». Поэтому в начале подраздела приводятся выдержки из Горация. Буало — законодатель вкуса для поэтов-классицистов — в своем «Поэтическом искусстве» подчеркивает приоритет мысли над словом, призывает к ясности и стройности изложения. Он стремится разграничить лексический состав произведений разных жанров, упорядочить словоупотребление, полагая уместным в высоких жанрах использовать аллегорическую образность, основанную на принципе метонимии и черпаемую из античной мифологии. Ломоносов перенес учение о «трех штилях», восходящее к римским риторам, на русскую почву, высоко оценивая при этом роль «славянского» (церковно-славянского) языка. Классицистические жанрово-стилистические каноны были оспорены *романтиками*, чему яркое свидетельство — стихотворение В. Гюго «Ответ на обвинение». Однако между декларацией творческой свободы и художественной практикой романтиков не было полного соответствия: в частности, культивирование эмоционально приподнятого, перифрастического стиля приводило нередко к монотонности и вычурности речи, к новым жанрово-стилистическим регламентам. Надежды на обновление русской прозы А.С. Пушкин, основоположник *реализма* в отечественной литературе, связывает с ее «точностью и краткостью». Индивидуализация, яркая характерность речи персонажей, в зависимости от их социального положения, образования, жизненного опыта, описываемой местности и пр., определяется Н.С. Лесковым, часто прибегавшим к форме сказа, как важнейшая цель писателя-реалиста.

Иными стилистическими тенденциями отмечено творчество многих русских писателей начала XX в. Ясности и конкретности реалистического письма

противостоит семантическая неопределенность слова у *символистов*, к которой, как об этом пишет Вяч. Иванов, они и стремились. *Футуристы* заявляют о своем разрыве с литературными традициями и провозглашают право поэта на неологизмы, на «слово-новшество» (манифест «Пощечина обществу вкусу»). Многие речетворческие эксперименты, увлекавшие молодых советских писателей, вызывали критику М. Горького, языковая «политика» которого опиралась на опыт русской классики. Приводимые высказывания писателей, принадлежавших к разным литературным направлениям, своей конкретностью, насыщенностью примерами помогают составить наглядное представление о дискутируемых стилистических тенденциях. Тему «Язык писателя и литературные направления» завершают отрывки из литературоведческих исследований В.В. Виноградова и Л.Я. Гинзбург, показывающие, к каким стилистическим сдвигам привело развитие реализма.

Наконец, третьей — важной в методологическом отношении — темой является изучение слова в контексте произведения, а также речевой специфики литературных родов. Старинный вопрос об особом поэтическом языке (в отличие от языка деловой прозы, науки) очень остро был поставлен в литературоведении начала XX в., сосредоточенном на поисках специфики искусства. В «Тезисах Пражского лингвистического кружка» поэтический язык по своим функциям противопоставляется, в традициях ОПОЯЗа («Общества изучения поэтического языка»), языку общения. При всех издержках данной формалистической антитезы (согласно которой слово в художественном произведении направлено «не на означаемое, а на самый знак»), она способствовала углублению в стилистический контекст. Роль контекста — ближайшего и широкого — для понимания слова раскрывается в статье Г.О. Винокура «Поэтический язык».

Для исследователей, исходящих из эстетической природы искусства, речевой строй произведения — прежде всего материальный носитель образа. Об этом пишут В.В. Кожин, А.В. Чичерин.

В проблему речевой специфики литературных родов вводят три текста. Б.А. Ларин подчеркивает особую многозначность слова в лирике и традиционную условность словоупотребления как один из ее истоков — условность, требующую подготовленного читателя.

М.М. Бахтин, показавший в своей работе «Слово в романе» некорректность применения одного и того же подхода к лирической поэзии и роману, формулирует тезис о романе, точнее, о романизованном эпосе как о «системе языков», в свете которого романное «разноречие» предстает как норма. «Риторическое» начало, проявляющееся в репликах действующих лиц в драме, вытекает, согласно В.М. Волькенштейну, из самой сути данного рода литературы. Завершает подраздел и главу в целом фрагмент из работы С.Д. Кржижановского «Поэтика заглавий», наметившей пути изучения речевого текста литературных произведений.

Тексты, составляющие данную главу, сгруппированы по трем вышеназванным темам; в каждом подразделе в основном соблюдается хронологический принцип расположения материалов.

а) ИНОСКАЗАТЕЛЬНОСТЬ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ

А р и с т о т е л ь

ОБ ИСКУССТВЕ ПОЭЗИИ

<...> *Метафора* есть перенесение необычного имени или с рода на вид, или с вида на род, или с вида на вид, или по аналогии. С рода на вид я разумею, <например>, в выражении: «вон и корабль мой стоит», так как стоять на якоре есть часть понятия «стоять». С вида на род, например, «истинно, тьму славных дел Одиссей совершает», так как «тьма» значит «много», то [поэт] и воспользовался тут [этим словом] вместо «много». С вида же на вид, например, «вычерпав душу медью» и «отсекши несокрушимой медью», так как здесь «вычерпать» в смысле «отсечь», а «отсечь» в смысле «вычерпать», а оба [эти слова] значат «отнять» что-нибудь. А под аналогией я разумею [тот случай], когда второе относится к первому так же, как четвертое к третьему; поэтому [поэт] может высказать вместо второго четвертое или четвертого второе; а иногда прибавляют [к метафоре] и то имя, к которому относится заменяющая его метафора, то есть, например, чаша так же относится к Дионису, как щит к Арею¹; следовательно, [поэт] может назвать чашу щитом Диониса, а щит — чашею Арея. Или: что старость для жизни, то и вечер для дня; поэтому можно назвать вечер старостью дня, а старость — вечером жизни или, как Эмпедокл², закатом жизни. Для некоторых из аналогий нет собственного названия, но тем не менее может употребляться образное выражение; например, «разбрасывать семена» — значит «сеять», а для разбрасывания света солнцем названия нет; но оно так же относится к солнцу, как сеяние к семенам, поэтому сказано: «сея богоданный свет». Этим родом метафоры можно пользоваться еще и иначе, прибавив чуждое слово так, чтобы оно уничтожило какую-нибудь часть

¹ Дионис — бог виноградарства и виноделия; Арей — бог войны в древнегреческой мифологии.

² Эмпедокл — древнегреческий философ (ок. 495—435 гг. до н. э.).

собственного значения [употребленного слова], например, если бы «щит» назвать не «чашею Арея», а «чашею без вина».

<...>

А р и с т о т е л ь

РИТОРИКА

Книга третья

<...>

Метафора в высокой степени обладает ясностью, приятностью и прелестью новизны и нельзя заимствовать ее от другого лица. Нужно употреблять в речи подходящие эпитеты и метафоры, а этого можно достигнуть с помощью аналогии; в противном случае [метафора и эпитет] покажутся неподходящими, вследствие того что противоположность двух понятий наиболее ясна в том случае, когда эти понятия стоят рядом. Нужно рассудить, что так же [подходит] для старика, как пурпуровый плащ для юноши, потому что тому и другому приличествует не одно и то же. И если желаешь представить что-нибудь в прекрасном свете, следует заимствовать метафору от предмета лучшего в этом самом роде вещей; если же [хочешь] выставить что-нибудь в дурном свете, то [следует заимствовать ее] от худших вещей, например, так как [приводимые понятия] являются противоположностями в одном и том же роде вещей, о просящем милостыню сказать, что он просто обращается с просьбой, а об обращающемся с просьбой сказать, что он просит милостыню, на том основании, что оба [выражения обозначают] просьбу, и значит, поступить указанным образом. <...> ...Можно сказать про человека, поступившего несправедливо, что он ошибся, а про человека, впавшего в ошибку, что он поступил несправедливо, и про человека, совершившего кражу, что он взял, а также, что он ограбил. <...>

То же и в области эпитетов: можно создавать эпитеты на основании дурного или постыдного, например, эпитет «матереубийца», но можно также создавать их на основании хорошего, например, «мститель за отца»¹.

<...>

¹ Оба определения могут быть применены к Оресту из одноименной трагедии Еврипида.

М.В. Ломоносов

[КРАТКОЕ РУКОВОДСТВО К КРАСНОРЕЧИЮ]

Разделение первое, состоящее из

РИТОРИКИ (1748)

О ТРОПАХ РЕЧЕНИЙ

<...>

§ 182

Метафора есть перенос речения от собственного знаменования к другому ради некоторого обоих подобия, что бывает, 1) когда речение, к бездушной вещи надлежащее, переносится к животной, например: *твердой человек* вместо *скупой*; *каменное сердце*, то есть *не-склонное*; *мысли колеблются*, то есть *переменяются*; 2) когда речение, к одушевленной вещи надлежащее, переносится к бездушной: *угрюмое море*, *лице земли*, *луга смеются*, *жаждущие пустыни*, *земля*, *плугом уязвленная*, *необузданные ветры*; 3) когда слово от неживотной вещи к неживотной же переносится: в *волнах кипящий песок* вместо *мутящийся*; *небо звездами расцветает* вместо *светит*; 4) когда речения переносятся от животных к животным вещам: *алчный взор*, *летающие мысли*, *лаятель Зоил*.

§ 183

Сим образом идеи представляются много живее и великолепнее, нежели просто. Причем наблюдать должно, 1) чтобы метафоры не употреблять чрез меру часто, но токмо в пристойных местах: ибо излишно в речь стесненные переносные слова больше оную затмевают, нежели возвышают; 2) к вещам высоким и важным непристойно переносить речений от вещей низких и подлых, например: *небо плюет* непристойно сказать вместо *дождь идет*. Но ежели вещи, от которых слово переносится, не очень подлы, то могут прилагательными именами быть повышены и употреблены: так ежели гром назвать трубою, то будет метафора низка; однако с прилагательным, *труба небесная*, будет много выше; 3) к низким и подлым вещам от высоких и важных переносить речения также непристойно, кроме шуток, например: *блистающая солома*, *громогласный комар*.

§ 184

Синекдоха есть троп, когда речение переносится от большего к меньшему или от меньшего к большему, что бывает, 1) когда род полагается вместо вида, как *цвет* вместо *розы*, *ветр* вместо *севера*; 2) вид вместо рода, как *сокол* вместо *птицы*, *река* вместо *воды*. Но притом надлежит остерегаться, чтобы не поступить против природы, например: *из Кипра в Крит плыть способным западом*: ибо оный ветер плывущим в ту сторону противен; 3) когда целое полагается вместо части: *египтяна Нилом жажду свою утоляют* вместо *частью воды из Нила*; 4) часть вместо целого, например: *сто голов* вместо *сто человек*; 5) когда положено будет множественное число вместо единственного, например: *он пишет краснее Цицеронов*; 6) единственное вместо множественного: *россиянин радуется о получении победы* вместо *россияне*; 7) когда известное число полагается вместо неизвестного: *там тысящи валяются вдруг* вместо *множество валяется*.

§ 185

Метонимия есть когда вещей, некоторую принадлежность между собою имеющих, имена взаимно переносятся, что бывает, 1) когда действующее вместо страждущего полагается: *имеете Моисея и пророков* вместо *имеете книги Моисеевы и пророческие*; *читать Virгилия*, то есть *Virгилиевы стихи*; 2) когда положено будет действие или свойство вместо действующего: *убийство достойно смертной казни* вместо *убийца достоин*; *милость на суде похвальна*, то есть *милостивый*; *где она злоба, которая меня погубила?* то есть *где оный злобный?* 3) когда материя приемлется вместо той вещи, из которой она сделана: *животворящее древо*, то есть *животворящий крест*; *сребром искупить*, то есть *серебряными деньгами*; *пронзен железом*, то есть *железным оружием*; 4) или вещь сделанная вместо самой материи: *хлеб собирать с поля*, то есть *пшеницу*; *венки щипать в лугах*, то есть *цветки*, из которых *венки сплетают*; 5) когда вещь содержащая или место полагается вместо содержимой: *восток и льдистый Океан свои колена преклоняют*, то есть *живущие на востоке и при ледовитом Океане*; *острая голова*, то есть *острый ум в голове*; *любезна небесам страна*, то есть *богу, живущему на небесах*; 6) когда вместо вещи полагается тот, кто ею владеет: *сильный маломоощного съедает*

ет, то есть его добро; при военном шуме молчат законы, то есть судьи; <...> 7) намерение или причина, для которой что бывает, вместо вещи: *честь на алтарь возложить*, то есть *жертву для чести божией*; 8) признак вместо самой вещи: *Орел* вместо *Российской империи*; *Луна* вместо *Турции*; *десять дымов*, то есть *десять домов*; *седину почитать* должно, то есть *старых*. <...>

А.А. П о т е б н я

ИЗ ЗАПИСОК ПО ТЕОРИИ СЛОВЕСНОСТИ (1905)

<...>

Всякое создание нового слова из прежнего создает вместе с новым значением и новое представление. Поэтому можно сказать, что первоначально всякое слово состоит из трех элементов: единства членораздельных звуков, т.е. *внешнего знака* значения; *представления*, т.е. *внутреннего знака* значения, и самого *значения*. Другими словами, в это время в двойном отношении есть (имеется налицо) *знак значения*: как звук и как представление.

Звук и значение навсегда остаются неизменными условиями существования слова, представление же теряется <...>

<...>

Уже при самом возникновении слова между его значением и представлением, т.е. способом, каким обозначено это значение, существует неравенство: *в значении всегда заключено больше, чем в представлении*. Слово служит лишь точкой опоры для мысли. По мере применения слова к новым и новым случаям это несоответствие все увеличивается. Относительно широкое и глубокое значение слова (например, *защита*) стремится оторваться от сравнительно ничтожного представления (взятого из слова *щит*), но в этом стремлении производит лишь *новое слово*. Добытые мыслью новые точки прикрепления усиливают ее рост.

<...>

<...> Независимо от отношения слов первообразных и производных, всякое слово, как звуковой знак значения, основано на сочетании звука и значения по одновременности или последовательности, следовательно есть метонимия.

Несколько сот тысяч слов языка, как русский (у Даля около 200 тысяч¹) и т.п., возникли из небольшого числа корней (500—1000). Поэтому, если бы даже допустить невероятное, что эти корни были собственными выражениями, количество слов переносных, возникших по необходимости, *inopiae causa*², в несколько сот превосходило бы количество собственных. Но и эта уступка невозможна. То, что является корнем относительно своих производных, было словом с теми же тремя элементами значения, какие различают во всяком вновь образуемом слове: образ, собственно значение и его связь с образом. Все значения в языке по происхождению образны, каждое может с течением времени стать безобразным. Оба состояния слова, образность и безобразность, равно естественны. Если же безобразность слова сочтена была за нечто первоначальное (тогда как она всегда производна), то это произошло от того, что она есть временный покой мысли (тогда как образность есть новый ее шаг), а движение более привлекает внимание и более вызывает исследование, чем покой.

<...>

Всякое искусство есть образное мышление, т. е. мышление при помощи образа. Образ заменяет множественное, сложное, трудно уловимое по отдаленности, неясности, чем-то относительно единичным и простым, близким, определенным, наглядным. Таким образом, мир искусства состоит из относительно малых и простых знаков великого мира природы и человеческой жизни. В области поэзии эта цель достигается сложными произведениями в силу того, что она достигается и отдельным словом.

Если обозначить вновь обозначаемое значение через x , а прежнее A , то в отношении x к A можно различить три случая:

Из двух значений, приводимых в связь выражениями:

1) значение A вполне заключено в x , или, наоборот, x обнимает в себе все A без остатка; например, *человек* (A) и *люди* (x). Представление такого x в виде A , или наоборот, называют *συνεχδοχή*³, соподразумевание, совключение...

¹ См.: *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т./Вступ. ст. А.М.Бабкина. М. 1978—1980. Впервые словарь вышел в 1863—1866 гг.

² *Inopiae causa* (лат.) — по причине недостатка, вынужденно.

³ *Синекдоха* (гр.).

<...>

2) понятие *A* заключается в *x* лишь отчасти: например, *птицы* (*x*) и *лес* (*A*) в (*лесные птицы*). Представление такого *x* в виде *A*, или наоборот, называется *μετωνομία*¹, переименование, замена имени другим, напр.: «лес поет» (лесные птицы)... <...>

3) понятие *A* и *x*, на первый взгляд, не совпадают друг с другом ни в одном признаке, напротив, исключают друг друга, например, *подошва обуви* и *часть горы*. Но психологически сочетания *A* и *x* приводятся в связь тем, что оба непосредственно или посредственно приводят на мысль третье сочетание *B*, или же оба производят сходные чувства. Представление такого *A* в виде *B* et vice versa² называется *μεταφορά*³ именем, которое греческими риториками и Цицероном... понималось не только в этом частном, но и в общем смысле тропа и фигуры.

Так, например, логически нет связи между хрустальным бокалом шампанского и женщиной *N*, ибо даже очертания стана женщины неотжественны с очертаниями бокала; но от вина — хмель, от женщины — опьянение любви, и отсюда *N* названа кристаллом и фиалом — (*φιάλη* — чаша для вина, широкая и плоская); отсюда — сравнение и затем метафора:

...Да вот в бутылке засмоленной,
Между жарким и блан-манже,
Цимлянское несут уже;
За ним строй рюмок узких, длинных,
Подобных талии твоей,
Зизи, *кристалл* души моей,
Предмет стихов моих невинных,
Любви приманчивой *фиал*,
Ты, от кого я пьян бывал! (Он. V, 32.)

Совмещение тропов. Деление поэтической иносказательности по способу перехода от *A* к *x* есть сильное отвлечение; конкретные случаи могут представлять совмещение многих тропов... <...>

<...>

¹ Метонимия (*гр.*).

² И наоборот (*лат.*).

³ Метафора (*гр.*).

А.Н. Веселовский

ИЗ ИСТОРИИ ЭПИТЕТА (1895)

Если я скажу, что история эпитета есть история поэтического стиля в сокращенном издании, то это не будет преувеличением. И не только стиля, но и поэтического сознания от его физиологических и антропологических начал и их выражений в слове — до их закрепощения в ряды формул, наполняющихся содержанием очередных общественных мирозерцаний. За иным эпитетом, к которому мы относимся безучастно, так мы к нему привыкли, лежит далекая историко-психологическая перспектива, накопление метафор, сравнений и отвлечений, целая история вкуса и стиля в его эволюции от идей полезного и желаемого до выделения понятия прекрасного. <...>

<...>

Эпитет — одностороннее определение слова, либо подновляющееся его нарицательное значение, либо усиливающее, подчеркивающее какое-нибудь характерное, выдающееся качество предмета.

<...>

<...>

В связи с его назначением: отметить в предмете черту, казавшуюся для него *характерной*, существенной, показательной, — стоит, по-видимому, его *постоянство* при известных словах. Греческий, славянский и средневековый европейский эпос представляют обильные примеры. У Гомера море темное... или серое... снег холодный... немочь злая... вино темное, красное, небо звездное, медное <...> рус. поле чистое, ветры буйные, буйная головушка, пески сыпучие, леса дремучие, лес стоячий, камешки катучие, сабля острая, калена стрела, тугой лук, крутые бедра, касата ластушка, сизый орел, серый волк, ясный сокол, ретиво сердце, палаты белокаменные, окошечко косящатое, высок терем... <...>

Как объяснить это постоянство в связи с хронологией стиля? Обыкновенно его вменяют глубокой древности, видят в нем принадлежность эпики, эпического мирозерцания вообще. Едва ли это так. <...> Очень может быть, что в пору древнейшего песенного развития, которую мы отличаем названием лирико-эпического или синкретического, это постоянство еще не установилось, лишь позднее оно стало признаком того типически-условного — и сословного мирозерцания и стиля (отразившегося и в условных типах красоты, героизма и т. д.), который мы считаем, несколько односторонне, характерным для эпоса и народной поэзии.

И здесь представляются отличия: народные или исторические, это может разъяснить только частичное исследование, распространенное и на эпические или эпико-лирические песни народов, стоящих на низшей степени культуры. Мне сдается, что у них мы не найдем того обилия повторяющихся эпитетов, каким отличается, например, русский и сербский эпос; что последнее явление, как и повторение стихов и целых групп стихов, и богатство общих мест не что иное, как мнемонический прием эпики, уже не творящейся, а повторяющейся, или воспевающей и новое, но в старых формах. Так поют киргизские певцы: их творчество — в комбинации готовых песенных формул; так пели скоморохи и шпильманы...

<...>

Понимал ли и понимает ли народный певец этот незыблемый эпитет как нечто яркое, всякий раз освещающее образ, или повторял его как старину и деянье? Быть может, мы не вправе отделять в этом вопросе народную поэзию от всего знакомого явления на почве поэзии личной. От провансальской лирики до довольно банальных цветковых эпитетов Гюго известные определения повторяются при известных словах, если только не перечит тому общее положение или колорит картины. Это дело школы, бессознательно орудующей памяти; примеры у всех налицо: к иным зеленым лугам и синим небесам не относился сознательно и сам поэт, не относимся и мы; эпитет потерял свою конкретность и только обременяет слово.

Все дальнейшее развитие эпитета будет состоять в разложении этой типичности индивидуализмом.

<...>

А.Н. Веселовский

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПАРАЛЛЕЛИЗМ И ЕГО ФОРМЫ В ОТРАЖЕНИИ ПОЭТИЧЕСКОГО СТИЛЯ (1898)

Человек усваивает образы внешнего мира в формах своего самосознания; тем более человек первобытный, не выработавший еще привычки отвлеченного, небразного мышления, хотя и последнее не обходится без известной сопровождающей его образности. Мы невольно переносим на природу наше самоощущение жизни, выражающееся в движении, в проявлении силы, направляемой волей; в тех явлениях или объектах, в которых замечалось движение, подозревались когда-то признаки энергии, воли, жизни. Это мирозерцание мы на-

ываем анимистическим; в приложении к поэтическому стилю, и не к нему одному, вернее будет говорить о *параллелизме*. Дело идет не об *отождествлении* человеческой жизни с природною и не о *сравнении*, предполагающем сознание раздельности сравниваемых предметов, а о *сопоставлении* по признаку действия, движения: дерево хилится, девушка кланяется, — так в малорусской песне. <...>

Итак, параллелизм покоится на сопоставлении субъекта и объекта по категории движения, действия как признака волевой жизнедеятельности. Объектами, естественно, являлись животные; они всего более напоминали человека: здесь далекие психологические основы животного аполога; но и растения указывали на такое же сходство: и они рождались и отцветали, зеленели и клонились от силы ветра. Солнце, казалось, также двигалось, восходило, садилось; ветер гнал тучи, молния мчалась, огонь охватывал, пожирал сучья и т. п. Неорганический недвижущийся мир невольно втягивался в эту вереницу параллелизмов: он также жил.

<...>

Связь мифа, языка и поэзии не столько в единстве предания, сколько в единстве психологического приема...

<...>

а. Гуси-лебеди видели в море утушку, не поймали, только подметили, крылышки подрезали.

б. Князи-бояре-сваты видели Катичку, не взяли, подметили, косу подрезали. <...>

Общая схема психологической параллели нам известна: сопоставлены два мотива, один подсказывает другой, они выясняют друг друга, причем перевес на стороне того, который наполнен человеческим содержанием. Точно сплетающиеся вариации одной и той же музыкальной темы, взаимно суггестивные¹ Стоит приучиться к этой суггестивности — а на это пройдет века, — и одна тема будет стоять за другую.

<...>

<...> Устойчивость всей параллели достигается лишь в тех случаях, 1) когда к основному сходству, по категории действия, подбираются более или менее яркие сходные черты, его поддерживающие, или ему не перечасие; 2) когда параллель приглянулась, вошла в обиход

¹ *Суггестивный* (лат.) — внушающий, подразумевающий, вызывающий какие-то представления.

обычая или культа, определилась и окрепла надолго. Тогда параллель становится *символом*, самостоятельно являясь и в других сочетаниях как показатель нарицательного. В пору господства брака через увоз, жених представлялся в чертах насильника, похитителя, добывающего невесту мечом, осадой города, либо охотником, хищной птицей; в латышской народной поэзии жених и невеста являются в парных образах: топора и сосны, соболя и выдры, козы и листа, волка и овцы, ветра и розы, охотника и куницы, либо белки, ястреба и куропатки и т. д. К этому разряду представлений относятся и наши песенные: молодец — козел, девушка — капуста, петрушка; жених — стрелец, невеста — куница, соболев; сваты: купцы, ловцы, невеста — товар, белая рыбица, либо жених — сокол, невеста — голубка, лебедь, утица, перепелочка... Таким-то образом отложились, путем подбора и под влиянием бытовых отношений, которые трудно уследить, параллели — символы наших свадебных песен: солнце — отец, месяц — мать; или: месяц — хозяин, солнце — хозяйка, звезды — их дети; либо месяц — жених, звезда — невеста; рута как символ девственности; в западной народной поэзии — роза, не снятая со стебля, и т. п.; символы то прочные, то колеблющиеся, постепенно проходящие от реального значения, лежавшего в их основе, к более общему — формуле. В русских свадебных песнях калина — девушка, но основное значение касалось признаков девственности; определяющим моментом был красный цвет ее ягод.

<...> ...Этот элемент предания и отличает символ от искусственно подобранного аллегорического образа: последний может быть точен, но не растяжим для новой суггестивности, потому что не покоится на почве тех созвучий природы и человека, на которых построен народно-поэтический параллелизм. Когда эти созвучия явятся, либо когда аллегорическая формула перейдет в оборот народного предания, она может приблизиться к жизни символа: примеры предлагает история христианской символики.

Символ растяжим, как растяжимо слово для новых откровений мысли.

<...>

Роза представляет собой... яркий пример растяжимости символа ответившего на самые широкие требования суггестивности. Южный цветок был в классическом мире символом весны и любви и смерти, восстающей весной к новой жизни; его посвятили Афродите, им же венчали в поминальные дни, *Rosalia*, гробницы умерших. В христианской Европе последние отношения были забыты, либо пережили в

виде обломков суеверий, гонимых церковью... Но роза, как символ любви, принялась на почве западной народной поэзии, проникая частями и в русскую песню, вторгаясь в заветную символику руты и калины. Зато произошло новое развитие, может быть, по следам классического мифа о розе, расцветшей из крови любимца Афродиты, Адониса¹: роза стала символом мученичества, крови, пролитой Спасителем на кресте; она начинает служить иносказаниям христианской поэзии и искусства, наполняет жития, расцветает на телах святых. Богородица окружена розами, она сама зачата от розы, розовый куст, из которого выпорхнула птичка, — Христос. Так в немецких, западно-славянских и пошедших от них южно-русских песнях символика ширится, и символ Афродиты расцветает у Данте в гигантскую небесную розу, лепестки которой святые, святая дружина Христова². <...>

Б.В. То м а ш е в с к и й

СТИЛИСТИКА И СТИХОСЛОЖЕНИЕ

<...>

Обыкновенно эпитет противоплагается логическому определению. Чтобы понять, что такое логическое определение, надо ввести понятия с о д е р ж а н и я и о б ъ е м а. Каждое понятие имеет свой объем и свое содержание. Объемом понятия называются все явления, предметы, вещи, реальные или воображаемые, данным понятием обобщаемые. Например, объем значения слова *дом* составляют все здания, какие только существуют на свете, подходящие к понятию «дом», все, к чему слово *дом* применимо. Содержание того же понятия — это все те признаки, которые отличают любое из данных сооружений от того, что уже не будет домом. Конура для собаки — это не дом, потому что она, хотя и обладает некоторыми общими признаками с домом, но не обладает все-таки в с е м и теми признаками, которые присущи именно дому, в отличие от чего-нибудь другого, и, кроме того, обладает такими признаками, какие не свойственны понятию «дом».

¹ Согласно древнегреческому мифу, *Адонис* — прекрасный юноша, любимец Афродиты — погиб на охоте, и из капль его крови выросли розы.

² См. песни 30—33 «Рая» — третьей части «Божественной комедии» Данте.

Если присоединить к имеющимся признакам какой-нибудь новый признак, не содержащийся в общем понятии, то изменится и объем, и содержание. К слову *дом* можно присоединить признак «деревянный». Этот признак как отличительный не присутствует в понятии «дом» — потому что если бы слово *дом* определялось бы наличием признака «деревянный», то не мог бы существовать каменный дом. Следовательно, то, что дома бывают деревянные, вообще говоря, не отличает самого понятия «дом» от понятия «не дом». Но теперь к слову прибавляется новый признак, который раньше в понятии не содержался. Объем при этом уменьшается, потому что отпадают все дома, построенные из иного материала, нежели дерево. Таким образом, получается, что при увеличении содержания понятия объем уменьшается, или, выражаясь математически термином, объем обратно пропорционален содержанию.

Все это характерно для логического определения. Его функция — ограничить объем путем расширения содержания. Задача логического определения — индивидуализировать понятие или предмет, отличить его от подобных же понятий.

Эпитет — это такое определение, которое этой функции не имеет и которое сохраняет уже заранее определенное понятие в том же объеме и, следовательно, в том же содержании. Эпитет ничего не прибавляет к содержанию, он как бы перегруппировывает признаки, выдвигая в ясное поле сознания тот признак, который мог бы и не присутствовать.

Сочетания *серый волк* и *серая лошадь* не равнозначны. Определение *серый* по отношению к лошади несомненно логическое, потому что, говоря *серая лошадь*, мы отличаем данную масть от других, как, например: *буланая лошадь*, *вороная лошадь* и пр. Определение *серый* по отношению к волку (сказочный серый волк) не является логическим, потому что не для того говорят *серый волк*, чтобы отличить его от волка другой масти. Это вообще волк, и слово *серый* только подчеркивает привычный и типический цвет волчьей шерсти.

Надо заметить, что в литературе слово «эпитет» не всегда употребляется в этом узком смысле слова; иногда этим словом обозначают всякое определение.

При всем многообразии смысловых функций эпитет всегда придает слову некоторую эмоциональную окраску. Слово перестает быть обыкновенным термином. Например, *серый волк* — это не зоологический термин. Если это слово и встретится в учебнике зоологии, то не в том значении и не в таком сочетании, как в сказках. Бывает, что одно и то же словосочетание в разных текстах приобретает характер логического определения, либо эпитета. В сочетании *красная роза* опре-

деление *красная* может восприниматься по-разному. Если речь идет о каком-нибудь руководстве по садоводству, то там *красная роза* будет логическим определением, отличающим красную розу от чайной розы, от белой розы и т. д. Но в стихотворении, где между прочим упоминается *красная роза*, слово *красная* не будет иметь функции отличия; здесь имеется в виду самая обыкновенная роза, а прилагательное *красная* прибавляется для того, чтобы создать зрительное красочное впечатление, чтобы вместо скупого слова *роза* дать сочетание, эмоционально окрашенное.

Явление эпитета, потребность в таком подчеркивании отдельного признака не с целью различения, а с целью придать слову особой стилистической окраски, — это явление свойственно всем литературам, всем временам и всем народам.

<...>

Л.И. Тимофеев

ОСНОВЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

<...>

Таким образом, троп представляет собой употребление слова в переносном значении, т. е. выделение вторичных его признаков для характеристики какого-либо явления. При этом слово, признак которого переносится на другое слово, теряет свое самостоятельное значение, интересует нас лишь своей вторичной чертой, как бы подчиняется тому слову, на которое переносится.

Троп есть сочетание слов, образующее новое значение благодаря перенесению одного из вторичных признаков слова на другое слово. Таким образом, троп имеет прежде всего познавательное значение, помогая понять новые попадающие в поле зрения человека явления. Без тропов наш язык был бы гораздо беднее, так как слово употреблялось бы только в одном главном своем значении, тогда как благодаря тропам мы можем употреблять слово в целом ряде значений. В словарях русского языка более двухсот тысяч слов. Легко представить себе, как обогатится язык новыми значениями, если хотя бы часть слов даст два-три переносных значения. В языке Пушкина — 21 000 слов, но это число надо было бы значительно увеличить, если бы наряду с прямыми значениями слов можно было учесть и их вторичные значения. Язык все время создает тропы. В сущности всякое новое слово в момент его создания всегда является тропом, выделяющим ту сторону объекта, которая казалась наиболее характерной.

Язык наш вообще насыщен тропами. Говоря *опешить* или *ошеломить*, мы не думаем о том состоянии, которое когда-то было действительно присуще человеку, оказавшемуся в трудном положении из-за того, что он потерял коня или получил удар по шлему; слово *разлука* не связано у нас с представлением о двух разошедшихся в противоположные стороны концах лука; слово *лукавый* не вызывает у нас представления о кривизне (лука); мы говорим, что из ружья стреляют, хотя ружье как раз и вытеснило лук и стрелы, которыми действительно можно было стрелять; мы говорим, что солнце садится, и т. д. Все это слова, которые, опираясь на старые слова и понятия, применялись к новым явлениям и помогали их усвоению.

Познавательное значение тропов, выделение в явлениях новых их свойств путем сопоставления их с другими, получает особенное значение именно в литературе. Сами по себе тропы — явление языка и могут быть встречены в любой области языковой деятельности, но именно в литературе они в особенности существенны, так как становятся чрезвычайно гибким средством индивидуализации изображения жизни. При помощи тропа писатель получает возможность более четко выделить в явлении его особенности, придать ему конкретность, оценить его.

В самом деле, так как троп выделяет с чрезвычайной отчетливостью какой-либо один определенный признак явления, то наряду с познавательным своим значением он дает писателю еще очень существенное средство для того, чтобы, во-первых, и н д и в и д у а л и з и р о в а т ь явление, а во-вторых, дать ему определенную с у б ь е к т и в н у ю оценку. Соотнося явление со вторичным признаком другого явления, художник прежде всего подчеркивает какую-то одну его черту, что позволяет ему изобразить это явление особенно конкретно, а вслед за тем, так как выбор этой черты зависит от того, как сам художник относится к данному явлению (враждебно или положительно и т. п.), выбор ее уже подсказывает, как читатель должен к этому явлению относиться. Это общие свойства тропа. И в языке троп имеет, следовательно, три основные задачи: п о з н а в а т е л ь н у ю, и н д и в и д у а л и з и р у ю щ у ю и с у б ь е к т и в н о о ц е н о ч н у ю (я могу сравнить неизвестного моему собеседнику человека и со львом, и с шакалом — в зависимости от моих к нему чувств, а это уже определит отношение к нему моего собеседника). Но ясно, что эти свойства тропа делают его в особенности важным для писателя, создающего индивидуальный и эстетически (т. е. в частности, субъективно) окрашенный образ.

Поэтому именно в литературе тропы в особенности распространены и чаще всего встречаются. Именно потому-то и говорят о языке художественной литературы как о языке образном, что в нем так часты

тропы. Однако ни язык в художественной литературе не сводится к тропам (о чем ниже), ни тропы нельзя рассматривать только как явления языка художественной литературы. Поэтому говорить о словесных образах нерационально, так как это создает терминологическую путаницу, но следует помнить, что в критической литературе и в обычной разговорной речи понятие образа весьма часто употребляется в том содержании, которое мы охватываем в понятии тропа.

Простейшим первичным видом тропа является с р а в н е н и е¹, т. е. сближение двух явлений с целью пояснения одного другим при помощи его вторичных признаков. Например: *глаза, как звезды*. Некоторые свойства звезд мы переносим на глаза: перед нами пересечение прямого, главного значения — слова *глаза* и вторичного — слова *звезды*. В результате у нас получается новое значение, позволяющее более конкретно, ярко, точно характеризовать одно явление при помощи перенесенных на него тех или иных свойств и признаков другого явления. Совершенно очевидно, что в зависимости от задач, которые ставит себе писатель, сравнение также может быть для него одним из средств не только правдивого отражения действительности, но и искажения ее. Поэтому и троп всегда имеет конкретно-историческое содержание, функция его переменна. Так, мы можем иметь наряду со сравнением:

И слезы крупные мелькнули
На них [глазах], как светлая роса...

(Лермонтов)²

сравнение зарниц с глухонемыми демонами (Тютчев)³ или сравнение неба с ризами господина. Характер сравнений никаким образом не сво-

¹ Следует здесь оговориться, что сравнение, эпитет, гиперболу и литоту не все относят к числу тропов. Нет оснований, однако, делать это ограничение: во всех этих случаях мы имеем дело с основным признаком тропа — соотношением X и A, образующим новое значение путем перенесения свойства A на X, причем A теряет свое самостоятельное значение, является односторонним признаком для характеристики X. Потебня справедливо считал всякий эпитет тропом (синекдохой).

² Из поэмы «Кавказский пленник».

³ Подразумеваются строки из стихотворения Ф.И. Тютчева «Ночное небо так угрюмо...

Одни зарницы огневые,
Воспламеняясь чередой,
Как демоны глухонемые,
Ведут беседу меж собой.

дится к примитивному пояснению. Сравнение стремится внести в отражение действительности то общее ее понимание, которое присуще писателю. Когда Лермонтов пишет об Измаил-бее:

Как в тучах зарево пожара,
Как лава Этны по полям,
Больной румянец по щекам
Его разлился; и блистали,
Как лезвие кровавой стали,
Глаза его...¹

то сравнения эти должны, конечно, создать не просто примитивное представление о румянце, с которым весьма отдаленное сходство имеет лава Этны, а создать общий колорит напряженности, силу страстей и душевных бурь, присущих приподнято-героическому образу Измаила; отсюда — конкретное содержание сравнений; явления, в них сближенные, тот колорит, который они им придают, их функции становятся одним из моментов образного отражения писателем действительности. <...>

б) ЯЗЫК ПИСАТЕЛЯ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ

Г о р а ц и й

НАУКА ПОЭЗИИ (К ПИЗОНАМ) (16—17 гг. до н. э.)

<...>

Взявшись писать, выбирайте себе задачу по силам!
Прежде прикиньте в уме, что могут вынести плечи,
Что не поднимут они. Кто выбрал посильную тему,
Тот обретет и красивую речь, и ясный порядок.
Ясность порядка и прелесть его (или я ошибаюсь?)
В том всегда состоит, чтоб у места сказать об уместном,
А остальное уметь отложить до нужного часа.
Даже в плетении слов поэт осторожный и чуткий,
Песню начав, одно предпочтет, а другое отвергнет.
Лучше всего освежить слова сочетаньем умелым —
Ново звучит и привычное в нем. Но если придется
Новые знаки найти для еще не известных предметов,

¹ Из поэмы «Измаил-Бей».

Изобретая слова, каких не слышали Цетеги¹,—
Будет и здесь позволение дано и принято с толком,
Будет и к этим словам доверье, особенно, если
Греческим в них языком оросится латинская нива.

<...>

<...> Всегда дозволено было и будет
Новым чеканом чеканить слова, их в свет выпуская!
Словно леса меняют листву, обновляясь с годами,
Так и слова: что раньше взросло, то и раньше погибнет,
А молодые ростки расцветут и наполнятся силой.
Смерти подвластны и мы и все, что воздвигнуто нами.
В море ли вторгшийся мол защищает суда от Борея
(Царственный труд!), разлитая ли зыбь болот бесполезных
Чувствует плужный сошник и питает окрестные грады,
Или река, чье течение бедой угрожало посевам,
Новое русло нашла, — творения смертных погибнут:
Вечно ли будет язык одинаково жив и прекрасен?
Нет, возродятся слова, которые ныне забыты,
И позабудутся те, что в чести, — коль захочет обычай,
Тот, что диктует и меру, и вкус, и закон нашей речи.

<...>

Мудрость — вот настоящих стихов исток и начало!
Всякий предмет тебе разъяснят философские книги,
А уяснится предмет — без труда и слова подберутся.

<...>

Или стремится поэт к услажденью, или же к пользе,
Или надеется сразу достичь и того и другого.
Кратко скажи, что хочешь сказать: короткие речи
Легче уловит душа и в памяти крепко удержит,
Но не захочет хранить мелочей, для дела не нужных.
Выдумкой теша народ, выдумывай с истиной сходно
И не старайся, чтоб мы любому поверили вздору,
И не тащи живых малышей из прожорливых Ламий².
Строгих полки стариков в стихах лишь полезное ценят;
Быстрые всадники знать не хотят никаких поучений;
Всех соберет голоса, кто смешает приятное с пользой,
И услаждая людей, и на истинный путь наставляя.

¹ *Цетег* — консул, известный оратор (III в. до н. э.).

² *Ламия* (греч. пожирательница) — в греческой мифологии чудовище в облике женщины, похищающее младенцев.

Книга такая плывет за моря, приносит доходы
Для продавца, а творцу дарит долголетнюю славу.
<...>

Н. Буало

ПОЭТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО (1674)

<...>

Будь то в трагедии, эклоге иль в балладе,
Но рифма не должна со смыслом жить в разладе;
Меж ними ссоры нет и не идет борьба:
Он — властелин ее, она — его раба.
Коль вы научитесь искать ее упорно,
На голос разума она придет покорно,
Охотно подчиняясь привычному ярму,
Неся богатство в дар владыке своему.
Но чуть ей волю дать — восстанет против долга,
И разуму ее ловить придется долго.
Так пусть же будет смысл всего дороже вам,
Пусть блеск и красоту лишь он дает стихам!

<...>

Бегите подлых слов и грубого уродства.
Пусть низкий слог хранит и строй и благородство.

<...>

Своим читателям понравиться старайтесь.
О ритме помните, с размера не сбивайтесь;
На полустишия делите так ваш стих,
Чтоб смысл цезурою подчеркивался в них¹

Вы приложить должны особое старанье,
Чтоб между гласными не допустить зиянья².

Созвучные слова сливайте в стройный хор:

¹ Александрийский стих (применялся в трагедиях, дидактических поэмах и др., им написано и «Поэтическое искусство» Буало) состоял из рифмующихся попарно двенадцати слогов, после шестого слога была обязательная пауза — цезура.

² Зияние, или *hiatus* (лат. *hiatus* — отверстие, дыра) — неблагозвучное скопление гласных на стыке слов.

Нам отвратителен согласных грубый спор.
Стихи, где мысли есть, но звуки ухо ранят,
Ни слушать, ни читать у нас никто не станет.

<...>

Иной в своих стихах так затемнит идею,
Что тусклой пеленой туман лежит над нею
И разума лучам его не разорвать, —
Обдумать надо мысль и лишь потом писать!
Пока неясно вам, что вы сказать хотите,
Простых и точных слов напрасно не ищите;
Но если замысел у вас в уме готов,
Все нужные слова придут на первый зов¹

Законам языка покорствуйте, смиренье,
И твердо помните: для вас они священны.
Гармония стиха меня не привлечет,
Когда для уха чужд и странен оборот.
Иноязычных слов бегите, как заразы,
И стройте ясные и правильные фразы.
Язык должны вы знать: смешон тот рифмоплет
Что по наитию строчить стихи начнет.

Пишите не спеша, наперекор приказам:
Чрезмерной быстроты не одобряет разум,
И торопливый слог нам говорит о том,
Что стихотворец наш не наделен умом.
Милее мне ручей, прозрачный и свободный,
Текущий медленно вдоль нивы плодородной,
Чем необузданный, разлившийся поток,
Чьи волны мутные с собою мчат песок.
Спешите медленно² и, мужество утроя,
Отделяйте стих, не ведая покоя,
Шлифуйте, чистите, пока терпенье есть:
Добавьте две строки и вычеркните шесть.

<...>

Чтоб нас очаровать, нет выдумке предела.

¹ Ср. со словами Горация из «Науки поэзии: ...А уясните предмет — без труда и слова подберутся» (пер. М.Л. Гаспарова).

² *Спешите медленно* — перевод латинской поговорки «festina lente», которую цитирует Гораций в «Науке поэзии».

Все обретает в ней рассудок, душу, тело:
В Венере красота навек воплощена;
В Минерве — ясный ум и мыслей глубина;
Предвестник ливня, гром раскатисто-гремучий
Рожден Юпитером, а не грозовой тучей;
Вздывает к небесам и пенит гребни волн
Не ветер, а Нептун, угрюмой злобы полн;
Не эхо — звук пустой — звенит, призывам вторя, —
То по Нарциссу плач подымлет нимфа в горе¹ <...>
<...>

Конечно, тот поэт, что христиан поет,
Не должен сохранять язычества налет,
Но требовать, чтоб мы, как вредную причуду,
Всю мифологию изгнали отовсюду;
Чтоб нищих и владык Харон в своем челне
Не смел перевозить по стиксовой волне;
Чтобы лишился Пан пленительной свирели,
А Парки — веретен, и ножниц, и кудели², —
Нет, это ханжество, пустой и вздорный бред,
Который нанесет поэзии лишь вред!
Им кажется грехом в картине иль поэме
Изображать войну в блестящем медном шлеме,
Фемиду строгую, несущую весы,
И Время, что бежит, держа в руке часы!
Они — лишь дайте власть — объявят

всем поэтам,

Что аллегория отныне под запретом!
Ну что же! Этот вздор святошам отдадим,
А сами, не страшась, пойдем путем своим;
Пусть любит вымыслы и мифы наша лира, —
Из бога истины мы не творим кумира.
<...>

¹ Согласно древнегреческому мифу, юноша Нарцисс был превращен богами в цветок за то, что он не ответил на любовь нимфы Эхо.

² В древнегреческой мифологии Харон — перевозчик душ умерших в царство мертвых (Аид); Стикс — одна из рек царства мертвых; Пан — бог лесов и рощ, один из его атрибутов — изобретенная им свирель, Парки (лат.; др.-гр. — *Μοῦσαι*) — богини человеческой судьбы, обычно представляемые в образе трех старух, прядущих нить человеческой жизни.

ПРЕДИСЛОВИЕ О ПОЛЬЗЕ КНИГ ЦЕРКОВНЫХ
В РОССИЙСКОМ ЯЗЫКЕ (1757—1758)

<...>

Как материи, которые словом человеческим изображаются, различествуют по мере разной своей важности, так и российский язык чрез употребление книг церковных по приличности имеет разные степени, *высокой, посредственной и низкой*. Сие происходит от трех родов речений российского языка. К первому причитаются, которые у древних славян и ныне у россиян общеупотребительны, например: *Бог, слава, рука, ныне, почитаю*. Ко второму принадлежат, кои хотя обще употребляются мало, а особливо в разговорах, однако всем грамотным людям вразумительны, например: *отверзаю, Господень, насажденный, зываю*. Неупотребительные и весьма обветшалые отсюда выключаются, как: *обаваю, рясны, овогда, све-не* и сим подобные. К третьему роду относятся, которых нет в остатках славенского языка, то есть в церковных книгах, например: *говорю, ручей, которой, пока, лишь*. Выключаются отсюда презренные слова, которых ни в каком штиле употребить не пристойно, как только в подлых комедиях.

От рассудительного употребления и разбору сих трех родов речений рождаются три штиля, *высокой, посредственной и низкой*. Первой составляется из речений славенороссийских, то есть употребительных в обоих наречиях, и из славенских, россиянам вразумительных и не весьма обветшалых. Сим штилем составляться должны героические поэмы, оды, прозаичные речи о важных материях, которым они от обыкновенной простоты к важному великолепию возвышаются. Сим штилем преимуществует российский язык перед многими нынешними европейскими, пользуясь языком славенским из книг церковных.

Средней штиль состоять должен из речений, больше в российском языке употребительных, куда можно принять некоторые речения славенские, в высоком штиле употребительные, однако с великою осторожностью, чтобы слог не казался надутым. Равным образом употребить в нем можно низкие слова; однако остерегаться, чтобы не опуститься в подлость. И словом, в сем штиле должно наблюдать всевозможную равность, которая особливо тем теряется, когда речение славенское положено будет подле российского простонародного. Сим штилем писать все театральные сочинения, в которых требуется

обыкновенное человеческое слово к живому представлению действия. Однако может и первого рода штиль иметь в них место, где потребно изобразить геройство и высокие мысли; в нежностях должно от того удаляться. Стихотворные дружеские письма, сатиры, эклоги и элегии сего штиля больше должны держаться. В прозе предлагать им пристойно описания дел достопамятных и учений благородных.

Низкой штиль принимает речения третьего рода, то есть которых нет в славенском диалекте, смешивая со средними, а от славенских обще неупотребительных вовсе удаляться, по пристойности материй, каковы суть комедии, увеселительные эпиграммы, песни; в прозе дружеские письма, описания обыкновенных дел. Простонародные низкие слова могут иметь в них место по рассмотрению.

<...>

В. Г ю г о

ОТВЕТ НА ОБВИНЕНИЕ (1834)¹

<...> Когда я позади оставил
Коллеж, латыни звон, заучиванье правил,
Когда, неопытен, застенчив, бледен, хил,
Я, наконец, глаза на жизнь и мир открыл², —
Язык наш рабством был отмечен, как печатью,

¹ Поводом к написанию стихотворения, в котором Гюго подводит итоги своей полемики с классицистами прежде сего по вопросам стилистики, послужил памфлет члена Французской Академии Дюваля «О романтической литературе» (1833). Дюваль, «называя Гюго «Робеспьером от литературы», обвинил его в том, что он как глава школы «погубил французскую словесность» (Прицкер Д., Трескунов М. Комментарии // Гюго В. Собр. соч.: В 15 т. М., 1956. Т. 12. С. 523). Стихотворение «Ответ на обвинение» вошло в сборник стихов «Созерцания» (1856).

² Гюго вспоминает о своей учебе в лицее св. Людовика в Париже, где он воспитывался в духе преданности легитимной монархии и где учился писать стихи по всем правилам классицизма. Первый его сборник «Оды и разные стихотворения» (1822) выдержан в традициях классицизма. Во второй половине 1820-х годов политические и эстетические взгляды молодого поэта резко меняются, его «Предисловие к «Кромвелю» (1827) становится манифестом новой литературной школы — романтизма. При этом для Гюго эстетика романтизма неразрывно связана с антимонархическими, республиканскими идеями, что проявляется, в частности, в выборе метафор и сравнений в данном стихотворении.

Он королевством был, с народом и со знатью.
Поэзия была монархией, и в ней
Слова-прислужники боялись слов-князей.
Как Лондон и Париж, не смешивались слог:
Одни, как всадники, скакали по дороге,
Другие шли пешком, тропинкою. В язык
Дух революции нисколько не проник.
Делились все слова с рождения на касты:
Иным приветливо кивали Иокасты,
Меропы с Федрами¹, и коротали дни
В карете короля иль во дворце они;
Простанородье же — шуты, бродяги, воры —
В наречья местные попрятались, как в норы,
Иль были сосланы в жаргон. Полунагих,
На рынках, в кабаках терзали часто их.
Для фарса жалкого, для низкой прозы были
Прямой находкою сии подонки стиля.
Мятежные рабы встречались в их толпе.
Отметил Воже́ла позорной буквой «П»
Их в словаре своем². Дурные их манеры
Годились лишь в быту или в стихах Мольера,
Расину этот сброд внушал невольный страх,
Зато их пригревал порой в своих стихах
Корнель — он был душой велик и благороден.
Вольтер бранил его: «Корнель простонароден!»
И, съезжившись, Корнель безропотно молчал.
Но вот явился я, злодей, и закричал:
«Зачем не все слова равно у вас в почете?»
На Академию в старушечьем капоте,
Прикрывшей юбками элизию³ и троп,
На плотные ряды александрийских стоп

¹ Иокаста — героиня трагедии Софокла «Эдип-царь» и написанных на тот же сюжет трагедий П. Корнеля, Вольтера; Мериоп — героиня одноименной трагедии Вольтера; Федра — героиня трагедий «Ипполит» Еврипида, «Федра» Ж. Расина и др. Очевидно, Гюго имеет в виду трагедии классицизма.

² *Воже́ла, Клод* — (1585—1650) — французский лингвист, автор работ по грамматике и стилистике.

³ Элизия (лат. *elisió* — выжимание, выталкивание) — пропуск конечного гласного звука в слове, если следующее слово начинается с гласного, например: *l'esprit* вместо *le esprit* (фр.). В русском стихе элизии нет.

Я революцию направил самовластно¹,
 На дряхлый наш словарь колпак надвинул красный².
 Нет слов-сенаторов и слов-плебеев! Грязь
 На дне чернильницы я возмutil, смеясь.
 Да, белый рой идей смешал я, дерзновенный,
 С толпою черных слов, забитой и смиренной,
 Затем что в языке такого слова нет,
 Откуда б не могла идея лить свой свет.
 Литоты дрогнули, испуганные мною.
 На Аристотеля я наступил ногою,
 И равенство вернул словам я на земле.
 <...>
 Запели девять муз хмельную «Карманьолу»³.
 Эмфаза⁴ ахнула, потупя очи долу.
 Пробрался в пастораль презренный свинопас,

¹ Гюго преобразовал александрийский стих, широко используя внутристрочные паузы (помимо цезуры), переносы (enjambement) и др. Стихотворение «Ответ на обвинение» написано именно таким стихом. А.С. Пушкин в строфах «Домика в Коломне» (не вошедших в окончательный текст поэмы) писал о французском александрийском стихе:

Он вынянчен был мамкою не дурой
 (За ним смотрел степенный Буало),
 Шагал он чинно, стянут был цезурой,
 Но лудреной пиитике назло
 Растреплен он свободною цезурой —
 Учение не впрок ему пошло.
 Hugo с товарищи, друзья природы,
 Его гулять пустили без цезуры.

² Красный, или фригийский, колпак — головной убор жителей древней Фригии (в Малой Азии), ставший моделью для шапок участников Французской революции 1789—1893 гг. О красном колпаке как символе вольномыслия пишет А.С. Пушкин в стихотворении «В.С. Филимонову при получении поэмы его «Дурацкий колпак» (1828):

...Но старый мой колпак изношен,
 Хоть и любил его поэт;
 Он поневоле мной заброшен;
 Не в моде нынче красный цвет.

³ «Карманьола» — французская народная революционная песня и одновременно пляска, впервые была исполнена на улицах Парижа вскоре после взятия дворца Тюильри (10 авг. 1792 г.).

⁴ Эмфаза (гр. emphasis — указание, выразительность) — усиление эмоциональности речи с помощью интонационно-синтаксических и других приемов.

Король осмелился спросить: «Который час?»
Из черных женских глаз агаты вынув смело,
Я приказал руке: «Будь белой, просто белой!»
Снег, мрамор, алебастр в изгнание я послал,
И теплый труп стиха насилью предал...
Я цифрам дал права! Отныне Митридату
Легко Кизикского сраженья вспомнить дату!

<...>

Зубами скрежетал бессильно Буало.
«Молчи, аристократ! — ему я крикнул зло. —
Война риторике, мир синтаксису, дети!»
И грянул, наконец, год Девяносто Третий.

<...>

Я признаюсь во всем. Разите смельчака!
Ланите я сказал: «Послушай-ка, щека!»
Плоду златистому: «Будь грушей, но хорошей»;
Педанту Вожела: «Ты старая калоша».
В республике слова должны отныне жить,
Должны, как муравьи, трудиться и дружить!

<...>

А. С. П у ш к и н

О РУССКОЙ ПРОЗЕ (1822)

Д'Аламбер² сказал однажды Лагарпу³: «Не выхваляйте мне Бюфона⁴, этот человек пишет: Благороднейшее из всех приобретений человека было сие животное гордое, пылкое и проч. Зачем просто не сказать: лошадь». Лагарп удивляется сухому рассуждению философа.

¹ В 410 г. до н. э. в морском сражении у Кизика (милетской колонии на южном берегу Мраморного моря) афиняне под предводительством Алкивиада разгромили спартанский флот. Приводимый Гюго пример, по-видимому, навеян трагедией Ж. Расина «Митридат» (1673).

² Д'Аламбер, Жан Лерон (1717—1783) — французский математик и философ-просветитель.

³ Лагарп, Жан Франсуа де (1739—1803) — французский драматург и теоретик классицизма. Назвав Лагарпа собеседником д'Аламбера, Пушкин ошибся: во французском подлиннике говорится о писателе А. Ривароле (1753—1801).

⁴ Бюфон, Жорж Луи Леклерк (1707—1788) — французский естествоиспытатель.

Нод'Аламбер очень умный человек — и, признаюсь, я почти согласен с его мнением.

Замечу мимоходом, что дело шло о Бюфоне — великом живописце природы. Слог его, цветущий, полный, всегда будет образцом описательной прозы. Но что сказать об наших писателях, которые, почитая за низость изъяснить просто вещи самые обыкновенные, думают оживить детскую прозу дополнениями и вялыми метафорами? Эти люди никогда не скажут *дружба*, не прибавя: сие священное чувство, коего благородный пламень и пр. Должно бы сказать: рано поутру — а они пишут: едва первые лучи восходящего солнца озарили восточные края лазурного неба — ах, как это все ново и свежо, разве оно лучше потому только, что длиннее.

Читаю отчет какого-нибудь любителя театра: сия юная питомица Талии и Мельпомены, щедро одаренная Апол... боже мой, да поставь: эта молодая хорошая актриса — и продолжай — будь уверен, что никто не заметит твоих выражений, никто спасибо не скажет.

Презренный зоил, коего неусыпная зависть изливает усыпительный свой яд на лавры русского Парнаса, коего утомительная тупость может только сравниться с неутомимой злостиею... Боже мой, зачем просто не сказать *лошадь*: не короче ли — г-н издатель такого-то журнала.

Вольтер может почестся лучшим образцом благоразумного слога. Он осмел в своем «Микромегасе» изысканность тонких выражений Фонтенеля¹, который никогда не мог ему того простить.

Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат. Стихи дело другое (впрочем, в них не мешало бы нашим поэтам иметь сумму идей гораздо позначительнее, чем у них обыкновенно водится. С воспоминаниями о протекшей юности литература наша далеко вперед не подвинется).

Вопрос, чья проза лучшая в нашей литературе. Ответ — *Карамзина*. Это еще похвала небольшая — скажем несколько слов об сем почтенном...²

¹ Фонтенель, Бернар (*Ле Бовье де*) (1657—1757) — французский писатель, популяризатор науки.

² Далее рукопись обрывается.

Н.С. Л е с к о в

[ЗАПИСЬ БЕСЕДНЫХ ВЫСКАЗЫВАНИЙ. 1890-е годы]

<...> Человек живет словами, и надо знать, в какие моменты психологической жизни у кого из нас какие найдутся слова. Изучить речи каждого представителя многочисленных социальных и личных положений — довольно трудно. Вот этот народный, вульгарный и вычурный язык, которым написаны многие страницы моих работ, сочинен не мною, а подслушан у мужика, у полунинтеллигента, у краснобаев, у юродивых и святош.

...Я внимательно и много лет прислушивался к выговору и произношению русских людей на разных ступенях их социального положения. Они все говорят у меня *по-своему*, а не по-литературному. Усвоить литератору обывательский язык и его живую речь труднее, чем книжный. Вот почему у нас мало художников слога, т. е. владеющих живою, а не литературной речью.

В я ч И в а н о в

БОРОЗДЫ И МЕЖИ

<...>

Отличительными признаками чисто символического искусства являются в наших глазах:

1) сознательно выраженный художником параллелизм феноменального и ноуменального; гармонически найденное созвучие того, что искусство изображает, как действительность внешнюю (*realia*), и того, что оно провидит во внешнем, как внутреннюю и высшую действительность (*realiora*); ознаменованное соответствий и соотношений между явлением (оно же «только подобие», «nur Gleichniss»¹) и его умопостигаемую или мистически прозреваемую сущностью, отбрасывающею от себя тень видимого события;

2) признак, присущий собственно символическому искусству и в случаях так называемого «бессознательного» творчества, не осмысливающего метафизической связи изображаемого, — особенная интуиция и энергия слова, каковое непосредственно ощущается поэтом как тайнопись неизреченного, вбирает в свой звук многие, неведомо откуда отозвавшиеся эхо и как бы отзвуки родных подземных клю-

¹ Только подобие (нем.).

чей — и служит, таким образом, вместе пределом и выходом в запредельное, буквами (общепонятным начертанием) внешнего и иероглифами (иератической записью)¹ внутреннего опыта.

Исторической задачей новейшей символической школы было раскрыть природу слова, как символа, и природу поэзии, как символических истинных реальностей. <...>

<...>

Я не символист, если слова мои равны себе, если они не эхо иных звуков... <...>

<...>

ПОЩЕЧИНА ОБЩЕСТВЕННОМУ ВКУСУ (1912)

(из альманаха)

Читающим наше Новое Первое Неожиданное.

Только *мы* — *лицо нашего* Времени. Рог времени трубит нам: в словесном искусстве.

Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее иероглифов.

Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода Современности.

Кто не забудет своей *первой* любви, не узнает последней.

Кто же, доверчивый, обратит последнюю Любовь к парфюмерному блюду Бальмонта? В ней ли отражение мужественной души сегодняшнего дня?

Кто же, трусливый, устрашится стащить бумажные латы с черного фрака воина Брюсова? Или на них зори неведомых красот?

Вымойте ваши руки, прикасавшиеся к грязной слизи книг, написанных этими бесчисленными Леонидами Андреевыми.

Всем этим Максимах Горьким, Куприным, Блокам, Сологубам, Ремизовым, Аверченкам, Черным, Кузминым, Буниным и проч. проч. нужна лишь дача на реке. Такую награду дает судьба портным.

С высоты небоскребов мызираем на их ничтожество!..

Мы приказываем чтить права поэтов:

1. На увеличение словаря в *его объеме* произвольными и производными словами (Словоновшество).

2. На непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку.

¹ *Иератическая запись* — египетская скоропись, возникшая на основе иероглифов.

3. С ужасом отстранять от гордого чела своего из банных веников сделанный Вами веночек грошовой славы.
4. Стоять на глыбе слова «мы» среди моря свиста и негодования.

И если *пока* еще и в наших строках остались грязные клейма Ваших «здорового смысла» и «хорошего вкуса», то все же на них уже трещут *впервые* Зарницы Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова.

*Д. Бурлюк, Александр Крученых,
В. Маяковский, Виктор Хлебников.*

Москва, 1912, декабрь

М. Горький

О ПРОЗЕ (1933)

<...>

Основным материалом литературы является слово, оформляющее все наши впечатления, чувства, мысли. Литература — это искусство пластического изображения посредством слова. Классики учат нас, что чем более просто, ясно, четко смысловое и образное наполнение слова, — тем более крепко, правдиво и устойчиво изображение пейзажа и его влияния на человека, изображение характера человека и его отношения к людям. <...>

<...>

...Наш читатель становится все более классово однороден. Он вправе требовать, чтоб писатель говорил с ним простыми словами богатейшего и гибкого языка, который создал в Европе XIX века, может быть, самую мощную литературу. И, опираясь на эту литературу, читатель имеет право требовать такой четкости, такой ясности слова, фразы, которые могут быть даны только силою этого языка, ибо — покамест только он способен создавать картины подлинной художественной правды, только он способен придать образу пластичность и почти физическую видимость, осязаемость.

Советский читатель не нуждается в мишуре дешевеньких прикрас, ему не нужна изысканная витиеватость словесного рисунка, — жизнь его исполнена эпической суровости и вполне достойна такого же эпически мощного отражения в литературе.

Беру книгу Андрея Белого — «Маски»¹. В предисловии к ней автор, несколько излишне задорно, предупреждает читателя: «Я не иду покупать себе готового набора слов, а приготавливаю свой, пусть нелепый», «я пишу не для чтения глазами, а для читателя, внутренне произносящего мой текст», «я автор не пописывающий, а рассказывающий напевно, жестикуляционно», «моя проза совсем не проза, она — поэма в стихах (анапест); она напечатана прозой лишь для экономии места», «я согласен, например, что крестьяне не говорят, как мои крестьяне; но это потому, что я сознательно насыщаю их речь, даю квинтэссенцию речи; не говорят в целом, но все элементы народного языка существуют, не выдуманы, а взяты из поговорок, побасенок».

Андрей Белый — немолодой и почтенный литератор, его заслуги перед литературой — известны, книгу его, наверное, будут читать сотни молодых людей, которые готовятся к литературной работе. Интересно, что подумает такой молодой человек, прочитав у «маститого писателя»: «Я не иду покупать себе готового набора слов, а приготавливаю свой, пусть нелепый»?

Мне кажется возможным, что некий начинающий писатель спросит у Андрея Белого адрес лавочки, в которой продаются «готовые наборы слов».

Еще более возможно, что молодого человека соблазнит утверждаемое Белым право писать «нелепыми» словами. Читая текст «Масок», молодой человек убедится, что Белый пишет именно «нелепыми» словами, например: «серявые» вместо — сероватые, «воняние» — вместо запах, вонь, «скляшек» вместо — стекляшек, «сверт» вместо — поворот, «спаха» вместо — соня, «высверки», «перепых», «пере-пере при оттопатывать», «мырзать носом» и т. д., — вся книга — 440 страниц — написана таким языком.

Почему нужно писать «тутовый» вместо — здешний? Есть тутовое дерево и есть тошнотворное, достаточно уродливое слово — «тутошний», — зачем нужно еще более уродовать его? Иногда нелепые слова говорят о глухоте сочинителя, о том, что он не слышит языка: «И с уса висела калашная крошка» — причем здесь Иисус?

<...> Он — эстет и филолог, но — страдает глухотой к музыке языка и, в то же время, назойливым стремлением к механическому рифмачеству. Может быть — слишком смело и даже обидно назвать А. Белого глухим? Но ведь глухота не порок для математика, а Белый

¹ «Маски» — третья часть исторической эпопеи А. Белого «Москва», опубликована в 1932 г.

относится к музыке слова, как Сальери Пушкина относился к музыке Моцарта. Ему приписывается некоторыми литературоведами «музыкальность сказа», которая выражается им в таких формах, как, например: «Трески трестов о тресты под панцирем цифр; мир растрещина фронта, где армии — черни железного шлема — ор мора; в рой хлора, где дождиком бомб бьет в броню поездов бомбомет; и где в стали корсета одета — планета».

Андрей Белый называет это нагромождение слов — стихами.
<...>

Я вовсе не намерен умалять заслуги Андрея Белого пред русской литературой в прошлом. Он из тех беспокойных деятелей словесного искусства, которые непрерывно ищут новых форм изображения мироощущений. Ищут, но редко находят их, ибо поиски новых форм — «муки слова» — далеко не всегда вызываются требованиями мастерства, поисками силы убедительности его, силы внушения, а чаще знаменуют стремление подчеркнуть свою индивидуальность, показать себя — во что бы то ни стало — не таким, как собратья по работе. Поэтому бывает так, что литератор, работая, думает только о том, как будут читать его литераторы и критики, а о читателе — забывает.

<...>

Полагаю, что я ставлю вопрос не праздный. Я указываю на необходимость делать книги, орудия культурного воспитания, простым и точным языком, вполне доступным пониманию наших читателей... Я возражаю против засорения нашего языка хламом придуманных слов и стою за четкий образ.

<...> Местные речения, «провинциализмы» очень редко обогащают литературный язык, чаще засоряют его, вводя нехарактерные, непонятные слова. Панферов¹ пишет, как слышал: «проклит» вместо проклят. «Проклит» — не характерно для страны, в которой ежегодно церковь проклинала еретиков, бунтовщиков, атеистов и где миллионы сектантов сами проклинали антихристову власть церкви. Все это — уже не мелочи, когда их так много, и все это с моей стороны — не «обучение грамматике», как думают некоторые молодые писатели. Мы должны добиваться от слова наибольшей активности, наибольшей силы внушения, — мы добьемся этого только тогда, когда воспитаем в себе уважение к языку как материалу, когда научимся отсеивать от него пустую шелуху, перестанем искажать слова, делать их непонятными и уродливыми. Чем проще слово, тем более оно точ-

¹ М. Горький имел в виду прежде всего роман Ф. Панферова «Бруски» (начал выходить в 1927 г.). О языке Панферова Горький писал также в статьях «По поводу одной дискуссии», «Открытое письмо А.С. Серафимовичу», «О языке».

но, чем правильнее поставлено — тем больше придает фразе силы и убедительности. Пристрастие к провинциализмам, к местным речениям так же мешает ясности изображения, как затрудняет нашего читателя втыкание в русскую фразу иностранных слов. Нет смысла писать «конденсация», когда мы имеем свое хорошее слово — сгущение.
<...>

В.В. Виноградов

О ЯЗЫКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

<...>

...Можно предполагать наличие строго закономерного соотношения между оформлением реализма как специфического метода словесно-художественного изображения и процессами образования национальных литературных языков и стилей национальных литератур.
<...>

Ведь только в процессе становления национального языка и его литературных норм происходит глубокое осознание всего внутреннего единства его системы и его стилового многообразия в пределах этой системы, и многочисленных его вариаций социально-речевого и вне-литературно-диалектного типа, а также жаргонных отклонений. Вместе с тем несомненно, что постепенная фиксация общенациональной нормы литературного выражения во всех частях языковой структуры связаны с углубленной оценкой живых и жизнеспособных элементов народно-разговорной и литературно-письменной речи и с устранением или ограничением употребления форм и конструкций — обветшалых, провинциально-диалектных или социально-замкнутых. Именно в эпоху закрепления единой общенациональной нормы литературного языка получает широкое общественное признание и распространение своеобразный историзм как нормализующая и стилообразующая категория в области литературы и литературного языка. В истории русского литературного языка этот процесс достигает особенной интенсивности в 30—40-е годы XIX в., или, как часто говорят, во второй четверти XIX в.

<...>

Таким образом, к 30—40-м годам XIX в. определились нормы русского национального литературного языка и наметились пути дальнейшего развития языка русской художественной литературы. В русской литературе стремительно протекает процесс словесно-художественного отражения и воплощения современной и прошлой жизни

русского общества во всем разнообразии ее классовых, профессиональных и других социально-групповых разветвлений. Этой цели служили ярко обозначившиеся в творчестве Пушкина два принципа художественного изображения: принцип широкого использования социально-речевых стилей изображаемой общественной среды, в качестве ее собственного речевого самоопределения, связанного с ее бытом, ее культурой и ее историей, и принцип воспроизведения социальных характеров с помощью их собственных «голосов» как в формах диалога, так и в формах «чужой» или непрямой речи в структуре повествования. <...>

<...>

Однако — при всей широте и свободе изображения характеров — стиль Пушкина в основном не выходит далеко за границы устанавливаемой национальной нормы литературно-языкового выражения. Он чуждается экзотики народно-областных выражений, почти не пользуется разговорными арготизмами (кроме игрецких — карточных в «Пиковой даме», военных, например, в «Домике в Коломне», условно-разбойничьих в «Капитанской дочке», которые все требуют контекстом воспроизводимой действительности). В стиле Пушкина очень ограничено применение элементов профессиональных и сословных диалектов города (ср. в «Женихе», в «Гробовщике» и других). Пушкин, в общем, лишь для углубления экспрессивно-семантической перспективы изображения прибегает к краскам канцелярской речи и разговорно-чиновничьего диалекта, которые играют такую значительную роль в стиле произведений Гоголя и Достоевского. Словом, стилю Пушкина еще чужды резкие приемы социально-речевой, профессиональной, жаргонной и отчасти народно-областной типизации, столь характерные для «реалистических стилей» натуральной школы 40—50-х годов.

Сближение языка русской художественной литературы со стилями народно-разговорной речи и устной народной словесности в 30—50-х годах XIX в. было тесно связано с созданием национально-типических образов персонажей из разной социальной среды. Укреплявшийся в передовой русской литературе этого времени реализм как метод литературного изображения исторической действительности в соответствии со свойственными ей социальными различиями быта, культуры и речевых навыков требовал от писателя широкого знакомства со словесно-художественными вкусами и социально-речевыми стилями разных сословий, разных кругов русского общества. Жизненные обороты и интонации, сила реальной характеристики речей гоголевских персонажей настолько поражали современников, что

высказывалось мнение: «автор — стенограф». Ни один из русских писателей не создал такого, как Гоголь, количества типов, которые вошли бы в литературный и бытовой обиход в качестве имен нарицательных. Однако гоголевские типы даже бедных людей были лишены внутреннего психологического самораскрытия. Поэтому Достоевский, А. Плещеев, А. Пальм, Некрасов, Д. Григорович, Тургенев, Салтыков-Щедрин и другие в середине 40-х годов выдвинули новую задачу аналитического изображения внутреннего мира национально-типических характеров из разных социальных сфер, преимущественно низшего круга, с помощью их речевого самораскрытия.

<...>

Л.Я. Г и н з б у р г

О ЛИРИКЕ (1964)

<...>

Стиль русской элегической школы — характернейший образец устойчивого, замкнутого стиля, непроницаемого для сырого, эстетически не обработанного бытового слова. Все элементы этой до совершенства разработанной системы подчинены одной цели — они должны выразить прекрасный мир тонко чувствующей души. Перед читателем непрерывной чередой проходят словесные эталоны внутренних ценностей этого человека.

На холмах Грузии лежит ночная мгла;
Шумит Арагва предо мною.
Мне грустно и легко; печаль моя светла;
Печаль моя полна тобою,
Тобой, одной тобой... Унынья моего
Ничто не мучит, не тревожит,
И сердце вновь горит и любит — оттого,
Что не любить оно не может.

Здесь почти совсем отсутствуют тропы (за исключением языковых), переносные значения, все то, что называется «поэтическими образами». Но это не значит, что стихотворение «На холмах Грузии...» написано *обыкновенными* словами (позднее, в 30-х годах Пушкин широко откроет свою лирику именно «будничным» словам).

При всей своей высокой простоте оно еще соткано из «избранных» — по выражению Пушкина — слов, каждое из них отмечено лирической традицией и несет в себе выработанные ею значения.

<...>

Поэтическое слово — это всегда слово с измененным значением, но изменения эти осуществляются разными способами. В метафоре совершается перенесение значения, замещение значения другим. Для стилей, сохранявших связь с рационализмом, характерны слова-сигналы. Такое слово формально не является тропом, но предметное его содержание вытеснено и замещено теми признаками и ассоциациями, которые оно приобрело в замкнутом стилистическом ряду.

Лирическое слово зрелого Пушкина живет не изменением или замещением значений, но непрерывным их обогащением. В условных поэтических стилях лирическое слово утрачивало свою материальность. В зрелой поэзии Пушкина слово вещественно, но оно этой вещностью не ограничено. Одновременно оно — *представитель* обобщений, этических, исторических, политических, которые определяют зрелое творчество Пушкина. Полностью сохраняя свою тонкую и точную конкретность, оно способно беспредельно расширяться. Вот пушкинское стилистическое решение задачи поэзии действительности.

<...>

В отличие от поэтических формул лирических стилей 1810—1820-х годов, нагое слово Пушкина — это слово непредрежденных заранее ассоциаций. Поэтому безграничны его смысловые возможности, возможности познания вещей в новых, непредвиденных поворотах.

Люблю я пышное природы увяданье,
В багрец и в золото одетые леса,
В их сенях ветра шум и свежее дыханье,
И мглой волнистою покрыты небеса...

Мгла, покрывающая небеса, — привычная поэтическая формула; но Пушкин говорит: мглой *волнистою*, и это уже увиденное — форма облаков, подробность пейзажа. *Природы увяданье* — тоже общо и общеупотребительно, но словом *пышное* Пушкин сразу разрывает застывшую формулу, сопрягая ее с темой следующего стиха —

В багрец и в золото одетые леса...

<...>

в) СЛОВО В КОНТЕКСТЕ. ОСОБЕННОСТИ РЕЧИ В ЛИРИКЕ, ЭПОСЕ И ДРАМЕ

Тезисы пражского лингвистического кружка (1929)

<...> 1. Разработка основ синхронического описания поэтического языка должна стремиться освободиться от ошибок, заключающихся в отождествлении языка поэтического с языком общения. Поэтическая речевая деятельность с точки зрения синхронической принимает форму речи, т. е. индивидуального творческого акта, приобретающего свою значимость, с одной стороны, на основе современной поэтической традиции (поэтический язык), а с другой — на основе современного языка общения. Взаимоотношения поэтического творчества с этими двумя лингвистическими системами крайне сложны и разнообразны, почему их необходимо исследовать как с точки зрения диахронии, так и с точки зрения синхронии. Специфические свойства поэтической речевой деятельности проявляются в отклонении от нормы, причем характер, тенденция и масштаб этого отклонения очень различны. Так, например, приближение поэтической речи к языку общения может быть обусловлено противодействием существующей поэтической традиции; четкие и известные периоды времени взаимоотношения поэтической речи и языка общения в другие периоды как бы не ощущаются вовсе.

2. Различные стороны поэтического языка (например, морфология, фонология и т. д.) настолько тесно связаны друг с другом, что изучение одной из них без учета других, как это часто делали историки литературы, невозможно. *В соответствии с положением о том, что поэтическое творчество стремится опереться на автономную ценность языкового знака, вытекает, что все стороны лингвистической системы, играющие в деятельности общения только подсобную роль, в поэтической речевой деятельности приобретают уже самостоятельную значимость. Средства выражения, группируемые в этом аспекте, равно как и их взаимоотношения, стремящиеся в деятельности общения автоматизироваться, в поэтическом языке стремятся, напротив, к актуализации.*

Степень актуализации различных элементов языка в каждом данном отрезке поэтической речи и в поэтической традиции различна, чем и объясняется специфическая для каждого случая градация поэтических ценностей. Естественно, что отношение поэтической речи к поэтическому языку и к языку общения является в функции различных

элементов каждый раз иным. Поэтическое произведение — это функциональная структура, и различные элементы ее не могут быть поняты в н е с в я з и с ц е л ы м. Элементы объективно тождественные могут приобретать в различных структурах совершенно различные функции. <...>

5. Вопросы, связанные с поэтическим языком, играют в исследованиях истории литературы в большинстве случаев подчиненную роль. *Организирующий признак искусства, которым последнее отличается от других семиологических структур, — это направленность не на означаемое, а на самый знак.* Организующим признаком поэзии служит именно направленность на словесное выражение. Знак является доминантой в художественной системе, и если историк литературы имеет объектом своего исследования не знак, а то, что им обозначается, если он исследует идейную сторону литературного произведения как сущность независимую и автономную, то тем самым он нарушает иерархию ценностей изучаемой им структуры. <...>

Г.О. Винокур

ПОНЯТИЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА (1947)

<...>

...Между тем поэтическое слово вырастает в реальном слове, как его особая функция, совершенно так же, как поэзия вырастает из окружающего нас мира реальности. Буквальное значение слова в поэзии раскрывает внутри себя новые, иные смыслы совершенно так же, как расширяется в искусстве значение описываемого единичного эмпирического факта до степени того или иного обобщения.

<...>

Отсюда следует, что нет такого факта поэтического языка, какой факт не был бы известен и вне поэтического контекста, как явление языка вообще. Но в этом новом, поэтическом качестве каждая языковая дата приобретает особые свойства, из которых здесь кратко указываются два следующих.

Во-первых, в поэтическом языке в принципе нет слов и форм немотивированных, с пустым, мертвым, произвольно-условным значением. В обычном языке есть слова, объяснимые через значение других слов с общей производной основой: *певец* — это тот, кто *поет*. Но что значит *петь* — это можно только истолковать, а собственно языковым путем объяснить невозможно: это слово с основой производной, первичной. Между тем в поэзии и слово *петь* не изолировано, а

входит в соответствующий смысловой ряд в зависимости от того образа, которому оно служит основанием. Так, *петь* может оказаться связанным со словами, выражающими радостное состояние духа («душа поет», «кровь поет» и т. п.), поэтическое вдохновение («муза поет»), игру на музыкальном инструменте (ср. у Блока: «исступленно запели смычки»), и т. д. Ср., например, обычную связь слов, обозначающих *слезы* и *дождь*: «Сквозь ресницы шелковые Проступили две слезы... Иль то *капли дождевые* Зачинающей грозы?» (Т ю т ч е в); «На родину тянется *туча*, *Чтоб только поплакать* над ней» (Ф е т); «И ничего не разрешилось Весенним *ливнем бурных слез*» (Б л о к); «Своими горькими *слезами* Над нами плакала весна» (о н ж е) и т. д.

Это, конечно, касается и грамматических категорий. Слово, имеющее только множественное число, способно в поэзии, независимо от своего реального значения, быть носителем образа множественности, неодушевленное слово женского рода — носителем женского образа и т. д. Здесь разрыв между «техническим» и «живым» значением языковых фактов в принципе уничтожается.

Это было бы невозможно, если бы, во-вторых, в поэтическом языке не преодолевалось также различие между теми фактами, которые входят в самую с и с т е м у языка, и теми фактами, которые остаются достоянием внесистемной речи, так называемые *г о в о р е н ь я* («la parole»). Порядок слов в русском языке по большей части не создает различий, которые могли бы иметь чисто грамматическое значение. Но в поэтическом языке *веселый день* и *день веселый*, *смелый воин* и *воин смелый*, *бой идет* и *идет бой* — существенно различные синтагмы, потому что они могут быть применены для выражения различного поэтического содержания. Значение слова *чистый* не зависит от того, каков исчерпывающий список существительных, употребляющихся с этим прилагательным в общем языке. Здесь нужно избежать лишь смешения таких групп словосочетаний, как, например, *чистая вода*, с одной стороны, и *чистый вздор* — с другой. Но в поэтическом языке в принципе каждое слово есть член того или иного сращения, обладающего единством смысла: очевидно, что *туча плачет* и *душа плачет*, *скрипка плачет* и *весна плачет* — это совсем разные образы, имеющие общее единое основание в буквальном значении слова *плачет*. Поэтому *чистая вода* и *чистая слеза* также могут представлять собой разные словосочетания в языке поэзии.

Конструкции, необязательные, «свободные» в языке общем, но потенциально обязательные, «несвободные» в языке поэтическом, также представляют собой явление внутренней формы, то есть отношение буквального и «более далекого» значений. Постпозиция или

препозиция определяемого «буквально» имеет смысл одинаковый, безразличный, но в данном поэтическом контексте она вместе с тем и не безразлична. В «буквальном» смысле сочетание форм без сказуемого, «не доведенное до точки», имеет смысл предложения незаконченного, но в то же время, например, занимая цельный стих или составляя иную соответствующую ритмическую группу, оно звучит, как если бы было законченным синтаксическим целым, и т. д. Таким образом, в том особом разделе лингвистики, который посвящен изучению языка как поэтического факта, совершенно иной смысл получают такие явления, как связь слов между системой языка и факультативными формами ее воплощения.

<...>

В.В. Кожин о в СЛОВО КАК ФОРМА ОБРАЗА

<...>

Стилистика изучает речь писателя (и литературы в целом) в ее отношении к общенародному языку. Наука о литературе не может и не должна заниматься этим (хотя многие литературоведы и пытаются идти именно по этому пути). Наука о литературе изучает речь писателя (и литературы в целом) в ее отношении к художественному содержанию в его цельности. Поэтому, например, термин «стиль» (а также и другие термины, используемые и в стилистике, и в литературоведении) имеет в науке о литературе качественно иной смысл, чем в стилистике. Если в стилистике под «стилем» понимается своеобразие отношения речи писателя к общенародному языку, то в науке о литературе под «стилем» имеется в виду своеобразие отношения речи писателя к содержанию его творчества. Таким образом, стилистика и литературоведение начинают свое исследование как бы в одной и той же точке, на одной и той же линии, или «уровне»: они обращаются к целостной реальности речи писателя. Но стилистика стремится проникнуть через этот пласт к речи вообще и, далее, к языку, а наука о литературе движется вглубь в противоположную сторону — к художественному содержанию произведения. Так разграничиваются стилистика художественной литературы и поэтика, то есть составная часть науки о литературе (помимо проблем художественной речи, поэтика включает в себя проблемы жанров, композиции, стиха, фонетики).

Целесообразно разграничить терминологически самый предмет стилистики и поэтики (точнее, данной ее области): если стилистика изучает речь художественной литературы (и ее

стили), то поэтика изучает художественную речь. Этот терминологический нюанс не бесполезная игра словами; он дает ясное представление о том, что если стилистика рассматривает речь писателя на фоне речи вообще, устанавливает ее место среди всех стилей речи, то поэтика всецело сосредоточена на изучении речи писателя как одной из своеобразных форм художественной речи в ее связи с содержанием.

<...>

Речь художественного произведения есть прежде всего особенное и с к у с т в о, и это определяет всю систему ее свойств. Так, например, наиболее существенно не то, что художественная речь имеет «экспрессивный» и «индивидуальный» характер (эти свойства могут не менее интенсивно и ярко выступить в «житейской» речи людей), но то, что эти свойства творчески созданы художником с определенной целью.

Поэтому, скажем, та же эмоциональность, экспрессия предстает в художественной речи в качественно ином значении, чем в «естественной» речи, имеет принципиально иную природу. Так, эмоциональность чужого высказывания или письма воспринимается нами в неразрывной связи с реальной жизненной ситуацией. Когда мы слышим или читаем речь человека, пережившего тяжкое несчастье (например, смерть близких), мы неизбежно воспринимаем эмоциональный накал этой речи, даже вне зависимости от того, насколько отчетливо, тонко, верно и вообще «умело» он выражен. Мы, в сущности, оправдываем всякое неумение.

Совершенно по-иному обстоит дело в художественной речи; здесь «неумелое», «неискусное» выражение самого глубокого горя будет воспринято равнодушно или даже вызовет смех. И именно это различие действительно отделяет художественную речь от любой другой, кладет резкую и четкую границу.

<...>

Художественная речь — и стихотворная, и прозаическая — это действительно уже нечто иное, чем просто человеческая речь, ибо в «естественной» речи нет и не может быть такого симметричного, чеканного, завершеного построения. Эта художественная речь отличается от речи так же, как, например, продуманные, выверенные, ритмичные жесты актеров отличаются от обычных человеческих движений. Что же касается стихотворной речи, то она отличается от обычной речи не меньше, чем движение танцора от естественной походки. Это и значит, что художественная речь ни в коем случае не может быть

приравнена к другим видам речи, как танец никогда не может быть приравнен к шагу или бегу.

Однако художественная речь выходит за рамки обычной речи не только по своим внешним, непосредственно материальным качествам (правда, эти качества очень важны для нас, ибо они могут быть установлены с объективной точностью, экспериментально). Мы видели, что ритмические и физические свойства не принадлежат уже к области русской (или какой-либо иной) речи: они есть факты, свойства русского искусства слова или, точнее, «языка» этого искусства. Здесь понятие «язык» выступает уже совершенно не в лингвистическом плане, а в том плане, в каком употребляются выражения «язык музыки» (то есть особенная, специально разработанная система нот, звукоряд) или «язык танца» (опять-таки своеобразная у каждого народа система специфических, искусственно выработанных жестов), то есть в значении формы искусства.

Далее, и в сфере з н а ч е н и й художественной речи мы найдем целую систему «внеязыковых» явлений, выходящих за пределы русской речи в собственном смысле. Это превосходно показал один из крупнейших русских филологов Г.О. Винокур...

<...>

А.В. Ч и ч е р и н

ИДЕИ И СТИЛЬ (1965)

<...>

В чем заключается образность и поэтическая сила слова? В тропах? Только ли в тропах? И как быть с прозой Пушкина, Чехова, Теккеря, Мопассана? Не много там метафор, сравнений, гипербол, даже эпитеты редки, и не больно броски эпитеты. «Крыша на нем ржавая», «серый больничный забор», унылый, окаянный вид», «старые изодранные халаты» — вот первые эпитеты «Палаты № 6».

Самые тонкие явления стиля не так уж «кидаются в очи», их нужно распознать, уловить малоприметную, но крепкую нить, которая соединяет явления стиля и мысль, которую только и живет, только и дышит это явление стиля.

Самые обыкновенные слова в тех или других словосочетаниях могут приобрести большую силу. Посмотрите, как в разные периоды своего творчества Леонид Леонов любит отвлеченные, бесплотные слова и какими они становятся переуплотненными и зримыми в его прозе. Слова «тишина», «напасти», «дурман», «затхлость», «оцепе-

нение», «осознание», «усталость», «понятия», «мысль» преобразуются в его тексте: ...какой такой шутуляк тишину поганым крылом колотит», «Источены были ...избенки осенними ветрами да зубастыми напастями», «пудовый дурман», «затхлость ударяла в лицо», «вязкое дорожное оцепенение», «в расплеснутом сознании», «усталость давила ему на плечи», «плоско нарисованные на нем понятия», «мысль, которая... туго и неуверенно вызревала в нем...

В этих словосочетаниях, даже вырванных из текста «Петушихинского пролома» и «Скутаревского», — целая эстетическая система, уплотняющая отвлеченное до осязаемого и зримого, система внутренней крайней активности реализма.

Не только словосочетания, но и отдельные ударные ключевые слова становятся порой «поэтическими терминами» и переходят из одного произведения в другое, определяют и стиль и идею произведения. Как просто теперь — раскрыть словарь языка Пушкина и следить по нему за жизнью поэтического слова. Оказывается, за самыми простыми из них — проблески цельной философии.

Слово «к о с н у т ь с я»: ...голос музы темной/Коснется ль уха твоего», «Коснулась роковая весть» («Полтава»); «...до слуха чуткого коснется... («Поэт»); «Моих зениц коснулся он...» («Пророк»); «Или коснется горячо ее руки» («Евгений Онегин»); «У меня затрещала бы набережная, если б коснулся я сатиры» (Письма). В приведенных и в других случаях в этом слове электрическая сила вторжения одного в другое (например, поэтики в сознание читателя), порождающая своего рода душевные взрывы, и слово «коснуться» каждый раз пере вы пол ня е т свое прямое смысловое задание.

Слово «г е н и й»: «Мой добрый гений»; «...меня покинул тайный гений»; «...гений чистой красоты»; «Какой задумчивый в них гений»; «Ты гений свой воспитывал в тиши»; «...долго ли тебе разменивать свой гений на серебряные четвертаки?»; «Корнеля гений величавый»; «А гений и злодейство/Две вещи несовместные». Как живет и сверкает это слово в лирике, в драматургии, в письмах Пушкина! Целая теория: гений составляет драгоценное и редкое достояние все же не исключительных, а многих людей. Тою же философией насыщает Пушкин и слово «с л а в а». «И вашей славою и вами,/Как нянька старая, горжусь». Не о шумной славе Байрона или Наполеона сказано в этих строках, а о тихой, но подлинной славе высокого женского достоинства и светлой красоты.

На каком просторе воспринимается жизнь слова, когда оно берет-ся не только в клеточке определенного контекста, а в творчестве писателя в целом!

<...>

У Гоголя, у Достоевского грамматические формы слов сами по себе приобретают большое выразительное значение. В особенности это сказывается в применении превосходной и, если позволяют так называть, уничижительной степеней. Эти крайности часто совмещает ирония, которая гнездится в превосходной степени. Сильно звучит в устах Собакевича «преживехонький» об одном из проданных им мертвецов. Такое же сильное обратное действие у слов: «наидобродушнейший», «наиприятнейший», «скромнейший», «деликатнейший», «образованнейший», «милейшие и достойнейшие люди». В превосходной степени ироническая снижающая гипербола, которая в «Мертвых душах» распространяется на весь помещичий мир крепостнической России.

Нередко и Достоевский пользуется превосходной степенью иронически, например говоря о «глубочайшем исследовании» весьма легковесного Степана Трофимовича Верховенского. Все же обычно его превосходные степени имеют другое значение, в них — крайние душевные и идейные порывы его героев: «в глубочайшем удивлении», «глубочайшим раскаянием», «главнейшие подтверждения». Такое же значение имеют слова, равнозначные с этой грамматической формой: «чрезвычайная задумчивость», «с чрезвычайным недоумением», «чрезвычайная тишина», «с чрезвычайно крутой и скрипучей лестницы». Сопоставьте с этим уменьшительные (уничижительные): «квартиренка», «именьшко», «докторишки», «башмачонки», и в к о н т р а с т е г р а м м а т и ч е с к и х ф о р м — трагические контрасты поэтического мировоззрения Достоевского, с его жгучей тоской, страстным презрением к измельченному и опошленному миру, с величием грозных его идей.

<...>

Б.А. Л а р и н

О ЛИРИКЕ КАК РАЗНОВИДНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ

(Семантические этюды) (1925)

<...>

Многозначимость не может быть объявлена первозданным и всеобщим свойством лирики, но в пределах нашего исторического опыта (особенно если не переступать границы между литературной лирикой и народной песней) — эта ее семантическая характеристика наблю-

дается все отчетливей по мере роста художественно-языковой культуры. Для нашей стадии ее, в частности для новой русской лирики, может быть принято как догмат поэтического лаконизма положение Ганса Ларсона: «... (поэт) всегда вправе оставить в намеке (*sous-entendre*) то, о чем всякий, одаренный мыслительной проницательностью, сам догадается». Это объяснено ниже так: «Внезапная недоговоренность возбуждает в слушателе напряжение воображенья и более яркие образы, чем если бы все было сказано. Мысль просыпается, как мельник, когда остановились жернова»¹.

Как же предсказаны пути разгадки многозначимой лирической речи?

Более всего — *традиционной условностью* словоупотребления и вообще поэтического стиля; затем — *контекстом* (обязательной знаменательностью данной совокупности речевых элементов, взаимодействием слов); наконец — в несколько меньшей мере — *ожиданием новизны*, устремлением мысли к тем возможным способам представления, какие противостоят привычному, известному; иначе говоря, третий момент действует неразлучно с первым, мы разделяем их лишь в теории. *Без новизны* — и *знаковой и семантической* — нет ощущения поэтической действительности речи...

Однако недостаточно отрицательного определения новизны как еще не сказанного; мы квалифицируем «новизну» как поэтическое достижение только при положительных признаках оценки: новое в знаках — должно быть эстетико-речевым *стимулом*, новое в семантике — освобождает от привычных представлений (сознаваемых в данный момент несостоятельными) или ведет к творческому завершению опыта, иначе говоря — к эстетической интуиции.

Этот последний момент смыслового развертывания обсуждался и освещался много раз... <...> Здесь надо указать только, что органическое единство, образуемое восприятием цельной лирической пьесы, представляет собою неповторимый смысловой комплекс, лишь в этой полноте богатый теми нюансами, которые обуславливают нашу эстетическую квалификацию ее.

Остается наименее обследованный первый момент — апперцепирующее действие традиционной условности поэтического стиля в нашем восприятии лирики. Пусть читатель припомнит данное выше

¹ Б.А. Ларин цитирует работу немецкого ученого Г. Ларсона «Логика поэзии» (1899).

стихотворение Хлебникова¹, чтобы на нем присмотреться к действию этого семантического фактора.

Сделав раньше сопоставление этого стихотворения с аналогичными из Вяч. Иванова и А. Белого², я и хотел вызвать в сознании читателя ту ближайшую традиционную среду поэтического стиля, от которой Хлебников «отталкивается» и от которой зависит — так же как красное знамя от знамени трехцветного и красных флагов прежних революций (первое почти ничего бы не значило, не будь у нас перед ним второго и т. д.). Но этот традиционный поэтический опыт, присущий нам, читателям, настолько же неощутим, как давно привычен; он невыделим из состава ощущения свежести или банальности поэтического произведения. Обнаружить его с совершенно бесспорной наглядностью трудно. Можно только сказать, что мы едва ли что-нибудь поняли бы в первой части четверостишия Хлебникова и могли бы самым неожиданным и неверным способом толковать вторую часть и все в целом, если бы не было повелительной необходимости предуганного традицией понимания его. Попробую это показать.

Допустим, надо истолковать анонимный, *недатированный, заведомо несовременный стихотворный фрагмент.*

Ночь роняет душам темным
Клича старые: гори!

Это могло бы быть обрывком религиозно-обрядового гимна огнепоклонников, где ночь — учредительница жертвоприношения огню. Это могли бы быть стихи из мистической лирики созерцателей-исихастов об озарении экстатическим откровением в тиши и мраке ночи. Такими же стихами — в подцензурной метафоричности — можно было бы призывать к революции против Ночи-реакции, и т. д., и т. д.

¹ Немь лукает
луком
немным
в
Закричательности
зари!
Ночь роняет душам
темным
Клича старые: гори! (Хлебников В. Требник троих. М., 1913. С. 18).

² Имеются в виду стихотворения Вяч. Иванова «Ожидание» (Иванов Вяч. Сог Ardens. М., 1911. Кн. 1. С. 133) и А. Белого «Звон вечерний гудит, уносясь...» (Белый А. Золото в лазури. М., 1904. С. 24—25) и «Вечер» (Белый А. Королевна и рыцари. Пб., 1919. С. 53—54). Сопоставительный анализ Б.А. Лариным этих произведений со стихотворением В. Хлебникова см. на с. 61—64 цитируемого издания.

Но этого ничего нет в данном случае, возможные истолкования ограничены и предопределены прежде всего тем, что известно начало стихотворения, дата и автор, и тем, что есть ряд стихотворений, написанных хотя бы со времен Тютчева, с той же лирической темой ночи; читая Хлебникова, мы смутно припоминаем их¹. И, уяснив себе таким образом эти стихи, мы образуем далее и свое понимание начальной части стихотворения:

Немь лукает луком немным
В закричальности зари!

Ритмико-синтаксический параллелизм этой части с последними двумя стихами (цитированными выше) заставляет нас видеть соответствие слова «немь» слову «ночь» — и, раз они этим обособленно сопоставлены в нашем восприятии, то — по тенденции обратного семантического соединения в стихотворении — «немь» осмысливается применительно к «ночь», как природное, стихийное и конкретное понятие. Здесь-то и сказывается действие «ожидания новизны», — мы образуем представление «немь» как новое, и притом, в данных условиях контекста, оно становится семантическим ядром стихотворения, на нем сосредоточивается смысловой эффект всех выразительных элементов его. <...>

<...>

М.М. Ба х т и н

СЛОВО В РОМАНЕ (1934—1935)

<...>

Роман как целое — это многостильное, разноречивое, разноголовое явление. Исследователь сталкивается в нем с несколькими разнородными стилистическими единствами, лежащими иногда в разных

¹ Хотя это не самоочевидно и может вызвать сомнения, но я буду настаивать на том, что обычно стихотворение вызывает к порогу сознания ассоциации тематической традиции, как наружного — первого измерения литературного опыта. Эти неясные припоминания возникают в подсознании, но готовы к осознанию; потому при оценочных суждениях мы прежде всего (легче всего) опираемся именно на сравнение с аналогичными по теме стихами... Только на известной высоте эстетической культуры тема становится моментом не первой важности, воспринимается не как основной организующий принцип, а как частный элемент, и внимание сосредоточивается на композиции, на оригинальном преломлении литературной традиции, — на творческой (и тем наиболее актуальной для читателя) функции пьесы.

языковых планах и подчиняющимися разным стилистическим закономерностям.

Вот основные типы композиционно-стилистических единств, на которые обычно распадается романное целое:

1) прямое авторское литературно-художественное повествование (во всех его многообразных разновидностях);

2) стилизация различных форм устного бытового повествования (сказ);

3) стилизация различных форм полулитературного (письменного) бытового повествования (письма, дневники и т. п.);

4) различные формы литературной, но внехудожественной авторской речи (моральные, философские, научные рассуждения, риторическая декламация, этнографические описания, протокольные осведомления и т. п.);

5) стилистически индивидуализированные речи героев.

Эти разнородные стилистические единства, входя в роман, сочетаются в нем в стройную художественную систему и подчиняются высшему стилистическому единству целого, которое нельзя отождествлять ни с одним из подчиненных ему единств.

Стилистическое своеобразие романного жанра именно в сочетании этих подчиненных, но относительно самостоятельных единств (иногда даже разноязычных) в высшем единстве целого: стиль романа — в сочетании стилей; язык романа — система «языков». Каждый выделенный элемент языка романа ближайшим образом определяется тем подчиненным стилистическим единством, в которое он непосредственно входит: стилистически индивидуализированной речью героя, бытовым сказом рассказчика, письмом и т. п. Этим ближайшим единством определяется языковой и стилистический облик данного элемента (лексический, семантический, синтаксический). В то же время этот элемент вместе со своим ближайшим стилистическим единством причастен стилю целого, несет на себе акцент целого, участвует в построении и раскрытии единого смысла целого.

Роман — это художественно организованное социальное разноречие, иногда разноязычие, и индивидуальная разноречивость. Внутренняя расслоенность единого национального языка на социальные диалекты, групповые манеры, профессиональные жаргоны, жанровые языки, языки поколений и возрастов, языки направлений, языки авторитетов, языки кружков и мимолетных мод, языки социально-политических дней и даже часов (у каждого дня свой лозунг, свой словарь, свои акценты), — эта внутренняя расслоенность каждого языка в каждый данный момент его исторического существования — необходимая предпосылка романного жанра: социальным разноречием и

вырастающей на его почве индивидуальной разногласицей роман оркеструет все свои темы, весь свой изображаемый и выражаемый предметно-смысловой мир. Авторская речь, речи рассказчиков, вставные жанры, речи героев — это только те основные композиционные единства, с помощью которых разноречие вводится в роман; каждое из них допускает многообразие социальных голосов и разнообразие связей и соотношений между ними (всегда в той или иной степени диалогизованных). Эти особые связи и соотношения между высказываниями и языками, это движение темы по языкам и речам, ее дробление в струях и каплях социального разноречия, диалогизация ее — такова основная особенность романной стилистики.

Традиционная стилистика не знает такого рода сочетания языков и стилей в высшее единство, у нее нет подхода к своеобразному диалогу языков в романе. Поэтому-то стилистический анализ ориентируется не на целое романа, а лишь на то или иное подчиненное стилистическое единство его. Исследователь проходит мимо основной особенности романного жанра, подменяет объект исследования и вместо романного стиля анализирует, в сущности, нечто совсем иное. Он транспонирует симфоническую (оркестрованную) тему на рояль.

Наблюдаются два типа такой подмены: в первом случае вместо анализа романного стиля дается описание языка романиста (или, в лучшем случае, «языков» романа); во втором — выделяется один из подчиненных стилей и анализируется как стиль целого.

<...>

В.М. В о л ь к е н ш т е й н

ДРАМАТУРГИЯ

<...>

Слово в драме — драматическая реплика — имеет значение прежде всего действенное. Слово — действие в самой примитивной, непосредственной форме — является приказом или просьбой, прямым вопросом, кратким «хочу» или «не хочу». Такое слово может быть названо действенным по преимуществу.

В более сложной форме действенное слово проявляется в виде образной речи, сочетающейся иногда с отвлеченными рассуждениями, силлогизмами и афоризмами, направленной к определенной цели. Приемы такой убеждающей, увлекающей речи изучает риторика.

Слово в драме есть поэтически преображенное действенное слово, либо действенное по преимуществу, либо риторическое.

Риторика в драме является в виде, так сказать, поэтически смягченным, благодаря музыкальной и ритмической инструментовке это нечто среднее между лирической поэзией и ораторским искусством.

Лирика, эпика и пользование отвлеченными доводами приобретают в драматическом диалоге значение элементов риторики.

<...>

...Глубокомыслие драматического героя требует особого истолкования. Для героя драмы мысль — орудие борьбы, средство достижения своей цели. Язык драмы — язык желания; в этом его сила, его правда; в этом его ложь. Нельзя верить на слово ни одному драматическому герою; надо проверить, отчего и, главное, для чего он говорит, проверить обстоятельства, в которых он действует, его отношения с партнерами — прежде всего его единое действие.

Если человек в то время, как его сажают на кол, осуждает весь мир, из этого не следует, что он пессимист. И если драматург изображает такую сцену, из этого не следует, что драматург пессимист; надо проверить, как и для чего он ее изображает.

Литературная критика обычно упускает из виду динамическую, драматическую подпочву диалога. Она верит драматическим героям слепо и наивно, она читает стихи в трагедии как лирические высказывания автора, она ищет в словах героя драмы определенное теоретическое мировоззрение, забывая о том, что драматический диалог есть риторика и менее всего похож на теоретическую программу.

Тем не менее в двух случаях афоризмы и рассуждения драматического персонажа не только слово-действие, но и слово-мысль, теоретическое утверждение автора; во-первых, в тех пьесах, где действующим лицом является некий проповедник, чье единое действие есть именно искание и утверждение объективной, с точки зрения автора, истины. Таковы, например, Чацкий, Аким («Власть тьмы»), многие комедийные резонеры. Здесь голос героя и голос автора сливаются. Во-вторых, это отдельные восклицания и изречения обычно какого-нибудь лица, менее других замешанного в драматическую борьбу, в момент остановки или окончания действия. Например, слова Горацио над трупом Гамлета:

Вот сердце благородное угасло!

Такие изречения обращены иногда уже прямо к публике. В древнегреческой трагедии теоретическое — дидактическое — суждение автора высказывал хор, иногда вступавший в драматическую борьбу, иногда же выступавший в момент, когда действие замирало,

останавливалось. В речах древнегреческого хора открыто звучало авторское мировоззрение.

В последовательности событий, в неразрывной связи причин и следствий, в соотношении между героями драмы, в их судьбе, в судьбе их страстей, наконец, в той игре симпатий и антипатий, которые они внушают зрителю, мы вскрываем мировоззрение, свойственное автору.

<...>

С.Д. К р ж и ж а н о в с к и й

ПОЭТИКА ЗАГЛАВИЙ (1931)

<...> Десяток-другой букв, ведущих за собой тысячи знаков текста, принято называть з а г л а в и е м. Слова на обложке не могут не общаться со словами, спрятанными под обложку. Мало того: заглавие, поскольку оно не в отрыве от единого книжного тела и поскольку оно, в параллель обложке, облегчает текст и смысл, — вправе выдавать себя з а г л а в н о е книги.

Заглавие ограничено площадью <...>. Притом: знаки титулблата, от столетия к столетию, стягиваются, естественно уплотняя фразеологию.

<...> ...В большинстве случаев из понятия «заглавие» только искусственно можно исключить имя автора. Дело в том, что писательское имя, по мере забирания им известности, превращается из собственного в н а р и ц а т е л ь н о е, тем самым участвуя в нарицании, т. е. назывании книги; обжившись среди заглавий, имя как бы получает от них озаглавливающую силу и особый п р е д и к а т и в н ы й смысл: Августина, Руссо, Льву Толстому, в отличие от сочинителей череды книг, названия которых, часто очень длинные, тоже начинались с слова «Исповедь», излишне прибавлять к нему что-либо... кроме имени¹. <...>

На одной старой, помеченной 1725 годом книге обозначено: ...писания от потентатов к потентатам».

История имени автора, его странствия по заглавному листу, из шрифтов в шрифты, разрастание и изникновение — все это почти приключенческое жизнеописание «потентата», лишь постепенно раскрывающего свою потенцию.

Первоначально заглавный лист без имени. Книга мыслится как бы с а м о п и с н о й, — любопытно, что даже философ довольно позд-

¹ Имеются в виду одноименные автобиографические сочинения Августина Аврелия (ок. 400), Жан-Жака Руссо (1765—1770), Л.Н. Толстого (1882).

него времени И. Фихте, выпустивший первую свою работу неподписанной, неоднократно возвращается к утверждению, что «предмет должен сам себя излагать, пользуясь пишущим, как своим о р г а н о м» («Reden an die deutsche Nation. 1807—08»)¹.

Действительно: первоначально автор лишь «орган» в организме книги, и имя его, если проступает на титульный лист, то где-нибудь в концовке заглавия, затиснутое в мелкобуквье. Псевдоним Ин. Анненского «Никто»² является лишь реминисценцией о тех временах, когда писатель и был никто, и не претендовал даже на десяток букв в заглавии. Правда, несколько гигантизированных имен — Аристотель, Августин, Иоанн³ — служат укрытием множеству б е з ы м е н н ы х, прячущихся внутрь имен-колоссов, как ахейне внутри троянского коня, — лишь с тем, чтобы связать свои писания со старой философией и богословской традицией.

В русской, например, старой оригинальной и переводной книге превалирует, оттесняя индивидуальные имена, общее обозначение религии, народа, класса, иной раз даже города, в которые включает себя, растворяясь, как частное в общем, автор: «Советы душе моей, т в о р е н и е х р и с т и а н к и, тоскующей по горнем своем отечестве. Посл. изд. 1816».

«Женское сердечко, или премудрые наставления женскому полу, приспособленные к правилам нынешнего века, сочинение р о с с и й с к о е. СПб. 1789».

«Плуги соха, писано с т е п н ы м д в о р я н и н о м. М., 1806».

В последнем случае, когда класс или сословность автора тесно связывается с темой, тема вынуждает подчас полураскрытое имя к полному раскрытию. Например: «Написание в д о в о г о п о п а Георгия Скрипицы, из Ростова города, о в д о в с т в у ю щ и х п о п е х» (год издания не обозначен).

Понемногу, буква за буквой, имя автора как бы втискивается на заглавный лист, отвоевывая себе строку за последним «или» загла-

¹ Первое философское сочинение И.Г. Фихте «Опыт критики всяческого откровения» (1792) было издано анонимно, и его приписывали И. Канту. «Reden an die deutsche Nation» — «Речи к немецкой нации».

² Первая книга лирики И.Ф. Анненского «Тихие песни» (1904) была подписана псевдонимом Ник. Т.-о. В. «Одиссее» Гомера главный герой называет себя *Никто* в ответ на вопрос циклопа Полифема (песнь IX).

³ Августин Аврелий (354—430) — богослов и философ, принявший в 387 г. христианство и признанный в католичестве святым, упомянут выше как автор «Исповеди»; Иоанн — Иоанн Златоуст (ок. 350—407) — византийский церковный деятель, прославившийся своим красноречием.

вия: оно ютится в тесных и мелких шрифтах, часто не смеет себя полно назвать, прячется в псевдонимы, звездочки и точки, но любопытно, что в столичных изданиях русской книги второй половины XVIII в. в строках заглавия уже всегда за я в л е н о если не самое имя, то п р а в о н а и м я.

Стихи, например, авторизуются как принадлежащие перу «Некоторого любителя. СПб. 1883». Книга противомасонского союза полуподписана неизвестным лицом «Непричастным оному» (приписывают Екатерине II). Заглавие одной из октав 1794 года заканчивается уклончивым: ...сочинил он, а перевел я». <...>

Псевдоним вначале пытается скрыть автора, но, подчиняясь общей судьбе имени на заглавном листе, постепенно эволюционирует от скрывающих, латентных форм к формам возможно полного раскрытия будущего «потентата». Защитный цвет его постепенно меняется на цвет сигнальный. Если вначале «потентат» книги пользуется псевдонимом, как серым плащом, скрывающим его, то впоследствии он надевает поверх своего имени псевдо-имя, как яркую и ловко скроенную одежду, иной раз даже подчеркивающую те или иные черты. Ведь простое чувство заглавия должно напоминать озаглавливателю о том, что на титулблат, где все буквы на счету, и буквы его имени могут быть допущены, лишь пройдя с к в о з ь о с м ы с л е н и е: на заглавном листе, который должен быть с п л о ш н ы м с м ы с л о м, конденсацией текста в фразу псевдо-именами выглядят не псевдонимы, а «настоящие» имена, литературно ничего не выражающие. Молодые писатели Гликберг и Бугаев, превратившие себя по требованию титулבלата в Черного и Белого¹, совершенно правильно использовали место, отведенное типографией под имена, для передачи того внутреннего освещения, точнее, того п о д л и н н о г о и м е н и, которое звучит сквозь все их строки. Псевдонимы: Мультатули (*multa tuli* — я много перенес: Э. Деккер), Кот Мурлыка (проф. Вагнер), Барон Брамбеус (Сенковский)² — естественно включаются в композицию заглавий подписанных ими произведений. <...>

¹ *Саша Черный* — основной псевдоним поэта и прозаика А.М. Гликберга (1880—1932); *Андрей Белый* — псевдоним поэта, прозаика, теоретика символизма Б.Н. Бугаева (1880—1934).

² *Мультатули* — псевдоним голландского писателя и публициста Э.Д. Деккера (1820—1887); «Сказки кота Мурлыки» (1872) принесли литературную славу профессору зоологии Казанского университета Н.П. Вагнеру (1829—1907); *барон Брамбеус* — псевдоним, он же — основной герой-рассказчик произведений О.И. Сенковского (1800—1858), редактора журнала «Библиотека для чтения». О происхождении многих литературных псевдонимов см.: *Дмитриев В.Г.* Скрывшие свое имя (Из истории анонимов и псевдонимов). М., 1977.

Заглавное слово должно быть так относимо к словам текста, как слова текста к разрабатываемому книгой слою слов жизни. Заглавие поступает с книгой так, как она со своим речевым материалом. Просторечие расплывчато, сложноцветно, ветвисто и пространно; книжная речь окантована, с подрезанными ветвями, очерчена и уплотнена; стиль заглавной строки кристалличен, без ответвлений и сплюснен до отказа. Книжная речь, лаконизирующая фразеологию жизни, дающая ее в отжиме, достигает этого путем логического и художественного отбора. Таким образом, технике озаглавливания приходится иметь дело не с словесным сырьем, а с художественно-переработанным материалом: прошедшее сквозь более крупное сито текста должно еще раз процедиться сквозь заглавный лист. Ясно: такого рода искусство, направленное на и с к у с т в о, дохудожествление искусства требует большого изощрения и сложного мастерства. <...>

§ 3. СТИХОВЕДЕНИЕ

Важнейшие этапы в истории русской науки о стихе совпадают во времени с преобразованиями самой структуры стиха; теория обобщает, прогнозирует на основании совершившихся или намечающихся перемен в практике стихосложения. Начало отечественного стиховедения связано прежде всего с реформаторской деятельностью В.К. Тредиаковского и М.В. Ломоносова, осуществивших переход от силлабической к «тонической» (позднее названной Н.И. Надеждиным силлабо-тонической) системе стихосложения. Богатые возможности этой системы, соответствовавшей особенностям русской просодии в большей степени, чем силлабическая (хотя и последняя, как показывают работы Л.И. Тимофеева, имела свои национальные корни), раскрывались постепенно в русской классической поэзии, по мере того как стих обретал все большее ритмическое и интонационное разнообразие. Этому разнообразию способствовало, в частности, обращение А.С. Пушкина к белому стиху.

Вопросы происхождения стиха, для постановки которых позитивистски ориентированное литературоведение второй половины XIX в. накопило обширный фактический материал, трактуются в работе немецкого ученого К. Бюхера «Работа и ритм», связывающей стихотворный ритм с ритмом трудовых телодвижений.

Новый взрыв интереса к теоретическим вопросам русской силлабо-тонички наблюдается в начале XX в. и сопутствует многочисленным версификационным экспериментам, выводящим за пределы этой системы.

Богатство ритмики силлабо-тонического стиха, отмечавшееся уже стиховедами XIX в., стало предметом специального анализа в работах А. Белого, противопоставлявшего понятия «метр» и «ритм». Еще несовершенная мето-

дика А. Белого явилась прообразом будущих многочисленных статистических исследований ритмики.

1920-е годы — период активного взаимодействия силлабо-тоники, дольника и тонического (акцентного) стиха, утвердившегося в практике В.В. Маяковского (показавшего в своей статье «Как делать стихи?» тесную связь ритма и рифмы в тоническом стихе). В это время в стиховедении наблюдается повышенный интерес к общим вопросам теории и истории стиха. Соотношение различных систем стихосложения, сближающие их тонические факторы, преемственность в развитии стиха прослеживаются В.М. Жирмунским. В работе Ю.Н. Тынянова «Проблема стихотворного языка» показана особая семантика слова в условиях «тесноты и единства» стихового ряда.

В настоящее время стиховедение — весьма развитая область литературной науки, специфическая методика которой, однако, является предметом дискуссий. Убедительная критика тенденций одностороннего, изолированного изучения ритмического, фонетического и других сторон стихотворной формы содержится в статье Л.И. Тимофеева «Об изучении стиха», подчеркивающей системный характер стиха и его роль в выражении содержания произведения. Завершают главу размышления М.Л. Гаспарова о задачах сравнительно-исторического стиховедения.

В.В. Т р е д и а к о в с к и й

НОВЫЙ И КРАТКИЙ СПОСОБ К СЛОЖЕНИЮ РОССИЙСКИХ СТИХОВ С ОПРЕДЕЛЕНИЯМИ ДО СЕГО НАДЛЕЖАЩИХ ЗНАНИЙ (1735)

<...>

<...> ...Способ сложения стихов весьма есть различен по различию языков. <...>

<...> Того ради за благо рассудилось, много прежде положив труда к изобретению прямых наших стихов, сей новый и краткий к сложению российских стихов издать, которые и число слогов свойственное языку нашему иметь будут, и меру стоп с падением, приятным слуху, от чего стих стихом называется, содержать в себе имеют. <...>

<...>

...Долгота и краткость слогов, в новом сем российском стихосложении, не такая разумеется, какова у греков и у латин в сложении стихов употребляется; но токмо *тоническая*, то есть в едином ударении голоса состоящая... <...>

<...>

Стих героический российский¹ состоит в тринадцати слогах, а в шести стопах, в первой стопе приемлющий *спондея* — —, *пиррихия* ∪∪, *хорея*, или инако *трохея* — ∪, *ямба* ∪— ; во второй, третьей (после которой слогу пресечения долготу надлежит быть), четвертой, пятой и шестой также. Однако тот стих всеми числами совершен и лучше, который состоит токмо из хореев или из большей части оных; а тот весьма худ, который весь ямбы составляют или большая часть оных. Состоящий из спондеев, пиррихийев или из большей части оных есть средней доброты стих. Но что в тринадцати состоит слогах, тому причина: употребление от всех наших старых стихотворцев принятое. В пример тому будь стих первый из первой сатиры князя Антиоха Дмитриевича Кантемира, без сомнения главнейшего и искуснейшего пииты российского.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13
 Ӯм толь сла̄ б̄йй плод̄ т̄ру до̄в крат̄ к̄й̄ я̄ н̄я̄ ӯ к̄й̄²

<...>

Стих героический не красен и весьма прозаичен будет, ежели сладкого, приятного и легкого падения не возымеет. Сие падение в том состоит, когда всякая стопа, или, по крайней мере, большая часть стоп, первый своей слог долгий содержит, и когда одно письмо и один слог часто не повторяется, наконец когда всякая стопа или большая часть стоп между собою связываются, чем стих от прозаичности... избавляется. В пример представляю многожды повторенный от меня стих князя Антиоха Дмитриевича Кантемира, ибо сей стих весьма приятно всеми падает стопами:

Ӯм толь сла̄ б̄йй плод̄ т̄ру до̄в / крат̄к̄й̄ я̄ н̄я̄ ӯ к̄й̄

¹ Стих героический — стих эпических поэм; в древнегреческой поэзии — гекзаметр. В.К. Тредиаковский предлагает преобразовать русский силлабический тринадцатисложник в шестистопный хорей. Впоследствии в «Тилемахиде» (1766) он использует дактило-хорейческий гекзаметр.

² В.К. Тредиаковский изменил первый стих сатиры А.Д. Кантемира «К уму своему», как содержащий «две вольности» (звательный падеж «уме» и родительный падеж «не долгой»):

Уме слабый, плод трудов не долгой науки!

Во второй редакции сатиры стих звучит иначе:

Уме незрелый, плод недолгой науки!

Для сего-то надлежит мерять стих героический стопами, а не слогами, как доныне наши многие стихотворцы неправильно поступают...

<...>

Что говорено о героическом нашем стихе, то ж все разуметь надобно и о том нашем стихе, который одиннадцать имеет слогов, кроме того, что сей второй пресекает пятый слог... <...>

<...>

О согласии здесь конечных между собою слогов ничего не надлежало б упоминать, понеже известно есть всем нашим стихотворцам, что сие согласие всегда лучше сходится на предкончаемом слоге, то есть на слоге, который пред самым последним, хотя некогда, и то в комическом и сатирическом стихе (но что реже, то лучше), и на кончаемом, то есть на самом последнем то бывает. <...> ...Вся сила сего согласия, как нашим слухам о том известно, состоит только в подобном глоса звоне, а не в подобии слогов или письмен... <...>

<...>

Французская поэзия, также и некоторые европейские, имея мужского и женского рода стихи, сочетавают оные между собою.

<...>

Сие сочетание стихов, что не может введено быть в наше стихосложение, то *первое* для сего: эксаметр наш не может иметь ни больше, ни меньше тринадцати слогов. А ежели б сочетать наш *эксаметр*, то или б мужескому у нас стиху надлежало иметь тринадцать, а женскому четырнадцать слогов, или б женскому должно было состоять из тринадцати, а мужескому из двенадцати слогов... *Второе* для сего: свойство наших стихов всегда требует ударения рифмы, то есть приводит лад с ладом, на предкончаемом слоге, в чем почти главная сладость наших состоит стихов, а крайняя рифм... А ежели бы сочетавать нам стихи, то бы женский стих у нас падал рифмою на предкончаемом необходимо слоге, а мужеский непременно бы на кончаемом. Такое сочетание стихов так бы у нас мерзкое и гнусное было, как бы оное, когда бы кто наипоклоняемую, наинужную и самым цветом младости своей сияющую европейскую красавицу выдал за дряхлого, черного и девяносто лет имеющего арапа. <...>

<...>

Пусть отныне перестанут противно думающие думать противно: ибо, поистине, всю я силу взял сего нового стихотворения из самых внутренностей свойства нашему стиху приличного; и буде желается знать, но мне надлежит объявить, то поэзия нашего простого народа к сему меня довела. Даром, что слог ее весьма не красный, от неискусства слагающих; но сладчайшее, приятнейшее и правильнейшее разно-

образных ее стоп, нежели иногда греческих и латинских, падение подало мне непогрешительное руководство к введению в новый мой эксаметр и пентаметр оных выше объявленных двусложных тонических стоп.

Подлинно, почти все звания, при стихе употребляемые, занял я у французской версификации; но самое дело у самой нашей природной, наидревнейшей оной простых людей поэзии. И так всяк рассудит, что не может, в сем случае, подобнее сказаться, как только, что я французской версификации должен мешком, а старинной российской поэзии всеми тысячью рублями. Однако Франции я должен и за слова; но искреннейшее благодарю россиянин России за самую вещь.

<...>

М.В. Ломоносов

ПИСЬМО О ПРАВИЛАХ РОССИЙСКОГО СТИХОТВОРСТВА (1739)

<...>

Первое и главнейшее мне кажется быть сие: российские стихи надлежит сочинять по природному нашего языка свойству; а того, что ему весьма несвойственно, из других языков не вносить.

Второе: чем российский язык изобилен и что в нем к версификации угодно и способно, того, смотря на скудость другой какой-нибудь речи или на небрежение в оной находящихся стихотворцев, не отнимать; но как собственное и природное употреблять надлежит.

Третье: понеже наше стихотворство только лишь начинается, того ради, чтобы ничего неугодного не ввести, а хорошего не оставить, надобно смотреть, кому и в чем лучше последовать.

На сих трех основаниях утверждаю я следующие правила.

Первое: в российском языке те только слоги долги, над которыми стоит сила, а прочие все коротки. Сие самое природное произношение нам очень легко показывает. <...>

<...>

По моему мнению, наши единосложные слова иные всегда долги, как *Бог, храм, свят*; иные кратки, например союзы: *же, да, и*; а иные иногда кратки, иногда долги, например: *на море, по году, на волю, по горé*.

Второе правило: во всех российских правильных стихах, долгих и коротких, надлежит нашему языку свойственные стопы, определенным числом и порядком учрежденные, употреблять. Оные каковы быть должны, свойство в нашем языке находящихся слов оному учит.

Доброхотная природа как во всем, так и в оных довольное России дала изобилие. В сокровище нашего языка имеем мы долгих и кратких речений неисчерпаемое богатство; так что в наши стихи без всякия нужды двосложные и тресложные стопы внести, в том грекам, римлянам, немцам и другим народам, в версификации правильно поступающим, последовать можем. Не знаю, чего бы ради иного наши гексаметры и все другие стихи, с одной стороны, так запереть, чтобы они ни больше, ни меньше определенного числа слогов не имели, а с другой стороны, такую волю дать, чтобы вместо хореев свободно было положить ямба, пиррихия и спондея, а следовательно, и всякую прозу стихом называть, как только разве последуя на рифмы кончащимся польским и французским строчкам? Неосновательное оное употребление, которое в Московские школы из Польши принесено, никакого нашему стихосложению закона и правил дать не может. Как оным стихам последовать, о которых правильном порядке тех же творцы не радуют? Французы, которые во всем хотят натурально поступать, однако почти всегда противно своему намерению чинят, нам в том, что до стоп надлежит, примером быть не могут: понеже, надеясь на свою фантазию, а не на правила, толь криво и косо в своих стихах слова склеивают, что ни прозой, ни стихами назвать нельзя. <...> Я не могут довольно о том нарадоваться, что российский наш язык не токмо бодростию и героическим звоном греческому, латинскому и немецкому не уступает, но и подобную оным, а себе купно природную и свойственную версификацию иметь может. Сие толь долго пренебреженное счастье чтобы совсем в забвении не осталось, умыслил я наши правильные стихи из некоторых определенных стоп составлять и от тех, как в вышеозначенных трех языках обыкновенно, оным имена дать.

Первый род стихов называют *ямбическим*, которой из одних только ямбов состоит:

Бѣлѣетъ бѹдѣтѣ снѣгъ лицѣмъ¹

Второй *анapestическим*, в котором только одни анапесты находятся:

Начѣртанъ мнѣгѣокрѣтнѣ в бѣгѹщихъ вѣлнѣхъ.

Третий из *ямбов* и *анapestов* *смешанным*, в котором, по нужде или произволению, поставлены быть могут, как случится:

¹ Этот и следующие стихотворные примеры принадлежат М.В. Ломоносову.

Вѡ пѣщѹ сѣбѣ чѣрвѣй хвѣтѣть.

Четвертый *хореическим*, что одни хорен составляют:

Свѣт мѡй знѣю, чтѡ пѣлѣет.
Мнѣ мѡя нѣ служит дѡля.

Пятой *дактилическим*, которой из единых только дактилей состоит:

Вьѣтсѣ крѹгѡми змиѡ пѡ трѡвѣ, ѡбнѡвѣвшисѣ в рѣссѣлѣнѣ.

Шестой из *хореев* и *дактилей смешенным*, где, по нужде или по изволению, ту и другую употреблять можно стопу.

Ежѣль бѡйтсѣ, ктѡ нѣ стѡл бѣ сѣлѣн бѣзмѣрнѡ.

Сим образом расположив правильные наши стихи, нахожу шесть родов гексаметров, столько ж родов *пентаметров*, *тетраметров*, *триметров* и *диметров*, а следовательно, всех тридцать родов.

Неправильными и вольными стихами те называю, в которых вместо ямба или хорей можно пиррихия положить. Оные стихи употребляю я только в песнях, где всегда определенное число слогов быть надлежит. Например, в сем стихе вместо ямба пиррихий положен:

Цвѣты, рѹмянѣц ѹмножайтѣ.

А здесь вместо хорей:

Сѡлнцѣвѣ сѣстрѡ зѡбылѣ.

Хорей вместо ямба и ямба вместо хорей в вольных стихах употребляю я очень редко, да и то ради необходимая нужды или великия скорости: понеже они совсем друг другу противны.

Что до *цезуры* надлежит, оную, как мне видится, в середине правильных наших стихов употреблять и оставлять можно. Долженствует ли она в нашем гексаметре для одного только отдыха быть неотменно, то может рассудить всяк по своей силе. Тому в своих стихах оную всегда оставить позволено, кто одним духом тринадцати слогов прочитывать не может. За наилучшие, велелепнейшие и к сочинению легчайшие, во всех случаях скорость и тихость действия и состояния всякого пристрастия изобразить наиспособнейшие оные стихи почитаю, которые из анапестов и ямбов состоят.

велит, что я почти во всех моих стихах чинил. Подлинно, что всякому, кто одне женские рифмы употребляет, сочетание и перемешка стихов странны кажутся; однако ежели бы он к сему только применился, то скоро бы увидел, что оное только же приятно и красно, коль в других европейских языках. Никогда бы мужеская рифма перед женскою не показалася, как дряхлой, черной и девяносто лет старой арап перед наипоклоняемою, наинежною и самым цветом младости сияющею европейскою красавицею.

<...>

А. С. П у ш к и н

ПУТЕШЕСТВИЕ ИЗ МОСКВЫ В ПЕТЕРБУРГ (1833—1834)

<...>

Думаю, что со временем, мы обратимся к белому стиху. Рифм в русском языке слишком мало. Одна вызывает другую. *Пламень* неминуемо тащит за собой *камень*. Из-за *чувства* выглядывает *искусство*. Кому не надоели *любовь* и *кровь*, *трудный* и *чудный*, *верный* и *лицемерный*, и проч.

<...>

К. Б ю х е р

РАБОТА И РИТМ

<...>

Таким образом, работа является и источником и носительницей художественно сложенной речи, а впоследствии и первобытной народной поэзии. Автоматический способ ее сложения дал свободу духу, а то обстоятельство, что творения ее создавались в обществе, дало известный подъем настроению, и таким образом были созданы условия, необходимые для поэтического творчества. Между тем как тысячи рожденных минутой кантилен исчезли так же быстро, как появились, особенно удачные творения сохранились на долгое время, как та греческая мельничная песенка, которая связывает имя Питтака с тяжелой работой размалывания зерна¹ Так создался ряд текстов песен,

¹ Имеются в виду сохранившиеся строки древнегреческой песни:

Мельница, мели же!
Ведь и сам Питтак мелет,
Великий Митилены повелитель!

которые целиком пелись и другими при условиях той же работы. Но при этом импровизация никогда не исчезает бесследно. Сохранилась же она в известной степени в наших песнях при вбивании свай, трепании и чесании льна: здесь в зафиксированный текст вставляются различные имена лиц, к которым обращается песня и сообразно обстоятельствам меняются и качества, приписываемые им.

Основываясь на этом, мы приходим к выводу, что на низших ступенях своего развития работа, музыка и поэзия представляли собой нечто единое, но что основным элементом этого триединства была работа, между тем как остальные составные части имели только второстепенное значение. То, что их соединяло, был общий, присущий им всем ритм, который являлся сущностью как древней музыки, так и древней поэзии, в работе же появлялся только при известных обстоятельствах.

Таким образом мы в нашем исследовании дошли до одного вопроса, который мы не имели в виду решать, приступая к нашей работе, но который теперь неизбежно встает перед нами; это старый загадочный вопрос о происхождении поэзии. <...> Мой ответ не есть, как может быть, многие предполагают, утверждение, что происхождения поэзии надо искать в работе. Ибо первобытные народы... вообще не знают нашего понятия работы во всем его технически-хозяйственном и профессионально-этическом смысле, и потому было бы неправильно приписывать им то, чем они и не могли обладать. То, что мы называем работой, — ряд телодвижений, обусловленных вне их лежащею экономической целью, — еще совпадает у них со всякого рода телодвижениями, также и с теми, цель которых заключается в них самих или в сопровождающих их явлениях. Мы должны, следовательно, сказать, выражаясь точно: поэзию породило энергичное ритмическое движение тела, в особенности же то движение, которое мы называем работой. И это касается как формальной, так и материальной стороны поэзии.

Что касается материальной стороны, то уже поверхностного рассмотрения вышесообщенных трудовых песен достаточно, чтобы убедиться, что в них представлены все основные виды поэтических произведений. Правда, преобладает лирика; но среди них встречаются и произведения эпического характера, а драматический элемент мы легко можем найти в тех случаях, где при работах, идущих в такт, поет то старший работник (запевала), то его помощник (хор). Но при зачаточном состоянии трудовой поэзии нельзя этому выводу придавать слишком большое значение.

Если мы обратимся непосредственно к формальной стороне нашего вопроса, как к более важной, то мы убедимся, что в работе ритмический ряд подчиняется тем же законам, как и в поэзии. Там единство его обусловлено определенным телодвижением; для поэта оно определяется стихотворным размером. Мы знаем уже, что движение во время работы представляет собой сочетание нескольких элементов: подымания и опускания, вытягивания и оттягивания руки или орудия работы (сокращение и вытягивание мускула) соответствует арзису и тезису в стопе — правда, только в античном смысле этого слова, противоположном современному.

Возможно было бы поставить в прямую связь эту аналогию ритмов, предположив, что телодвижение само дало повод перенести свою размеренность (ритм) на звуки или слова, сопровождающие его, причем словесное ударение всегда совпадало с моментом наивысшего напряжения мускула. Действительно, во многих случаях, когда работа сопровождалась пением, таким именно образом устанавливались взаимоотношения телодвижений и песенного текста (напр., в лесбийской мельничной песенке). Но все же ритм движения и ритм слова отделены друг от друга такой глубокой пропастью, что невозможно второй выводить непосредственно из первого. Напротив, следует найти звено, соединяющее их, и мы находим его ... в уже упомянутых звуках, которые получаются при многих работах в момент прикосновения орудия или члена тела к самому материалу.

Впечатление, производимое этим звуком работы, поскольку она протекает ритмически, без сомнения, музыкальное. Оно невольно побуждает к звукоподражанию, как мы это могли наблюдать в детских песнях, изображающих словами стук мельницы, удары цепов и другие рабочие шумы, а также в народных текстах солдатских песен, изображающих сигналы трубачей или барабанщиков, и в крестьянских песнях, изображающих звон колоколов или рожок пастуха.

Подобным же образом мы должны себе представить, что звуковой ритм работ, производимых часто, побудил к звукоподражанию и первобытного человека, и нам останется только ответить на вопрос, каковы именно были эти звуковые ритмы, отвечающие наипростейшим стихотворным размерам. Мы можем сделать это только очень приблизительно.

Всякая работа начинается с того, что приводятся в движение руки и ноги, кисти рук и ступни ног, которые, как мы уже знаем, от природы двигаются ритмически. Обнаженный, не знакомый ни с какими орудиями человек при работе употребляет ноги так же часто, как и руки, ибо при этом он может налегать всей тяжестью своего тела, всей си-

лой мускулов ног. Я напоминаю, как часто в древние времена пользовались вытаптыванием и выдавливанием ногами: у Гомера упоминается — топтание белья в яме, вытаптывание колосьев при молотье, топтание сукон при валянии, кож при выделке, виноградных гроздьев при выжимании сока, вымешивание теста ногами при печении хлеба, вымешивание глины при гончарных работах и цемента при постройках.

Первые орудия работы — это камень и дубинки; первый употребляется для приколачивания, перетирания, а вторая служит то цепом, то пестом. Два камня, из которых один выдвигают, надавливая на другой образуют древнейшую мельницу; один неподвижно лежащий и другой, подвижный камень составляют молот и наковальню; дубинка и выдолбленный древесный ствол или камень образуют ступку, важнейшее орудие первобытного хозяйства.

Таким образом, мы можем себе представить, в чем заключались древнейшие движения работы; это были — движения удара, топтания, трения (скобления, оттачивания, выжимания). Из них только первые два с тактом, с ясно выраженными короткими, отрывистыми звуками, которые они порождают, и временным отношением движений, при известном ритмическом своем течении могут производить впечатление музыкальное. Если к этому присоединяется человеческий голос, то ему достаточно повышением или понижением, протяжением или обрыванием следовать за звуком самой работы. Следовательно, мы должны устремить наше внимание на эти ритмы ударов и топтания, и действительно здесь мы можем легко обнаружить простейшие размеры древних.

Ямб и трохей суть размеры топтания: удары ног, из которых одна надавливает сильнее, другая слабее; спондей — ритм удара, его можно легко услышать там, где два работника ударяют попеременно; дактиль и анапест — метры удара молотом; это можно наблюдать и теперь во всякой кузнице, когда кузнец ударяет по раскаленному железу, а потом или перед этим ударяет два раза по наковальне. Кузнец называет это «заставить петь молот». Наконец, три пэонические стопы можно услышать на всяком току или улице, где три работника трамбовками в такт ударяют по мостовой. В зависимости от сил каждого работника и от вышины поднятия железной трамбовки звучит то крестик, то бакхий, то антибакхий.

Все это было сказано для большей наглядности. Но из этого описания отнюдь не следует, что вышеупомянутые метры создались имен-

но таким путем, а не произошли из каких-нибудь иных рабочих процессов. <...>

<...>

А. Б е л ы й

ОПЫТ ХАРАКТЕРИСТИК РУССКОГО ЧЕТЫРЕХСТОПНОГО ЯМБА (1909)

Бесконечно много данных, касающихся анатомии стиха, получаем мы, анализируя ритм поэтов; называя ритмом некоторое единство в сумме отступлений от данной метрической формы, мы получаем возможность классифицировать формы отступлений. Обыкновенно ускорения метра более слышит ухо; остановимся же на них: записывая суммы отступлений от правильного ямба в диаметре, в направлении ускорений, расположение этих отступлений (ускорений) у разных поэтов, мы получаем возможность изучать анатомию ритма; если принять во внимание, что суммы отступлений в двух, трех, четырех, пяти строках образуют определенные фигуры, графически изобразимые в виде геометрических фигур (треугольников, квадратов, крыш, трапеций, острых, косых, больших и малых углов и т. д.), то возможна статистика, во-первых, самих ускорений, во-вторых, их падения на стопы, в-третьих, статистика самих фигур. Для этого нужно взять одинаковую порцию строк у каждого поэта (в эпоху расцвета таланта) и сопоставить статистические графы.

<...>

А. Б е л ы й

СРАВНИТЕЛЬНАЯ МОРФОЛОГИЯ РИТМА РУССКИХ ЛИРИКОВ В ЯМБИЧЕСКОМ ДИМЕТРЕ (1909)

<...>

...Принимая во внимание, что Тютчев и Пушкин суть наиболее ритмические поэты, а следующая группа ритмичнее Блока; наконец, принимая во внимание, что минимум ритма принадлежит Бенедиктову, Надсону, Майкову, Толстому и Случевскому, — мы имеем следующую классификацию поэтов, по степени их ритма:

- 1) Пушкин и Тютчев.
- 2) Лермонтов, Державин, Жуковский, Баратынский, Фет, Каролина Павлова.
- 3) Блок., Вл. Соловьев...

4) Сологуб ..., Некрасов ..., Мережковский ..., Полонский ..., Вячеслав Иванов

5) Брюсов Городецкий

6) Бенедиктов, Ал. Толстой, Надсон... Случевский.

<...>

В заключение скажу, что выводы мои относительно ритмичности или аритмичности поэтов не касаются достоинства их поэзии; достоинство поэтического произведения — в сумме ритма, инструментовке, формах изобразительности, архитектонике стиля, в лепке образов, в словаре и т. д. Кроме того: каждый поэт имеет свой излюбленный размер, в котором сказывается его ритмическое богатство. Ввиду всего сказанного я без страха высказываюсь перед современными мне поэтами: хвалю их ямбический диметр или порицаю его; я знаю, что мои похвалы или порицания вовсе не задевают всего их поэтического творчества, но касаются лишь одной стороны; так например: высоко чтя поэзию Брюсова, менее, быть может, ценя поэтический дар Сологуба, я тем не менее указываю на ритмическую бедность ямбов Брюсова и, наоборот, отмечаю Сологуба, как ритмика.

Предлагаемая статья не есть субъективная оценка, но беспристрастное описание структуры четырехстопного ямба.

Ю.Н. Тын я н о в

ПРОБЛЕМА СТИХОТВОРНОГО ЯЗЫКА (1924)

<...>

... Если мы передаем прозой *vers libre*¹, в котором стиховой ряд не покрывается синтаксическим, мы нарушаем единство и тесноту стихового ряда и лишаем его динамизации речи. Здесь выступает конструктивный принцип прозы; стиховые связи и членения устранены — место их занимают связи и членения синтактико-семантические.

Передадим теперь прозой *vers libre*, в котором стиховой ряд совпадает с грамматическим единством (или целым); единство стихового ряда при этом уничтожится, но останется совпадающее с ним единство синтаксическое; момент тесноты стихового ряда отпадает, но останется существенная связь между членами синтаксического единства. И

¹ Свободный стих (*фр.*).

все же такая передача прозой разрушит стих, ибо *отпадет момент речевой динамизации*: стиховой ряд хотя и не потеряет совершенно своих границ, не будет более стиховым; в разворачивании материала не обнаружится стиховой меры, единицы, а с тем вместе отпадет динамизация слова и словесных групп, что повлечет за собою и отпадение сукцессивной природы стихового слова.

Но на этой тонкой границе выясняется, что, с одной стороны, ритм — еще недостаточное определение конструктивного принципа стиха, что недостаточна характеристика стиховой речи как опирающейся на внешний знак слова, а с другой — недостаточно определение конструктивного принципа прозы как симультанного использования семантических элементов слова.

Все дело — в *подчинении* одного момента другому, в том *деформирующем влиянии*, в которое вступает принцип ритма с принципом симультанного воссоединения речевых элементов (словесных групп и слов) в стихе и, наоборот, в прозе. Поэтому «ритм прозы» функционально далек от «ритма стиха». Это два разных явления.

Конструктивный принцип любого ряда имеет ассимилятивную силу, — он подчиняет и деформирует явления другого ряда. Вот почему «*ритмичность*» не есть ритм, «*метричность*» не есть метр. Ритм в прозе ассимилируется конструктивным принципом прозы — преобладанием в ней семантического назначения речи, и этот ритм может играть коммуникативную роль — либо положительную (подчеркивая и усиливая синтактико-семантические единства), либо отрицательную (исполняя роль отвлечения, задержания). Слишком сильная «ритмичность» прозы поэтому навлекла на себя в разные эпохи и в разных литературах упреки: не становясь «ритмом», «ритмичность» мешала. <...>

<...> Так естественно возникает проблема — судить ритм в прозе с точки зрения прозаической конструкции, учесть здесь функциональную роль ритма. Приведу еще характерный отзыв Л. Троицкого о ритме прозы Андрея Белого, — прозаический ритм, по этому отзыву, напоминает хлопанье ставен в бессонную ночь: все ждешь, когда уж хлопнет. «Хлопанье ставни» — момент раздела единств; в сукцессивной стиховой речи он необходим как основа стиха, и о нем не возникает вопроса, не возникает сознания ритма вне материала, — настолько ритм само собою разумеющаяся конструктивная основа стиха, настолько его «затрудненность» конструктивна и не может являться «помехой».

Таким образом, перед нами два замкнутых конструктивных ряда: стиховой и прозаический. Каждая перемена внутри них есть именно

внутренняя перемена. При этом ориентация стиха на прозу есть установка единства и тесноты ряда на необычном объекте и поэтому не сглаживает сущности стиха, а, наоборот, выдвигает ее с новой силой. Так, *vers libre*, признанный «переход к прозе», есть необычайное выдвигание конструктивного стихового принципа, ибо он именно дан на чужом, на специфическом объекте. Будучи внесен в стиховой ряд, любой элемент прозы оборачивается в стихе своей иной стороной, функционально выдвинутой, и этим дает сразу два момента: подчеркнутый момент конструкции — момент стиха — и момент деформации необычного объекта. То же и в прозе, если в нее вносится стиховой элемент. <...>

Из сказанного вытекает следствие: нельзя изучать системы ритма в прозе и в стихе равным образом, как бы эти системы ни казались близки друг к другу. В прозе мы будем иметь нечто совершенно неадекватное стиховому ритму, нечто функционально деформированное общей конструкцией. Поэтому нельзя изучать ритм прозы и ритм стиха как нечто равное; изучая и то и другое, мы должны иметь в виду их функциональное различие.

Но не обстоит ли дело таким же образом и по отношению к семантическим изучениям в стихе? Тогда как принцип ритма деформирован в прозе и ритм превращен в «ритмичность», не имеем ли мы в стихе деформированную семантику, которую поэтому нельзя изучать, отвлекая речь от ее конструктивного принципа? И, изучая семантику слова в стихе при игнорировании стиха, не совершаем ли мы ту же самую ошибку, что и наивные исследователи, легко и свободно перелагающие прозу Тургенева в стихи, а *freie Rhythmen*¹ Гейне в прозу? <...>

Всякий стиховой ряд выделяет, интенсивирует свои границы. Слабее выделенными, но все же тоже выделенными являются внутренние разделы ряда — границы периодов и т. д.

Как силен момент раздела в стихе, можно наблюдать в следующем случае:

1. Когда зари румяный полусвет
2. В окно тюрьмы прощальный свой привет
3. Мне, умирая, посылает,
4. И опершись на звучное ружье,
5. Наш часовой, про старое жите
6. Мечтая, стоя засыпает...²

¹ Вольные ритмы (нем.).

² Вторая строфа стихотворения М.Ю. Лермонтова «Сосед».

Здесь сила раздела в предпоследнем, 5-м стихе увеличена строфическим характером стихотворения: 4-й стих, совершенно одинаково метрически построенный и рифмующий с 5-м, влияет на резкость раздела. И резкость раздела так велика, что мы почти отсекаем стих от синтаксически с ним связанного последнего. (Этому сознанию раздела способствует также формальная однородность близких слов в 6-м стихе (мечтая — стоя), поэтому трудно разъединимых.) Как бы то ни было, условия раздела — принудительный факт стиха; о том, что несоблюдение его влечет за собой разрушение стиха, я уже говорил. Еще один пример стихового единства у Батюшкова:

И гордый ум не победит
Любви, холодными словами.

Пушкин на полях своего экземпляра написал: «смысл выходит: *холодными словами любви*: запятая не поможет».

(Здесь, легко заметить, сказывается и другой фактор: *тесноты* и связи слов в одном ряде.)

Сюда же пример из Тютчева:

Как бедный нищий, мимо саду
Бредет по жаркой мостовой.

Даже такой опытный чтец стихов, как С. Волконский, был склонен считать здесь членом сравнения не «бедный нищий», а «бедный нищий мимо саду», то есть не: «как бедный нищий — бредет мимо саду», а «как бедный нищий мимо саду, — бредет... по мостовой».

На силу границ периодов указывает пример лермонтовской строки:

Но не с тобой/я сердцем говорю.

Резкая цезура вызвала здесь (в связи с интонационными ее следствиями) вторичную семасиологизацию:

Но не с тобой,/— я с сердцем говорю.

(Так в тексте Лермонтова в «Отечественных записках», 1843, т. 28.)

Всякое подчеркивание этих границ является сильным семантическим средством *выделения* слов. Такое подчеркивание получается обычно в результате: 1) либо важности границы ряда [например, в

трехчастных делениях анапестического метра баллады, где конец каждого ряда является одновременно и концом второго периода, усиленного его связью (через рифму) с концом первого периода]; 2) либо несовпадения этих границ (ряда и периода) с границами синтаксического единства, то есть при enjambements и внутренних rejet¹.

<...>

В.М. Ж и р м у н с к и й

ВВЕДЕНИЕ В МЕТРИКУ (1925)

Теория стиха

Исследования А. Белого в области четырехстопного ямба, а также работы его продолжателей привели к пересмотру традиционного учения о русском стихе. При этом для новейших теорий ритма и метра существенными оказались те стороны учения А. Белого, которые соответствовали духу литературной эпохи: вкусовые предпочтения, отдаваемые оригинальным и редкостным ритмическим «ходам», вообще — различным приемам деформации силлабо-тонического стиха, и связанное с этим бессознательное отождествление ритма как «выражения естественной напевности души поэта» и ритма как системы отступлений от метра. В результате выросло убеждение, что самое понятие «метр» и «метрика» есть наследие школьных руководств по стихосложению, основанное на неправильном применении терминов метрики античной, и что на самом деле в стихе существует только его реальный ритм; задача исследователя заключается при этом в описании многообразия ритмических форм без всякого соотношения их с абстрактной метрической схемой. <...>

<...>

...Существование ритмических вариаций в стихе не говорит ничего против наличности метрического закона, которому эти вариации подчиняются. Мы определили ритм как реальное чередование ударений в стихе, возникающее в результате взаимодействия между естественными фонетическими свойствами речевого материала и метрическим законом. Присутствие метрического закона в стихе ощущается воспринимаящим как *инерция ритма* (ударение, отсутствующее в данном стихе, имеется на ударном месте в ряде предыдущих и последую-

¹ *Rejet* — разновидность enjambement (переноса) (*фр.*).

ших); с точки зрения творящего или воспроизводящего стихотворение, этот метрический закон может быть описан как некий импульс, подчиняющий данный речевой материал. В более отвлеченной терминологии мы говорим о метрическом *задании* или о метрическом *законе*. Присутствие в нашем сознании метрического закона доказывается тем, что каждый метрический ударный слог, даже если на нем фактически не лежит ударение, является для нас принципиально ударным: перестановка ударения (например, в ямбе — с четного слога на нечетный) всегда воспринимается как деформация стиха. Только наличие метрического закона превращает нейтральное чередование ударений прозаической речи в стихотворный ритм, что может быть доказано на примере метрически двойственных строчек. Итак, без метра нет ритма: ритм возникает только путем апперцепции данного чередования ударений как метрически закономерного, т. е. путем отнесения его к метрическому закону и путем соотнесения его с другими звуковыми рядами, которые рассматриваются как различные индивидуальные вариации (видоизменения) одного и того же метрического типа.

<...>

Примеры чисто тонического стиха с неравным числом ударений, как например стих Маяковского или «Сказки о Балде», выдвигают перед нами принципиальной важности вопрос о том минимуме условий, которые отличают стихи от прозы. Чисто тонический стих строится на счете ударений при переменном числе слогов; между тем в «Сказке» Пушкина и у Маяковского число слогов переменное и число ударений тоже. Какими признаками отличается этот стих от обыкновенного отрывка литературной прозы? Ответ на этот вопрос дается сопоставлением таких примеров современного стиха, в котором соблюдены максимальные условия метрической организованности.

Пример из Бальмонта в начале книги («Она отдалась без упрека») показывает возможность метрической организации, близкой к такому максимуму. Ударения чередуются через два слога, в соответствии с метрическим законом; число слогов в стихе постоянно; каждый стих заканчивается концевой рифмой, отчетливо обозначающей границу стиха и его соотношение с другими в составе строфического единства; в синтаксическом отношении стих совпадает с самостоятельным предложением, связанным с соседними стихами повторением и параллелизмом; даже в инструментовке и мелодике появляются некоторые вторичные признаки ритмической организованности. Конечно, и здесь имеются свои вариации — не только в качественном подборе звуков,

но и в чисто ритмическом распределении их по смысловым группам (расположение словоразделов), в относительной силе метрических ударений. Кроме того, это ритм стихотворный, т. е. слоговые элементы и междударные промежутки не должны быть обязательно изохронными: ритмичность определяется счетом слогов, их последовательностью в определенном порядке. Это — первое нарушение безусловно композиционного равновесия стиха, музыкального принципа счета по тактам, характерное для всякого речевого ритма.

Пример из «Евгения Онегина» («Мой дядя самых честных правил») показывает дальнейшее нарушение, вернее — осложнение первоначального равновесия силлабо-тонического стиха. Здесь встречаются пропуски метрических ударений то на одном из четных слогов, то на другом. В целом стихотворения, однако, существует инерция ударности на четных местах, поэтому в нашем сознании воссоздается норма ямбического строя, метрическое задание, соотносительно с которым воспринимается и каждый отдельный стих, как подчиненный общему метрическому закону. И здесь слоговое равенство стиха в целом, синтаксическое членение по стихам, рифма как композиционная концовка играют существенную роль в восприятии стиха как метрически организованного единства. Однако мы знаем, что равновесие синтаксического членения может быть в отдельных стихах нарушено (точнее — осложнено) наличием переноса, что созвучные концовки-рифмы могут объединять в составе строфы стихи различной длины, не только чередующиеся в строфе по определенному закону, но следующие друг за другом в произвольном порядке, как в вольных ямбах «Басен» Крылова или «Горя от ума» Грибоедова.

Иное нарушение первоначального равновесия возникает в том случае, когда число неударных слогов между ударениями, как в чисто тоническом стихе, является величиной переменной. Здесь друг другу приравниваются акцентные группы, объединенные ударением, но различные по слоговому составу. В дольниках, где число слогов между ударениями довольно постоянно (1—2), восприятие подобных групп как равномерных значительно облегчается (совершенно независимо от того, какими способами такое выравнивание осуществляется в декламации); там, где каждая акцентная группа объединяет большее и притом произвольное число неударных, перед нашим ритмическим чувством стоит более трудная задача — вот почему мы ощущаем в таком стихе как бы ритмические перебои, приближающие его к неравномерному ритму разговорной речи. Но наше ритмическое сознание может победить это препятствие и научиться строить художественно

организованное ритмическое единство из сложного и противоречивого материала, находя особую прелесть в трудности и внутренней сложности подобной новой формы. Конечно, здесь особенно важную роль должны играть вторичные факторы метрической композиции: отчетливое синтаксическое членение по стихам, метрические клаузулы известного типа и, в особенности, рифмы как прием объединения ритмических рядов в композиционные единства высшего порядка (строфы).

Если согласиться в принципе относительно возможности стиха, в котором последовательность метрически равноценных ударений, главенствующих над акцентными группами, воспринимается как ритмически равномерная, нельзя усмотреть ничего особенно удивительного в том, что может быть создана строфа такого же типа, как в вольных ямбах XVIII и начала XIX в., т. е. допускающая чередование ритмических рядов различной величины, например три стиха четырехударных с укороченным четвертым, который имеет всего три или два ударения. Таков стих Маяковского или «Сказки о Балде». Восприятие такого стиха как образования ритмического основано на длительной привычке к стихотворной форме, при которой мы постепенно научаемся обходиться без целого ряда элементарных первичных признаков ритмического равновесия — счета слогов, одинакового числа ударений в соседних стихах и т. д. В результате подобного воспитания мы можем научиться воспринимать как ритмическую такую здоровую форму речи, в которой последовательно разрушены все признаки, первоначально служившие опорой для ритмического чувства. Правда, остаются незатронутыми существенные вторичные элементы метрической организации: группировка синтаксическая, подчеркивающая границы стиха, и рифмы как основа распределения по строфам. Во многих стихах Маяковского, если уничтожить рифмы, не изменяя слогового состава, переместить границу синтаксических групп с помощью переноса, мы утратим последнюю опору для ритмического чувства, и здание, потерявшее равновесие, превратится в груды развалин.

Таким образом, подходя к стиху Маяковского или «Сказки о Балде» со стороны внешних, объективных признаков ритмичности, мы должны признать, что вторичные элементы метрической организации заступили здесь место первичных — размера: указание на размер ограничивается наличием некоторой последовательности акцентных групп, признаваемой нашим ритмическим чувством за равномерную (x —' x —'x —'...). Нет никакого сомнения в том, что у Гоголя, Тургенева или Толстого может быть найден отрывок прозы, совпадающий по

числу слогов и расположению ударений со стихотворным отрывком Маяковского, например со строфой свободной конструкции, заключающей последовательность 4 + 2 + 3 + 1 ударений; труднее, конечно, было бы подыскать подобные параллели для целой группы строф, поскольку фактически у Маяковского (как и в «Сказке о Балде») ряды в 3—4 ударения безусловно преобладают над прочими, являясь до некоторой степени «нормальными». Если, однако, ограничиться таким сопоставлением в пределах, например, одной строфы, различие обнаружится не столько в объективных акцентных свойствах самого материала, сколько в разной установке восприятия. Там, где мы чувствуем понуждение относить известное чередование ударений к идеальной норме, как ряд равномерных элементов, там мы имеем стихи, хотя бы то были стихи самой свободной конструкции. Там, где это понуждение отсутствует, — перед нами проза. Несомненно, что можно прочесть отрывок художественной прозы Гоголя или Тургенева, даже отрывок из газетной статьи, как вольные стихи, разбивающиеся на неравные синтаксические отрывки, и воспринять их как ряд ритмических рядов, более коротких и более длинных. На такую возможность для развитого ритмического чувства вкладывать ритмический смысл в любой прозаический отрывок указывает, например, Эд. Сиверс¹ и другие исследователи звучащей речи. Однако объективного понуждения к этому в самом отрывке нет, если синтаксические группы имеют резко различное число ударений и число слогов между ними. Оно появляется в слабой степени в так называемой ритмической прозе под влиянием синтаксического параллелизма, намечающего первые признаки композиционно-ритмической группировки словесного материала. В стихотворениях Маяковского и в «Сказке» Пушкина такую объективную необходимость создает прежде всего наличие рифм и синтаксического членения, а также некоторое выравнивание ритмических рядов («нормальный» ряд: 3—4 ударения); для читателя, воспитанного на стихотворной культуре нашего века, этим сразу выделяется метрическая композиция и размер поэмы.

¹ Немецкий ученый Эд. Сиверс одним из первых начал изучать в 1890—1900-е годы стих как звучащую речь.

В.В. М а я к о в с к и й
КАК ДЕЛАТЬ СТИХИ? (1926)

<...>

Ритм — это основная сила, основная энергия стиха. Объяснить его нельзя, про него можно сказать только так, как говорится про магнетизм или электричество. Магнетизм и электричество — это виды энергии. Ритм может быть один во многих стихах, даже во всей работе поэта, и это не делает работу однообразной, так как ритм может быть до того сложен и трудно оформляем, что до него не доберешься и несколькими большими поэмами.

Поэт должен развивать в себе именно это чувство ритма и не заучивать чужие размерчики; ямб, хорей, даже канонизированный свободный стих — это ритм, приспособленный для какого-нибудь конкретного случая и именно только для этого конкретного случая годящийся. Так, например, магнитная энергия, отпущенная на подковку, будет притягивать стальные перышки, и ни к какому другому делу ее не приспособишь.

Их размеров я не знаю ни одного. <...>

Размер получается у меня в результате покрытия этого ритмического гула словами, словами, выдвигаемыми целевой установкой (все время спрашиваешь себя: а то ли это слово? А кому я его буду читать? А так ли оно поймется? И т. д.), словами, контролируруемыми высшим тактом, способностями, талантом.

<...>

Четверостишие в основном готово¹, остается только одна строка, не заполненная рифмой.

Вы ушли, как говорится, в мир иной,
может быть, летите ра-ра-ра-ра
Ни тебе аванса, ни пивной —
Трезвость.

Может быть, можно оставить незарифмованной? Нельзя. Почему? Потому что без рифмы (понимая рифму широко) стих рассыплется.

Рифма возвращает вас к предыдущей строке, заставляет вспомнить ее, заставляет все строки, оформляющие одну мысль, держаться вместе.

¹ В. Маяковский анализирует свою работу над стихотворением «Сергею Есенину» (1926).

Обыкновенно рифмой называют созвучие последних слов в двух строках, когда один и тот же ударный гласный и следующие за ним звуки приблизительно совпадают.

Так говорят все, и тем не менее это ерунда.

Концевое созвучие, рифма — это только один из бесконечных способов связывать строки, кстати сказать, самый простой и грубый.

Можно рифмовать и начало строк:

улица —
лица у догов годов резче

и т. д.

Можно рифмовать конец строки с началом следующей:

Угрюмый дождь скосил глаза,
а за решеткой, четкой

и т. д.

Можно рифмовать конец первой строки и конец второй одновременно с последним словом третьей или четвертой строки:

Среди ученых шеренг
еле-еле
в русском стихе разбирался Шенгели¹

и т. д., и т. д. до бесконечности.

В моем стихе необходимо зарифмовать слово «трезвость».

Первыми пришедшими в голову словами будет вроде «резвость», например:

Вы ушли, как говорится, в мир иной.
Может быть, летите... знаю вашу резвость!
Ни тебе аванса, ни пивной —
Трезвость.

Можно эту рифму оставить? Нет. Почему? Во-первых, — потому что эта рифма чересчур полная, чересчур прозрачная. Когда вы говорите «резвость», то рифма «трезвость» напрашивается сама собою и, будучи произнесенной, не удивляет, не останавливает вашего внимания. Такова судьба почти всех однородных слов, если рифмуется глагол с глаголом, существительное с существительным, при одинаковых корнях или падежах и т. д. Слово «резвость» плохо еще и тем, что оно

¹ Г.А. Шенгели (1894—1956) — поэт и теоретик стиха.

вносит элемент насмешки уже в первые строки, ослабляя таким образом всю дальнейшую контрастность. Может быть, можно облегчить себе работу, заменив слово «трезвость» каким-нибудь легче рифмуемым, или не ставить «трезвость» в конец строки, а дополнить строку несколькими слогами, например: «трезвость, тишь»?.. По-моему, этого делать нельзя, — я всегда ставлю самое характерное слово в конец строки и достаю к нему рифму во что бы то ни стало. В результате моя рифмовка почти всегда необычайна и уж во всяком случае до меня не употреблялась, и в словаре рифм ее нет.

Рифма связывает строки, поэтому ее материал должен быть еще крепче, чем материал, пошедший на остальные строки.

Взяв самые характерные звуки рифмуемого слова «резв», повторяю множество раз про себя, прислушиваясь ко всем ассоциациям: «рез», «резв», «резерв», «влез», «врез», «врезв», «врезываясь». Счастливая рифма найдена. Глагол — да еще торжественный!

Но вот беда, в слове «трезвость», хотя и не так характерно, как «резв», но все же ясно звучат «т», «сть». Что с ними сделать? Надо ввести аналогичные буквы и в предыдущую строку.

Поэтому слово «может быть» заменяется словом «пустота», избыточным и «т», и «ст», а для смягчения «т» оставляется «летите», звучащее отчасти как «летитье».

И вот окончательная редакция:

Вы ушли, как говорится, в мир иной.
Пустота, — летите, в звезды врезываясь...
Ни тебе аванса, ни пивной —
Трезвость.

<...>

Сделав стих, предназначенный для печати, надо учесть, как будет восприниматься напечатанное, именно как напечатанное. Надо принять во внимание среднестепенность читателя, надо всяческим образом приблизить читательское восприятие именно к той форме, которую хотел дать поэтической строке ее делатель. Наша обычная пунктуация с точками, с запятыми, вопросительными и восклицательными знаками чересчур бедна и маловыразительна по сравнению с оттенками эмоций, которые сейчас усложненный человек вкладывает в поэтическое произведение.

Размер и ритм вещи значительнее пунктуации, и они подчиняют себе пунктуацию, когда она берется по старому шаблону.

Все-таки все читают стих Алексея Толстого:

Шибанов молчал. Из пронзенной ноги
Кровь алым струилася током...

как —

Шибанов молчал из пронзенной ноги...

Дальше:

Довольно, стыдно мне
Пред гордою полячкой унижаться...

читается как провинциальный разговорчик:

Довольно стыдно мне...

Чтобы читалось так, как думал Пушкин, надо разделить строку так, как делаю я:

Довольно,
стыдно мне...

При таком делении на полустрочия ни смысловой, ни ритмической путаницы не будет. Раздел строчек часто диктуется и необходимостью вбить ритм безошибочно, так как наше конденсированное экономическое построение стиха часто заставляет выкидывать промежуточные слова и слоги, и если после этих слогов не сделать остановку, часто большую, чем между строками, то ритм оборвется.

Вот почему я пишу:

Пустота...
Летите,
в звезды врезываясь.

«Пустота» стоит отдельно, как единственное слово, характеризующее небесный пейзаж. «Летите» стоит отдельно, дабы не было повелительного наклонения: «Летите в звезды», и т. д.

<...>

Л.И. Тимофеев

ОЧЕРКИ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ РУССКОГО СТИХА

<...>

<...> Силлабический стих в России возник не потому, что его перенесли из Польши, а, наоборот, потому-то его и перенесли из Польши, что в самом русском языке уже сложилась аналогичная ему традиция речевого стиха, первоначально рифмованной прозы. <...>

...Следует подчеркнуть, что польское влияние в русском силлабическом стихе трактуется несколько преувеличенно. Указывают обычно на то, что наличие в нем женской рифмы и женской цезуры явно говорит о воспроизведении польского стиха, так как в нем — при стабильном ударении на предпоследнем слоге слова — женские окончания необходимы.

<...>

При этом упускается из виду, что парная женская рифма сложилась в русской рифмованной прозе на основе повторения сходных глагольных окончаний («дружить — мстити») задолго до того, когда возникло знакомство с польской поэзией.

Преувеличено и представление о роли женской цезуры ... у Симеона Полоцкого мы находим менее половины женских цезур. Это говорит лишний раз об известной самостоятельности его стиха. У М. Хоникова мы находим и мужские рифмы: «осужден — освобожден», «стоят — хотят».

Обращаясь к опыту польской силлабики, русские духовные поэты, с одной стороны, делали шаг вперед в развитии речевого стиха. Он начинал существовать именно как стих, в нем значительно резче была подчеркнута соизмеримость речевых единиц. Он становился уже не спорадически возникавшей и, так сказать, индивидуально мотивированной вспышкой эмоциональности в прозаической речи, а уже типом речи, то есть эмоциональностью уже обобщенной в определенной речевой системе. И здесь житейскому, бытовому противостояло религиозное, обобщенное. Организуя свой стих, как нечто более организованное и совершенное, сравнительно с рифмованной прозой, Симеон Полоцкий поступал, как Прокруст, — он отсекал в нем все, что в него не умещалось, то есть прежде всего элементы живой речи.

<...>

<...> Образ поэта («лирический герой»), оформляемый в этой речевой системе, — это прежде всего образ носителя высших религиозных ценностей, сообщаемых читателю в плане поучения и наставления. Он индивидуализирован средствами речевого стиха, но эта индивидуализация не реалистична.

Очень ясно эта противоположность языку реальной поэзии в раннем силлабическом стихе выступает в его отношении к переносам.

Отношение к переносам ... вообще чрезвычайно отчетливо характеризует всякую стихотворную систему. Перенос, представляющий собой эмоциональную паузу, возникающую в результате своеобразного столкновения между ритмическим и смысловым членением сти-

ха, является чрезвычайно важным речевым выразительным средством, придающим речи самую разнообразную смысловую окраску. Народный музыкально-речевой стих не знает переноса, так как он является чисто речевым средством выразительности, которое не имеет значения при музыкально-речевом исполнении.

Не знает переноса и рифмованная проза, но уже по совсем другой причине: в ней каждая строка логически и синтаксически завершена, интонация заканчивается на рифме, это простейшее смысловое построение еще не нуждается в эмоциональной паузе, для передачи оттенков смысла. Рифмованная проза, если так можно выразиться, еще слишком наивна для того, чтобы в ней могли возникнуть переносы, она прямолинейна в своей логичности и эмоциональности. При этом — слоговая свобода позволяет то стягивать, то растягивать строки в зависимости от их смысловой нагрузки, не нарушая их интонационной цельности.

Не то в равносложном силлабическом стихе. Строка в нем ограничена определенным количеством слогов (11 — 13); уже это ставит границу перед ее свободным логическим и синтаксическим развертыванием. В силу этого предложение должно уже то и дело захватывать несколько строк, не замыкаясь интонационно в каждой отдельной строке; отсюда и возникает перенос, неожиданная пауза, придающая речи новый оттенок, индивидуализирующая движение этой речи. Именно так и строится стих Кантемира, например, чрезвычайно богато насыщенный переносами. <...>

Наоборот — в стихе Симеона Полоцкого мы находим совершенно иную картину. Переносы у него крайне редки, это единичные случаи... Это — чрезвычайно характерная черта стиха; отказываясь от нормального логического построения фразы, С. Полоцкий в то же время уклоняется от ее естественного развертывания в ряде строк и насыщения ее речевыми паузами. Его стих получает в силу этого условное построение, в котором живая речь заменена дидактической монотонией:

...Желай Христову пастырь стаду бытии,
Должен есть первее рассудити,
Имать ли толико учения в себе
Еже бы в пастырстей служити потребе.
Великое бремя есть пастырства дело
Знаяй не дерзает того взяти смело. <...>

Л.И. Тимофеев

ОБ ИЗУЧЕНИИ СТИХА (1976)

Обособленно стих не существует. Он представляет собой лишь одну из граней стихотворного произведения, возникает благодаря движению составляющего его словесного потока, который к нему отнюдь не сводится. Поток этот организован раскрытием авторского «я» в его конкретном проявлении, переживании (как теперь чаще всего говорят, образом лирического героя), или состоянием персонажа в стихотворной драме, либо взаимодействием того же лирического героя и персонажа в сюжетно организованном лирико-эпическом жанре. За ними или, вернее, в них находят свое выражение тема и идея произведения. Все это в целом составляет содержание произведения, которое выражено во взаимодействии всех его сторон, образуя вместе с тем и то, что мы называем художественной формой произведения, неразрывно с ним связанной, в него переходящей.

Изучение тех или иных особенностей стихотворной речи, взятых изолированно, каждая сама по себе, в отдельности, уже не ведет нас к пониманию целостной художественной формы, выше охарактеризованной, поскольку особенности стиха рассматриваются вне органической связи со всеми остальными сторонами художественной формы и, кроме того, чаще всего суммарно с явной тенденцией к статистичности на основе охвата тех или иных особенностей стиха, отвлеченных от конкретного произведения как целого. Между тем художественная литература непосредственно проявляется только через конкретное произведение и именно в нем, так сказать, общественно функционирует.

В этом смысле стиховедение в том виде, как оно сейчас главным образом существует, по сути дела не принимает участия в изучении художественной формы как таковой в целостности, или, как теперь любят говорить, системности. Не будет ошибкой сказать, что современное стиховедение по преимуществу занимается изучением языка в стихе (строфо-, рифмо-) образующей функции, а не стиха в его формобразующей функции, то есть участия в образовании художественной формы в целом. Правда, нельзя отрицать того, что тенденции развития стиховедения в этом основном направлении несомненно усиливаются, но процесс этот развивается медленно и встречает на своем пути препятствия, в основе которых лежит распространенное, к сожалению, среди стиховедов стремление решать проблемы изучения художественной формы, если так можно сказать, своими подручными средствами, в отрыве от основных понятий нашей общей теории литературы, то есть вне системы ее понятий в целом.

При многих своих противоречиях и недостатках современная теория литературы все же с достаточной полнотой охватывает свой предмет и, что очень существенно, устанавливает органическую связь между различными сторонами художественного творчества, в том числе и языком (а стихотворный язык — прежде всего язык!). И включение стиховедения в общую систему теоретико-литературных понятий, рассматривание стиха в единстве со всеми другими сторонами литературного произведения является по сути дела необходимой, назревшей, одной из основных его задач. <...>

<...>

<...> Когда в «Полтаве» у Пушкина среди двух четверостиший появляется замыкающее пятистишие, оно придает стиху новый выразительный характер, которого не могут уловить многочисленные подсчеты строк, проценты и вычисления, излюбленные многими современными стиховедами.

Зачем с неженскою душой
Она любила конный строй;
И бранный звон литавр, и клики
Пред бунчуком и булавой
Малороссийского владыки.

Конечно, сама по себе эта лишняя строка ни по ритму, ни по «вокалической решетке» не несет в себе ничего вносящего нового в «Полтаву», но благодаря тому, что она создает новый выразительный оттенок на фоне предшествовавших ей строк другого строения, она придает тексту новый оттенок, новую черту той меры определенности, которая конкретизирует и Марию, и лирического героя, о ней повествующего. Если бы предшествующий текст состоял из пятистиший, то новый выразительный оттенок возник бы благодаря переходу к двустишию или четверостишию. Здесь все дело не в «смысле» той или иной стиховой формы самой по себе, а в смене самих ритмических, звуковых и т. п. порядков, знаменующих, что в эмоционально-выразительной окраске стиха появилось нечто новое, дополняющее какую-либо сторону непосредственного содержания тем или иным оттенком, той или иной чертой, конкретизирующей персонаж, ситуацию, лирического героя и т. д. Вспомним в «Скупом рыцаре» переход от белого стиха к рифмованному в самом драматическом месте монолога Барона («Я царствую...»), в «Борисе Годунове» появление рифмы в сцене у фонтана («Тень Грозного...») — все это не свидетельство особого «смысла» рифмы, а смена выразительных порядков, отмечающих новые стороны непосредственного содержания, опредмечивающих состояния и речь персонажей.

В конкретном произведении поэтому каждая строка может приобрести свой особый характер, вносить новые черты в непосредственное содержание, в силу чего анализ стихотворной организации литературного произведения помогает нам увидеть его новые черты и оттенки, обратить внимание на то, что мы не заметили бы, минуя стих в нашем анализе (разительный пример: различная роль переносов в трактовке Петра и Евгения в «Медном всаднике»). А наше стиховедение в этом отношении во многом остается стиховедением «одной строки», которая изъята из контекста и входит в подсчеты, уже потеряв свое конкретное звучание и значение. Суммарные подсчеты, конечно, улавливающие те или иные общеязыковые закономерности в развитии стиха, проходят мимо его реального значения в художественном тексте и тем самым обедняют и анализ текста, и анализ стиха. Вот почему подмена понятия «содержание» понятием «смысл» неправильно ориентирует весь ход литературоведческой мысли в этой области.

<...>

М.Л. Г а с п а р о в

ОЧЕРК ИСТОРИИ ЕВРОПЕЙСКОГО СТИХА (1989)

Вступление

<...>

Каждая система стихосложения понятным образом опирается на фонологические средства языка. Чисто-силлабическое и чисто-тоническое стихосложение возможно, по-видимому, в любых языках. Но уже силлабо-метрическое стихосложение возможно лишь в тех языках, где долгота звуков фонологична, смысловразличительна и поэтому улавливается сознанием; а силлабо-мелодическое — в тех языках, где фонологична высота звуков. Исключения возможны, но редки и обычно объясняются только иноязычным влиянием. Выделяя опорные фонологические признаки, каждая система стихосложения упрощает, схематизирует реальные звуковые данные языка: силлабическое стихосложение побуждает произносить все слоги одинаково отчетливо (хотя в реальной речи они в большей или меньшей степени редуцируются), а тоническое стихосложение побуждает произносить все ударения с одинаковой силой (хотя в реальной речи они звучат по-разному в зависимости от смысла).

Каждый язык располагает фонологическими данными, допускающими разработку разных систем стихосложения (по меньшей мере двух — силлабической и тонической). В ходе истории культуры стихо-

сложение, принятое в языке, может меняться. Так, в народном русском стихе господствовала тоника, в раннем литературном — силлабика, в зрелом — силлаботоника; в античном латинском — количественная метрика, а в средневековом — силлабика с уклоном в силлаботонику; в древнегерманском — тоника, а в немецком языке нового времени — силлаботоника.

<...> Отрасль науки, изучающая историю стиха, называется сравнительно-историческим стиховедением. Выросла эта отрасль в XIX в., тотчас вслед за сравнительным языкознанием. <...>

§ 4. ЛИТЕРАТУРНЫЙ СТИЛЬ

В качестве характеристики целостности отдельных художественных произведений и их групп в науке о литературе важно понятие стиля (в широком, искусствоведческом понятии слова). Ниже представлены фрагменты из работ по теории стиля: классических (Гете и Гегель) и сравнительно близкого нам времени (Я.Е. Эльсберг, А.Н. Соколов и Г.Н. Пospelов).

И.-В. Г е т е

ПРОСТОЕ ПОДРАЖАНИЕ ПРИРОДЕ, МАНЕРА, СТИЛЬ (1789)

<...>

Если художник, в котором, разумеется, надо предположить природное дарование, в раннюю свою пору, после того как он уже несколько натренировал свой глаз и руку на школьных образцах, взялся бы за изображение природы, стал бы с усердием и прилежанием точно копировать ее образы и краски, всегда добросовестно их придерживаясь, и каждую картину, над которой он работает, неизменно начинал бы и заканчивал перед ее лицом, — такой художник был бы всегда достоин уважения, ибо невозможно, чтобы он не обрел правдивости в почти невероятной степени, невозможно, чтобы его работы не стали уверенными, сильными и разнообразными.

Если хорошенько вдуматься в эти условия, то легко заметить, что натура одаренная, хотя и ограниченная, может этим способом трактовать объекты пусть ограниченные, но приятные.

Такие объекты должны всегда иметься под рукой, на них нужно смотреть непринужденно и воспроизводить их спокойно; душа, которая ими занимается, должна удовлетворяться малым, быть тихой и в себе сосредоточенной.

Следовательно, к этому способу изображения должны были бы прибегать спокойные, добросовестные, ограниченные люди, желая воспроизвести так называемые мертвые или неподвижные объекты. По самой своей природе этот способ не исключает возможности высокого совершенства.

<...>

Но обычно подобный образ действия либо заставляет человека робеть, либо кажется ему неудовлетворительным. Он видит гармонию многих предметов, которые можно поместить в одной картине, лишь пожертвовав частностями, и ему досадно рабски копировать все буквы из великого букваря природы; он изобретает свой собственный лад, создает свой собственный язык, чтобы по-своему передать то, что восприняла его душа, дабы сообщить предмету, который он воспроизводит уже не впервые, собственную характерную форму, хотя бы он и не видал его в натуре при повторном изображении и не особенно живо вспоминал ее.

И вот возникает язык, в котором дух говорящего себя запечатлевает и выражает непосредственно. И подобно тому как мнение о вещах нравственного порядка в душе каждого, кто мыслит самостоятельно, обрисовывается и складывается по-своему, каждый художник этого толка будет по-своему видеть мир, воспринимать и воссоздавать его, будет вдумчиво или легкомысленно схватывать его явления, основательнее или поверхностнее их воспроизводить.

Мы видим, что этот способ воспроизведения удобнее всего применять к объектам, которые в объединяющем и великом целом содержат много мелких подчиненных объектов. Эти последние должны приноситься в жертву во имя целостности выражения всеобъемлющего объекта. Все это можно видеть на примере ландшафта, где весь замысел оказался бы разрушенным, пожелай художник остановиться на частностях, вместо того чтобы закрепить представление о целом.

<...>

Когда искусство благодаря подражанию природе, благодаря усилиям создать для себя единый язык, благодаря *точному и углубленному изучению самого объекта* приобретает наконец все более и более точные знания свойств вещей и того, как они возникают, когда искусство может свободно охватывать взглядом ряды образов, сопоставлять различные характерные формы и передавать их, тогда-то высшей ступенью, которой оно может достигнуть, становится стиль, ступенью — вровень с величайшими стремлениями человека.

Если *простое подражание* зиждется на спокойном утверждении сущего, на любовном его созерцании, *манера* — на восприятии явлений подвижной и одаренной душой, то *стиль* покоится на глубочай-

ших твердых познания, на самом существе вещей, поскольку нам дано его распознавать в зримых и осязаемых образах.

<...>

Итак, просто подражание работает как бы в преддверии стиля. Чем добросовестнее, тщательнее, чаще будет подражатель подходить к делу, чем спокойнее воспринимать то, что видит, чем сдержаннее его воспроизводить, чем больше при этом привыкнет думать, а это значит — чем больше сравнивать похожее и обособлять несходное, подчиняя отдельные предметы общим понятиям, тем достойнее будет он переступать порог святая святых.

Если мы, далее, сосредоточим наше внимание на манере, то увидим, что она могла бы стать в лучшем смысле и чистейшем значении этого слова серединой между простым подражанием и стилем. Чем ближе будет она своим облегченным методом подходить к тщательному подражанию, и, с другой стороны, чем ревностней схватывать характерное в предметах и стараться яснее выразить его, чем больше она будет связывать эти свойства с чистой, живой и деятельной индивидуальностью, тем выше, больше и значительнее она станет. Перестань такой художник придерживаться природы и думать о ней, и он начнет все больше и больше удаляться от твердыни искусства; по мере того как он начнет отходить от простого подражания и стиля, его манера будет делаться все более пустой и незначительной.

Нам не нужно повторять, что мы употребляем слово *манера* в высоком и исполненном уважения смысле, так что художнику, работы которого, по нашему мнению, попадают в круг манеры, не следует на нас обижаться. Мы только стремимся сохранить наиболее почетное место за словом *стиль*, дабы у нас имелось выражение для обозначения высшей степени, которой когда-либо достигало и когда-либо сможет достигнуть искусство. Великое счастье хотя бы только познать эту степень совершенства, благородное наслаждение беседовать о ней с ценителями, и это наслаждение мы хотим не раз испытать в дальнейшем.

Г.В.Ф. Гегель

ЛЕКЦИИ ПО ЭСТЕТИКЕ (1818—1821)

<...>

Мы должны проводить существенное различие между голой *манерой* и оригинальностью. Манера касается лишь *частных* и потому *случайных особенностей* художника, поскольку они сказываются в

процессе создания художественного произведения и выступают в самом *предмете* и его идеальном изображении.

...Манера в этом смысле не имеет никакого отношения к всеобщим видам искусства, которые к себе и для себя требуют различных способов изображения. Так, например, пейзажист должен иначе схватывать предметы, чем живописец, пишущий исторические картины, эпический поэт — иначе, чем лирический или драматический. Манера же представляет собой принадлежащий лишь данному субъекту способ восприятия и случайное своеобразие исполнения, которые могут даже *прямо противоречить* истинному понятию идеала. Рассматриваемая с этой стороны, манера является самой дурной формой из всех тех, которые может избрать себе художник, ибо в манере он отдается лишь своей ограниченной субъективности как таковой. Искусство же вообще устраняет голую случайность не только содержания, но и внешней формы, и оно требует от художника, чтобы он избавился от случайных и частных субъективных особенностей.

<...>

Le style c'est l'homme même¹ — гласит известный французский афоризм. <...>

...Мы можем распространить этот термин на определение и законы художественного изображения, вытекающие из природы того вида искусства, в котором предмет получает свое воплощение. В этом смысле мы различаем в музыке церковный и оперный стиль, а в живописи — стиль исторических картин и стиль жанровых произведений. Стилем обозначается здесь такой способ художественного воплощения, который столь же подчиняется условиям, диктуемым материалом, сколь и соответствует требованиям определенных видов искусства и вытекающим из понятия предмета законам.

Отсутствие *стиля* в этом более широком значении слова будет означать тогда либо неспособность освоить такой необходимый в самом себе способ изображения, либо субъективный произвол, который, вместо того чтобы следовать закономерным требованиям, предпочитает дать волю собственному капризу и заменить стиль плохой манерой. <...>

Оригинальность состоит не только в следовании законам стиля, но и в субъективном вдохновении, когда художник не отдается голой манере, а избирает в себе и для себя разумный материал и, руководясь своим внутренним чувством, своей художественной субъективностью,

¹ Стиль — это сам человек (фр.).

формирует его как в согласии с сущностью и понятием определенного вида искусства, так и в соответствии со всеобщим понятием идеала.

...Оригинальность поэтому тождественна с истинной объективностью и соединяет в себе субъективную сторону изображения с требованиями самого предмета *таким* образом, что в обеих сторонах не остается ничего чуждого друг другу. Оригинальность, с одной стороны, открывает нам подлинную душу художника, а с другой стороны, не дает нам ничего иного, кроме природы предмета, так что это своеобразие художника выступает как своеобразие самого предмета и проистекает из него в такой же мере, как и предмет из продуктивной деятельности субъекта.

...Поэтому не следует смешивать оригинальность с произволом художника, фиксирующего свои случайные мысли. Обычно под оригинальностью понимают создание чего-то причудливого, того, что свойственно лишь данному субъекту и не пришло бы на ум никому другому. Но это лишь дурное своеобразие. <...>

<...>

Истинное художественное произведение должно быть свободно от этой превратной оригинальности, ибо оно доказывает свою подлинную оригинальность лишь тем, что оно предстает как единое *создание единого духа*, который ничего не собирает и не склеивает по кусочкам извне, а создает строго связанное монолитное целое, выполненное в одном тоне и развертывающееся посредством себя самого в соответствии с тем, как объединился в самом себе сам предмет. Если же, напротив, мы находим, что сцены и мотивы соединены не сами собою, а лишь извне, то в таком случае отсутствует внутренняя необходимость их соединения и оно представляется лишь случайной связью, произведенной каким-то третьим, чуждым лицом.

<...>

Подлинная оригинальность как художника, так и художественного произведения заключается в том, что они одушевлены разумностью истинного в самом себе содержания. Только в том случае, когда художник полностью усвоил себе этот объективный разум и не нарушает его чистоты чуждыми особенностями, взятыми извне или изнутри, только в этом случае в воплощенном им предмете он воспроизводит также и себя самого в своей истинной субъективности, стремящейся быть лишь живым средоточием завершенного в самом себе художественного произведения. Ибо во всяком истинном мышлении, творчестве и созидании подлинная свобода предоставляет господство субстанциальному началу как силе, которая является вместе с тем собственной силой и субъективного мышления и воли, так чтобы в завершен-

ном примирении субъективной свободы и субстанциального начала не было никакого разлада между ними.

Таким образом, хотя оригинальность в искусстве поглощает всякую случайную особенность, она делает это лишь для того, чтобы художник мог всецело следовать импульсу и полету своего гения, своего вдохновения, проникнутого исключительно изображаемым предметом, и чтобы вместо каприза и пустого произвола он мог воплотить свою истинную самобытность в предмете, созданном им согласно истине. Не иметь никакой манеры — вот в чем состояла во все времена единственно великая манера, и лишь в этом смысле мы можем назвать оригинальными Гомера, Софокла, Рафаэля, Шекспира.

<...>

Я.Е. Эльсберг

ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ СТИЛИ И ВОПРОСЫ ИХ ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ (1965)

<...>

...Только подлинно мощный индивидуальный литературный стиль обладает той силой и тем обаянием, которые позволяют узнать в нем неповторимые и покоряющие черты создавшего его литературного дарования, творческой индивидуальности писателя, дает истинное представление о богатстве, многообразии, многогранности, неподдельной жизненности художественной формы.

Конечно, понятие «стиль» употребляется и в гораздо более широком смысле, даже если иметь в виду лишь литературные стили. Однако когда, например, говорят о стиле того или иного направления, то в сущности, пусть даже невольно, исходят из представления о стиле основоположника или наиболее яркого представителя данного течения. Аналогично, характеризуя стиль той или иной национальной литературы, отправляются от представления о стилях ряда крупнейших ее представителей. Чем большей силой, влиянием, своеобразием обладает тот или иной стиль, тем в меньшей степени он воспринимается как нечто целиком входящее в понятие «стиля направления».

И при самом расширительном употреблении термина «стиль» (повторяем, по крайней мере, поскольку речь идет о литературе нового времени и современности) основой, «клеточкой» его является понятие «индивидуальный стиль». Поэтому мы в дальнейшем, анализируя проблему стилей в литературе, обозначаем стилевые явления бо-

лее широкого и менее индивидуального характера как *стилевые тенденции*.

Но, разумеется, соотношения индивидуальных стилей и широких стиливых тенденций могут быть весьма различны. И определяющим является мера интенсивности и силы индивидуальных стилей, а также степень влиятельности той или иной стиливой тенденции. Так, например, по отношению к русскому реализму XIX в. употребление термина «стиль» в качестве объединяющего понятия совершенно бессодержательно (нельзя же сказать стиль Толстого, Щедрина и Достоевского), — ведь почти каждый из больших писателей этого периода положил начало определенной стиливой тенденции. Но по отношению к очень многим современным модернистам понятие единого стиля кажется вполне применимым. Если, например, говорить о современной модернистской прозе ФРГ, то целый ряд ее представителей может быть охарактеризован как писатели иррационалистического расплывчато-гротескового стиля. В сущности, это именно стиливая тенденция, а не сколько-нибудь глубоко разработанные индивидуальные стили. Однако это вовсе не означает, что у крупнейших представителей современного модернизма нельзя найти индивидуальные стили.

Индивидуальный стиль писателя мы рассматриваем здесь как центральное понятие поэтики, т. е. той области теории литературы, которая сосредоточена на вопросах содержательной формы.

В развитии, во взаимодействии и синтезе всех элементов художественной формы, под влиянием объекта и содержания произведения, мировоззрения писателя и его метода в единстве с последним формируется стиль, выражающий цельность содержательной формы. Стиль складывается из всех ее элементов, вырастая из них. Стиль — это доминанта художественной формы, ее организующая сила. Чем больше в развитии формы данного произведения определился и выявился стиль, тем более значительным становится его обратное объединяющее и организующее влияние на жанр, ритм и другие элементы формы.

Можно сказать, что в стиле сказывается «стремление» всех этих элементов к своему единству, к тому, чтобы своими, каждому из них присущими средствами найти тот склад, тот «слог» (в самом широком смысле слова), который соответствует особенностям, свойственным мысли данного писателя.

В законченном произведении стиль является выпуклым выражением и обликом того, как, познавая свой объект и постигая истину, движется в своем неповторимом своеобразии художественная мысль писателя.

Но, конечно, формирование стиля не может быть вполне понято лишь в пределах данного произведения или творчества того или иного

писателя. Нужно иметь в виду традиции, наследие предшествующих стилей, ту стилевую среду эпохи, в которой складывается стиль, стилевые тенденции этого времени.

Больше того: глубоко понять стиль — значит увидеть его в связях с духовной жизнью страны, с художественным сознанием человечества. Ибо стиль служит тому познанию и пересозданию мира, которое вдохновляет литературу. <...>

<...>

А.Н. Соколов

ТЕОРИЯ СТИЛЯ (1968)

<...>

<...> Стиль — это система, все элементы которой находятся между собою в единстве.

<...> Однако понятия единства, общности, системы недостаточны для определения сущности стиля. В художественном произведении единство, общность, системность наблюдаются во многих разрезах. Не только элементы стиля, но и компоненты иного порядка, например содержание и форма, элементы художественной структуры, не говоря уже о таких сторонах художественного произведения, как идейно-эмоциональное содержание или образная система, отличаются в подлинном искусстве глубоким единством. В чем специфика *стилевого* единства? Чем *стилевая* общность отличается, например, от жанровой общности, объединяющей отдельные образцы данного жанра, или от общности композиционных приемов художественного произведения? В чем своеобразие *стилевой* системы по сравнению с воплощенными в произведении системами идей, образов, художественных средств?

<...>

Где нет художественного закона или закономерности — нет и стиля в собственном смысле слова. Наоборот, когда соотношение элементов художественного целого достигает такой степени единства, соответствия, внутренней необходимости, взаимообусловленности, то можно говорить о художественном законе этого соотношения; когда в художественной системе становятся *необходимы* именно эти элементы и *недопустимы* другие — пред нами стиль. Именно это и является тем «родом» (*genus*), который отличает систему стиля как систему *sui generis*. Именно эту художественную закономерность мы и называем стилем. Стиль как эстетическое явление есть прежде всего подчиненность всех его элементов некоторому художественному закону,

который их объединяет, придает целому его целостность, делает необходимым именно такие детали стилевой системы.

<...>

Понять стиль — значит прежде всего понять проявившуюся в нем художественную закономерность или, другими словами, его художественный смысл. В суждениях об искусстве мы постоянно имеем дело с художественным смыслом стиля, хотя и не всегда отдаем себе в этом отчет. Так, воспринимая то или иное произведение искусства, мы иногда говорим о теплых или холодных тонах колорита в живописи, о мягком и жестком рисунке в графике, о певучей или резкой мелодии в музыке, о плавном или «спотыкающемся» ритме в поэзии, об экспрессивной или сдержанной игре актера и т. п. В подобных суждениях еще не затрагивается идейно-образное содержание произведения. Но уже в некоторой мере осмыслиется содержательная сторона формы. Здесь мы еще не переходим в область идей, а остаемся в художественной сфере. Но в художественном перед нами начинает раскрываться его смысл.

<...>

Проникновение в художественный смысл стиля — дело нелегкое, требующее от интерпретатора и чувства стиля, и глубокой интуиции, и широкой художественной культуры. Не потому ли исследователь стиля обычно так быстро «перескакивает» от идейного содержания к стилевой форме, минуя богатый, неисчерпаемый, но не без труда постигаемый художественный смысл этой формы. Здесь вступает в свои права язык искусства, на котором «излагается» смысл стиля. Но в интерпретации стиля мы не можем ограничиться эмоциональным языком, не можем стать на позиции интуитивистской эстетики, которая благоговейно, но бессильно останавливается перед красотой искусства и готова ограничиться восприятием стиля, чувством стиля, не переводя его в сферу понятийных категорий. Глубокий научный анализ стиля чуждается и унылого рационализма, и алогичного интуитивизма. Смысл стиля логичен и «словесен». Это — духовное в чувственном. Задача исследователя — понять и выразить словами «логос» стиля.

Изложенное выше понимание стиля позволяет утверждать, что этим словом обозначается не какой-либо «предмет», не какой-то компонент художественной структуры вроде образа или сюжета, а *отношение* компонентов. В этом смысле стиль следует назвать понятием функциональным. А это помогает понять, почему можно с одинаковым правом говорить о стиле произведения, творчества, направления и стиле разных видов искусства. Различная предметная соотне-

ценность рассматриваемого понятия не является препятствием для определения его общего смысла, не лишает его однозначности.

<...>

<...> Стиль — категория не только эстетическая, но и идеологическая. Необходимость, в силу которой закон стиля требует именно такой системы элементов, не только художественная и тем более не только формальная. Она восходит к идейному содержанию произведения. Художественная закономерность стиля основывается на закономерности идейной. Поэтому полное понимание художественного смысла стиля достигается только при обращении к его идейным основам. Вслед за художественным смыслом стиля мы обращаемся к его идейному значению.

<...>

Между полюсами стильности и бесстильности существует ряд переходных ступеней. Возможна различная мера стильности в конкретном художественном произведении, в творчестве художника, в направлении. Эта мера определяется большей или меньшей выдержанностью той художественной закономерности, полнота которой дает стиль. <...>

<...>

Г.Н. П о с п е л о в

ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРНОГО СТИЛЯ (1970)

<...>

<...> Охватим теперь единым взором всю многогранность образной формы эпоса, представляющую собой целостное, композиционно законченное единство множества предметных и словесных деталей, обладающих высокой х а р а к т е р н о с т ь ю и эмоциональной э к с п р е с с и в н о с т ь ю, созданных для адекватного выражения специфически художественного содержания, исторически правдивого по своей идейной направленности. Именно эта м н о г о г р а н н а я ц е л о с т н о с т ь с п е ц и ф и ч е с к и х у д о ж е с т в е н н о й о б р а з н о й ф о р м ы и е с т ь с т и л ь п р о и з в е д е н и я.

Высокая степень стильности произведений искусства действительно обладает эстетической ценностью. Но это х у д о ж е с т в е н н о э с т е т и ч е с к а я ц е н н о с т ь произведений, отличающихся характерностью и экспрессивностью деталей своей образной формы. Таких свойств не имеют детали формы других произведений человеческой культуры, лишенных стиля, и, тем более, детали формы

явлений природы, также обладающей у многих из них большой многогранностью своего строения.

Из всего сказанного следует, что в произведениях художественной литературы, в данном случае эпических и лирико-эпических, свойством *стильности* обладает отнюдь не только их речевой строй, но в той же, а нередко даже в значительно большей мере и вся их предметная изобразительность, и вся система их композиционных приемов (о произведениях лирических и драматических пойдет речь ниже). Тем же свойством — быть стильными в единстве всех сторон своей формы — обладают произведения всех других видов искусства: живописи, скульптуры, музыки, танца и т. д. Поэтому-то мы и называем понятие стиля искусствоведческим понятием. Отсюда становится еще более ясным, насколько неправомерно растрчивать этот специфический и полный глубокого содержания термин также для обозначения такого абстрактного явления, как языковые различия в отдельных видах речи.

<...>

<...> Литературоведы, стремящиеся находить «стили эпох», отвлекаются тем самым от разнообразия стилей в литературе каждой эпохи. Литературоведы, говорящие только об индивидуальных стилях старающиеся не видеть стиливых *общностей* в творчестве разных писателей, не только лишают стили их социально-исторических закономерностей, их обусловленности конкретными особенностями идейного содержания произведений. Они отвлекаются вместе с тем от существенных стиливых различий, которые нередко возникают в творчестве отдельных писателей.

На самом деле и творчество одного крупного писателя может заключать в себе многообразие стилей, и произведения ряда писателей, близкие друг другу по особенностям своего идейного содержания, могут быть близки друг другу и по стилю. <...>

<...>

...Не надо отождествлять стиль писателя и его индивидуальную творческую *манеру*, принимать вторую из них за первую и говорить об индивидуальных стилях. Необходимо сохранить в теории истории литературы и критике оба эти понятия. И всем нам необходимо еще учиться различать то и другое в произведениях отдельных художников слова, хотя бы это и потребовало больших усилий научной мысли.

Но стиль и творческая манера не существует порознь. Стиль всегда осуществляется в определенной индивидуальной творческой манере или же разных манерах. <...>

Вопрос заключается в том, способствует ли индивидуальная творческая манера отдельного писателя реализации внутренних закономерностей стиля, которые могут вытекать из исторически обусловленных особенностей его художественного мышления, или же она препятствует такой реализации в той или иной мере, в том или другом отношении.

Если личная творческая манера писателя в высокой степени способствует раскрытию закономерных стилевых принципов его произведений, тогда через манеру проступает стиль, и они как бы сливаются. Тогда, может быть, даже и не стоит говорить о манере. Тогда произведение и возводится в «перл создания». Стиль произведений в таком случае во всей полноте и совершенстве своей реализации выступает как некий эстетический идеал художественного творчества.

<...>

РАЗДЕЛ IV

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЖАНРЫ

Цель данного раздела — дать общее представление о развитии жанровой теории, подчеркнув через подбор текстов как наиболее плодотворную традицию в изучении жанров — исторический подход к проблеме. Такой подход мог быть успешным при неформальном понимании жанров, при внимании исследователя к содержательной их основе; об этом и свидетельствует история науки. В «Поэтическом искусстве» Аристотеля жанры трагедии, комедии, эпопеи предстают как глубоко содержательные явления; их сюжетная, речевая организация (то, что позднее было названо художественной формой) анализируются античным философом как наилучшие средства изображения определенного предмета и достижения определенного эмоционального эффекта.

В «Науке поэзии» («Послании к Пизонам») Горация к драматическим произведениям предъявляются требования (пять актов, «вестники», правило трех актеров и др.), свидетельствующие о формировании достаточно жестких жанровых канонов. Категория жанра — важнейшая в литературных манифестах классицизма и романтизма. Жанр предстает как целостная содержательно-формальная структура и у Н. Буало, и у В. Гюго, при полярности многих теоретических положений (по-разному решались вопросы о границах между жанрами, о зависимости писателя от жанрового канона и пр.). Классификацию драматических жанров Д. Дидро пополняет «средним» жанром драмы.

Систематическое и каузальное освещение (в отличие от преимущественно описательного метода Буало) литературные жанры получили в «Эстетике» Гегеля. В мистифицированной форме Гегелем были намечены контуры социально-исторического обоснования жанрового содержания: жанры (в особенности эпопеи и романа) рассматривались как продукты определенного состояния общественной жизни в последовательности их исторического возникновения.

Опираясь на суждения Гегеля, В.Г. Белинский в своей характеристике литературных жанров связал жанровые проблемы с задачами русского литературного и общественного развития (отсюда признание критиком огромного значения романа, повести, очерка). При классификации произведений по жанрам Белинский различал содержательные и формальные (зависящие главным образом от принадлежности произведения к литературному роду) жанровые признаки (см. статью «Горе от ума»), отмечал многообразие смешанных, переходных форм (трагедия в повести или в романе и пр.). Жанровая

теория и во времена Белинского, и позднее отражала своеобразие русского литературного процесса, изобилующего нарушениями прежних жанровых канонов. Л.Н. Толстой, объясняясь с читателями по поводу необычного жанра «Войны и мира», указывает на подобную же исключительность лучших русских прозаических произведений — от «Мертвых душ» до «Записок из Мертвого дома».

Разграничение родовых и собственно жанровых признаков, намеченное Белинским, стало методологическим принципом в работах А.Н. Веселовского, подчеркивавшего первоначальный синкретизм формальных моментов поэтических родов и более позднее последовательное возникновение эпоса, драмы, лирики, романа, обусловленное развитием личности (роман в концепции ученого противопоставлен эпосу).

Марксистская теория искусства начала XX в. представлена статьей Г.В. Плеханова о драматических жанрах во французской литературе XVIII в. В ней прослеживается, как в смене ведущих на театре жанров перипетии классово-идейной борьбы, идейных интересов и эстетических вкусов.

В современном литературоведении жанровая классификация основывается не столько на внешних формальных, сколько на глубоких внутренних различиях произведений. При этом между учеными существуют расхождения по ряду проблем. По-разному понимается сама категория жанра: как конкретно-историческая, т. е. как элемент жанровой системы определенного периода национальной литературы (понятие жанровой системы, намеченное Ю.Н. Тыняновым, конкретизируется Д.С. Лихачевым применительно к древнерусской литературе), и как типологическая, выявляющая исторически повторяемые черты произведений, преемственность жанрового развития (в работах М.М. Бахтина, Г.Н. Поспелова); само содержание понятия «жанр» (разное при изучении литературной преемственности и конкретных жанровых систем); соотношение содержательных и формальных жанровых признаков (в работах М.М. Бахтина, Г.Н. Поспелова, В.Д. Сквозникова, Д.С. Лихачева). Споры идут о происхождении ведущих жанров и их первых образцах, в особенности романа (см. работы М.М. Бахтина, Г.Н. Поспелова). Наконец, дискуссионна проблема развития жанров в литературе XIX—XX вв. Некоторые исследователи (например, В.Д. Сквозников) склонны к выводу об атрофии собственно жанровых (отграничивающих типы произведений друг от друга) признаков в названный период. Этой точке зрения противостоит мысль Г.Н. Поспелова о «сосуществовании» и в новой литературе различных по своему содержанию жанровых групп (национально-исторической, этологической, романической).

Тексты публикуются в хронологическом порядке, что позволяет ощутить преемственность в развитии жанровой теории (проявляющуюся как в согласии, так и в несогласии теоретиков между собой).

А р и с т о т е л ь

О Б И С К У С С Т В Е П О Э З И И

<...>

Эпическая и трагическая поэзия, а также комедия и поэзия дифирамбическая, бóльшая часть авлетики и кифаристики¹ — все это, вообще говоря, искусства подражательные; различаются они друг от друга в трех отношениях: или тем, в чем совершается подражание, или тем, чему подражают, или тем, как подражают, — что не всегда одинаково. <...> Подражание происходит в ритме, слове и гармонии, отдельно или вместе...

<...>

А так как все подражатели подражают действующим [лицам], последние же необходимо бывают или хорошими, или дурными (ибо характер почти всегда следует только этому, так как по отношению к характеру все различаются или порочностью, или добродетелью), — то, конечно, подражать приходится или лучшим, чем мы, или худшим, или даже таким, как мы... <...> Такое же различие и между трагедией и комедией: последняя стремится изображать худших, а первая — лучших людей, нежели ныне существующие.

<...>

К этому присоединяется еще третье различие, заключающееся в том, *как* подражать в каждом из этих случаев. Именно, подражать в одном и том же и одному и тому же можно, рассказывая о событии, как о чем-то отдельном от себя, как это делает Гомер, или же так, что подражающий остается сам собою, не изменяя своего лица, или представляя всех изображаемых лиц как действующих и деятельных. Вот в каких трех различиях заключается всякое подражание, как мы сказали с самого начала, именно в средстве, <предмете> и способе, так что в одном отношении Софокл мог бы быть тождествен с Гомером, ибо они оба воспроизводят людей достойных, а в другом — с Аристофаном, ибо они оба представляют людей действующими и притом драматически действующими.

<...>

<...> Возникши с самого начала путем импровизации, и сама она (трагедия. — *Сост.*) и комедия (первая — от зачинателей дифирамба, а вторая — от зачинателей фаллических песен, употребительных

¹ *Авлетика и кифаристика* — искусства игры на авлах и кифарах (музыкальных инструментах).

еще и ныне во многих городах) разрослись понемногу путем постепенного развития того, что составляет их особенность. Испытав много перемен, трагедия остановилась, приобретя достодождную и вполне присущую ей форму. Что касается числа актеров, то Эсхил первый ввел двух вместо одного; он же уменьшил партии хора и на первое место поставил диалог, а Софокл ввел трех актеров и декорации. <...>

Комедия, как мы сказали, есть воспроизведение худших людей, однако не в смысле полной порочности, но поскольку смешное есть часть безобразного: смешное — это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное; так, чтобы не далеко ходить за примером, комическая маска есть нечто безобразное, но без [выражения] страдания.

<...>

Эпическая поэзия, за исключением только своего важного размера, следовала трагедии, как подражание серьезному; она отличается от трагедии тем, что имеет простой размер и представляет собою повествование, а кроме того, они различаются по объему: трагедия старается, насколько возможно, вместить свое действие в круг одного дня или лишь немного выйти из этих границ, а эпос не ограничен временем, чем и отличается от трагедии. Но, впрочем, сперва в трагедиях поступали точно так же, как и в эпических поэмах.

<...> Итак, трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, [подражание] при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной; посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов.

<...>

Итак, необходимо, чтобы в каждой трагедии было шесть частей, на основании чего трагедия бывает какою-нибудь. Части эти суть: фабула, характеры, разумность, сценическая обстановка, словесное выражение и музыкальная композиция. К средствам подражания относятся две части, к способу — одна и к предмету — три; помимо же этих, других частей нет. <...>

Но самое важное в этом — состав происшествий, так как трагедия есть подражание не людям, но действию и жизни, счастью и злосчастью, а счастье и злосчастье заключается в действии; и цель [трагедии — изобразить] какое-нибудь действие, а не качество; люди же бывают какими-нибудь по своему характеру, а по действиям — счастливыми или наоборот. Итак, поэты выводят действующих лиц не для того, чтобы изобразить их характеры, но благодаря этим действиям они захватывают и характеры; следовательно, действия и фабула со-

ставляют цель трагедии, а цель важнее всего. Кроме того, без действия не могла бы существовать трагедия, а без характеров могла бы.

<...>

<...>

<...> Так как состав лучшей трагедии должен быть не простым, а сплетенным, и притом она должна подражать страшному и жалкому (ибо это составляет особенность подобного художественного изображения), то прежде всего ясно, что не следует изображать достойных людей переходящими от счастья к несчастью, так как это не страшно и не жалко, но отвратительно, ни порочных [переходящими] от счастья к счастью, ибо это всего более чуждо трагедии, так как не заключает в себе ничего, что необходимо, то есть не возбуждает ни человеколюбия, ни сострадания, ни страха; наконец, вполне негодный человек не должен впадать из счастья в несчастье, так как подобное стечение [событий] возбуждало бы человеколюбие, но не сострадание и страх: ведь сострадание возникает к безвинно несчастному, а страх — перед несчастьем нам подобного; следовательно, [в последнем случае] происшествия не возбудят в нас ни злости, ни страха.

Итак, остается [человек], находящийся в середине между этими. Таков тот, кто не отличается [особенной] добродетелью и справедливостью и впадает в несчастье не по своей негодности и порочности, но по какой-нибудь ошибке, тогда как прежде был в большой чести и счастии, каковы, например, Эдип, Фиест¹ и выдающиеся лица из подобных родов.

<...>

<...> А так как поэт должен доставлять с помощью художественного изображения удовольствие, вытекающее из сострадания и страха, то ясно, что именно это должно заключаться в самих событиях. Поэтому исследуем, какие из событий оказываются страшными и какие — жалкими. Необходимо, чтобы подобные действия совершались или друзьями между собой, или врагами, или людьми, относящимися друг к другу безразлично. Но когда эти страдания возникают среди друзей, например, если брат убивает брата, или сын — отца, или мать — сына, или сын — мать, или же намеревается убить, или делает что-либо другое в этом роде, вот чего следует искать поэту.

<...>

Далее надлежит помнить то, о чем неоднократно было сказано, и не сочинять трагедии с эпическим составом. А под эпическим я разу-

¹ Эдип — герой трагедий Софокла «Эдип-царь», «Эдип в Колоне», «Электра». Фиест (Тиест) — герой трагедий Софокла, Эврипида, Сенеки.

мею содержащий в себе много фабул, например, если бы кто сделал одну трагедию из целой «Илиады». <...>

<...>

<...> По отношению же к растяжимости объема эпопея обладает некоторым важным свойством, так как в трагедии невозможно изображать многие события, происходящие одновременно, но только часть их, являющуюся на сцене и исполняемую актерами, а в эпопее благодаря тому, что она представляет собою рассказ, можно сразу изобразить совершение многих событий, относящихся к делу, благодаря которым увеличивается объем поэмы. Следовательно, она имеет [особое] преимущество, способствующее ее возвышенности: она может изменять настроение слушателя и разнообразиться различными эпизодами; однообразие же, скоро пресыщающее, бывает причиной неудачи трагедий.

<...>

Затем, трагедия имеет все, что есть у эпопеи: она может пользоваться [ее] метром, и сверх того немалую долю ее составляет музыка и театральная обстановка, благодаря чему наслаждение чувствуется особенно живо. Далее, она обладает жизненностью и при чтении и в развитии действия, а также благодаря тому, что цель подражания достигается в ней при ее небольшом сравнительно объеме, ибо все сгруппированное воедино производит более приятное впечатление, чем растянутое на долгое время; представляю себе, например, если бы кто-нибудь сложил «Эдипа» Софокла в стольких же песнях, как «Илиада». Наконец, единства изображения в эпопее меньше; доказательством этому служит то, что из любой поэмы образуется несколько трагедий, так что, если создают одну фабулу, то или при кратком выражении [поэма] кажется кургузой, или благодаря длине метра — водянистой... Если же [поэма] сложена из нескольких действий, как «Илиада» и «Одиссея», то она заключает в себе много таких частей, которые и сами по себе имеют [достаточный] объем. Но эти поэмы составлены насколько возможно прекрасно и служат отличным изображением единого действия.

Итак, если трагедия отличается всем только что сказанным и сверх того действием своего искусства, — ведь должно, чтобы и трагедия и поэма доставляли не какое придется удовольствие, но [только] вышесказанное, — то ясно, что трагедия стоит выше, достигая своей цели лучше эпопеи.

<...>

Г о р а ц и й

НАУКА ПОЭЗИИ (К ПИЗОНАМ)

<...>

Действие мы видим на сцене, иль слышим в рассказе.
То, что дошло через слух, всегда волнует слабее,
Нежели то, что зорким глазам предстает необманно
И достигает души без помощи слов посторонних.
Тем не менее ты не все выноси не подмостки,
Многое из виду скрой и речистым доверь очевидцам.
Пусть малюток детей не при всех убивает Медея,
Пусть нечестивый Атрей человечьего мяса не варит,
Пусть не становится Кадм змеєю, а птицею — Прокна¹
Видя подобное, я скажу с отвращеньем: «Не верю!»
Действий в пьесе должно быть пять: ни меньше, ни больше,
Ежели хочет она с успехом держаться на сцене.
Бог не должен сходить для развязки узлов пустяковых²,
И в разговоре троим обойтись без четвертого можно³.
Хору бывает своя поручена роль, как актеру:
Пусть же с нее не сбивается он, и поет между действий
То, что к делу идет и к общей направлено цели.
Дело хора — давать советы достойным героям,
В буйных обуздывать гнев, а в робких воспитывать бодрость.
Дело хора — хвалить небогатый стол селянина,
И справедливый закон, и мир на открытых дорогах;
Дело хора — тайны хранить и бессмертным молиться,
Чтобы удача к смиренным пришла и ушла от надменных.
<...>

¹ Имеются в виду известные мифологические сюжеты, использованные в трагедиях «Медея» Эврипида, «Фиест» Сенеки и др.

² Гораций предостерегает от произвольного разрешения мелких конфликтов с помощью «бога из машины» (лат. *deus ex machina*), когда актер, изображающий бога, спускался на сцену посредством механического приспособления.

³ Начиная с Софокла, присоединившего к хору третьего актера, на античном театре действовало правило трех актеров, т. е. одновременного присутствия на сцене не более трех человек (не считая хора).

Н. Буало

ПОЭТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

<...>

Природа щедрая, заботливая мать,
Умеет каждому талант особый дать:
Тот может всех затмить в колючей эпиграмме,
А этот — описать любви взаимной пламя;
Ракан своих Филид и пастушков поет,
Малерб — высоких дел и подвигов полет¹.

<...>

Во всем подобная пленительной пастушке,
Резвящейся в полях и на лесной опушке
И украшающей волну своих кудрей
Убором из цветов, а не из янтарей,
Чужда Идиллия кичливости надменной.
Блестящая прелестью изящной и смиренной,
Приятной простоты и скромности полна,
Напыщенных стихов не признает она,
Нам сердце веселит, ласкает наше ухо,
Высокопарностью не оскорбляя слуха.

Но видим часто мы, что рифмоплет иной
Бросает, осердясь, и флейту и гобой;
Среди Эклоги он трубу хватает в руки,
И оглашают луг воинственные звуки.
Спасаясь, Пан бежит укрыться в тростники
И нимфы прячутся, скользнув на дно реки. <...>

В одеждах траурных, потупя взор уныло,
Элегия, скорбя, над гробом слезы льет.
Не дерзок, но высок ее стиха полет.
Она рисует нам влюбленных смех, и слезы,
И радость, и печаль, и ревности угрозы;
Но лишь поэт, что сам любви изведал власть,

¹ *Малерб, Франсуа* (1555—1628) — французский поэт, сыгравший важную роль в формировании классицизма, писавший в основном в жанре оды. *Ракан, Оноре де Бюэи* (1589—1670) — ученик и биограф Малерба, известный своими пасторальями. *Филида* — одно из распространенных имен героинь пасторалей.

Сумеет описать правдиво эту страсть. <...>

Пусть в Оде пламенной причудлив

мысли ход,

Но этот хаос в ней — искусства зрелый плод.

<...>

В любой поэме есть особые черты,

Печать лишь ей одной присущей красоты:

Затейливостью рифм нам нравится Баллада,

Рондо — наивностью и простотою лада,

Изящный, искренний любовный Мадригал

Возвышенностью чувств сердца очаровал.

Не злобу, а добро стремясь посеять в мире,

Являет истина свой чистый лик в Сатире. <...>

Порою на холсте дракон иль мерзкий гад

Живыми красками приковывает взгляд,

И то, что в жизни нам казалось бы ужасным,

Под кистью мастера становится прекрасным.

Так, чтобы нас пленить, Трагедия в слезах

Ореста¹ мрачного рисует скорбь и страх,

В пучину горестей Эдипа повергает

И, развлекая нас, рыдания исторгает. <...>

Вы, нас, не мешкая, должны в сюжет ввести.

Единство места в нем вам следует блюсти.

За Пиренеями рифмач, не зная лени,

Вгоняет тридцать лет в короткий день на сцене².

В начале юношей выходит к нам герой,

А под конец, глядишь, — он старец с бородой.

Но забывать нельзя, поэты, о рассудке:

Одно событие, вместившееся в сутки,

В едином месте пусть на сцене протечет;

Лишь в этом случае оно нас увлечет.

Невероятное растрогать неспособно.

Пусть правда выглядит всегда правдоподобно:

¹ *Орест* — герой трилогии Эсхила «Орестейя», трагедии Софокла «Электра» некоторых трагедий Эврипида.

² Имеется в виду испанский драматург *Lope de Vega* (1562—1635), отвергавший положение о трех единствах.

Мы холодны душой к нелепым чудесам,
И лишь возможное всегда по вкусу нам.
Не все события, да будет вам известно,
С подмостков зрителям показывать уместно:
Волнует зримое сильнее, чем рассказ,
Но то, что стерпит слух, порой не стерпит глаз.
Пусть напряжение доходит до предела
И разрешается потом легко и смело,
Довольны зрители, когда неожиданный свет
Развязка быстрая бросает на сюжет,
Ошибки странные и тайны разъясняя
И непредвиденно события меняя...

<...>

Несообразности с романом неразлучны,
И мы приемлем их — лишь были бы

нескучны!

Здесь показался бы смешным суровый суд.

Но строгой логики от вас в театре ждут:

В нем властвует закон, взыскательный

и жесткий.

Вы новое лицо ведете на подмостки?

Пусть будет тщательно продуман ваш герой,

Пусть остается он всегда самим собой! <...>

Еще возвышенной, прекрасней Эпопея.

Она торжественно и медленно течет,

На мифе зиждется и вымыслом живет. <...>

Чтоб вас венчали мы восторженной хвалой,

Нас должен волновать и трогать ваш герой.

От недостойных чувств пусть будет он свободен

И даже в слабостях могуч и благороден!

Великие дела он должен совершать

Подобно Цезарю, Людовику под стать,

Но не как Полинник и брат его, предатель¹:

Не любит низости взыскательный читатель. <...>

Коль вы прославиться в Комедии хотите,

Себе в наставницы природу изберите.

¹ *Полинник* и его брат *Этеокл* — персонажи трагедии Эсхила «Семеро против Фин». На этот же сюжет была написана трагедия Расина «Фиваида, или Враждующие братья».

Поэт, что глубоко познал людей сердца
И в тайны их проник до самого конца,
Что понял чудака, и мота, и ленивца,
И фата глупого, и старого ревнивца,
Сумеет их для вас на сцене сотворить,
Заставив действовать, лукавить, говорить. <...>
Узнайте горожан, придворных изучите:
Меж них старательно характеры ищите. <...>

Уныния и слез смешное вечный враг.
С ними тон трагический несовместим никак,
Но унизительно Комедии серьезной
Толпу увеселять острою скабрешной. <...>

В. Г ю г о

ПРЕДИСЛОВИЕ К «КРОМВЕЛЮ» (1827)

<...>

Если же, отброшенные со своих передовых позиций на вторую линию, эти пограничные стражи¹ буду упорствовать в своем запрещении соединять гротескное с возвышенным, сливать комедию с трагедией, мы укажем им на то, что в поэзии христианских народов первая из этих двух форм выражает животную природу человека, вторая — душу.

<...>

В драме — такой, какой ее можно если не написать, то задумать, — все связано и вытекает одно из другого, так же как в действительной жизни. Тело играет в ней свою роль, так же как и душа; и люди и события, движимые этой двойной силой, бывают то смешными, то страшными, иногда и страшными и смешными одновременно. Так, судья скажет: «Казнить его — и пойдем обедать». Так, римский сенат будет обсуждать вопрос о палтусе Домициана². Так, Сократ, выпив цикуту и беседуя о бессмертной душе и едином боге, прервет эту беседу просьбой о том, чтобы принесли в жертву Эскулапу петуха.

<...>

¹ Имеются в виду защитники классицистической поэтики.

² Домициан — римский император (I в. н. э.). Согласно преданию, он заставил однажды сенат обсуждать, в какой посуде следует варить рыбу палтус.

<...> Он (гротеск. — *Сост.*) вносит в трагедию то смех, то ужас. Он заставляет Ромео встретиться с аптекарем, Макбета — с тремя ведьмами, Гамлета — с могильщиками. Наконец, он может иногда, не нарушая гармонии, — как в сцене короля Лира с его шутком, — присоединить свой крикливый голос к самой возвышенной, самой мрачной, самой поэтической музыке души.

Все это умел делать лучше всех и совершенно особенным образом, подражать которому столь же бесполезно, как и невозможно, Шекспир, этот бог сцены, в котором соединились, словно в триединстве, три великих и самых характерных гения нашего театра — Корнель, Мольер, Бомарше.

Мы видим, как быстро рушится произвольное деление жанров перед доводами разума и вкуса. Столь же легко можно было бы разрушить и ложное правило о двух единствах. Мы говорим — о двух, а не о трех единствах, так как единство действия, или целого, — а только оно является истинным и обоснованным, — давно уже всеми признано.

<...>

Удивительнее всего то, что рутинеры тщатся утвердить свое правило о двух единствах на правдоподобии, в то время как именно действительность убивает его. В самом деле, что может быть более неправдоподобного и более нелепого, чем этот вестибюль, этот перистиль¹, эта прихожая — традиционное помещение, где благосклонно развертывают свое действие наши трагедии, куда неизвестно почему являются заговорщики, чтобы произносить речи против тирана, тиран — чтобы произносить речи против заговорщиков, поочередно, словно сговорившись заранее, как в буколке.

*Alternis cantemus; amant alterna Camenae*²

Где виданы такие прихожие или перистилы? Что может быть более противного, — мы не говорим: правде, схоластики не очень-то заботятся о ней, — но правдоподобию? Отсюда следует, что все слишком характерное, слишком сокровенное, слишком локализованное для того, чтобы происходить в передней или на перекрестке, то есть вся драма, — происходит за кулисами. На сцене мы видим, можно сказать, только локти действия; рук его здесь нет. Вместо сцен у нас —

¹ Перистиль (*гр.*) — портик, колоннада вокруг открытого пространства.

² «Будем петь по очереди; музы любят чередующееся пение» (*лат.*) Буколки унаследовали от пастушеских песен форму «амебейного», поочередного исполнения, связанного с традиционным состязанием певцов.

рассказы; вместо картин — описания. Почтенные люди стоят, как античный хор, между драмой и нами и рассказывают нам, что делается в храме, во дворце, на городской площади, и часто нам хочется крикнуть им: «Вот как? Да сведите же нас туда! Там, должно быть, очень интересно! Как хорошо было бы увидеть это!», на что они, вероятно, ответили бы: «Может быть, это вас развлекло бы и заинтересовало, но это никак невозможно — мы охраняем достоинство французской Мельпомены». Так-то!

<...> Греческий театр, как ни подчинен он национальным и религиозным задачам, гораздо свободнее, чем наш. <...>

В наши дни начинают понимать, что точное определение места действия является одним из первых условий реальности. Не одни только говорящие или действующие персонажи запечатлевают в уме зрителя достоверный образ событий. Место, где произошла катастрофа, становится страшным и неразлучным ее свидетелем; и отсутствие такого немого персонажа обеднило бы в драме картины исторических событий. <...>

Единство времени не более обоснованно, чем единство места. Действие, искусственно ограниченное двадцатью четырьмя часами, столь же нелепо, как и действие, ограниченное прихожей. Всякое действие имеет свою продолжительность, так же как и свое особое место. Уделить одну и ту же дозу времени всем событиям! Мерить все одной и той же мерой! Смешон был бы сапожник, который захотел бы надевать один и тот же башмак на любую ногу. Переплести единство времени с единством места, как прутья клетки, и педантически усадить туда, во имя Аристотеля, все события, все народы, все персонажи, которые в таком множестве создает PROVIDENCE в мире реального, — это значит калечить людей и события, это значит исказить историю. <...>

<...>

Д. Д и д р о

БЕСЕДЫ О «ПОБОЧНОМ СЫНЕ» (1757)

<...>

В каждом моральном явлении различаются середина и две крайности. Казалось бы, что так как всякое драматическое произведение есть моральный объект, — в нем должны быть средний жанр и два крайних жанра. Последние у нас есть: комедия и трагедия. Но человек не всегда бывает в горе или в радости. Существует, следовательно, некое расстояние, разделяющее комический и трагический жанры. <...>

И всякое драматическое произведение будет интересней даже без забавных деталей, вызывающих смех, без опасности, вызывающей содрогание, если в нем значителен сюжет, если поэт сумеет взять тон, свойственный нам в серьезных делах, а действие будет развиваться в атмосфере затруднений и препятствий. И так как такое сочетание явлений наиболее обычно в жизни, то жанр, осваивающий их, должен быть самым полезным и самым распространенным. Я назвал бы его серьезным жанром.

<...>

Г.В.Ф. Гегель

ЛЕКЦИИ ПО ЭСТЕТИКЕ (1818—1821)

<...>

Совершенно иначе обстоит дело с *романом*, этой современной буржуазной эпопеей. Здесь, с одной стороны, вновь вступает во всей полноте богатство и многосторонность интересов, состояний, характеров, жизненных условий, широкий фон целостного мира, а также эпическое изображение событий. Но здесь отсутствует *изначально* поэтическое состояние мира, из которого вырастает настоящий эпос. Роман в современном смысле предполагает уже *прозаически* упорядоченную действительность, на почве которой он в своем кругу вновь завоевывает для поэзии, насколько это возможно при такой предпосылке, утраченные ею права — как с точки зрения жизненности событий, так и с точки зрения индивидов и их судьбы. Поэтому одна из наиболее обычных и подходящих для романа коллизий — это конфликт между поэзией сердца и противостоящей ей прозой житейских отношений, а также случайностью внешних обстоятельств. Конфликт этот разрешается трагически или комически или же исчерпывается тем, что, с одной стороны, характеры, сначала противившиеся обычному порядку мира, учатся признавать в нем подлинное и субстанциальное начало, примиряются с его отношениями и начинают действовать в них, и, с другой стороны, они удаляют прозаический облик со всего осуществляемого и совершаемого ими, ставя тем самым на место... прозы действительность, родственную и дружественную красоте и искусству.

Что же касается изложения, то настоящий роман, как и эпос, требует целостности, миросозерцания и взгляда на жизнь, многосторонний материал и содержание которых обнаруживаются в рамках индивидуальной ситуации, составляющей средоточие всего целого. Но в отношении конкретных моментов подхода и исполнения поэту должен

быть предоставлен здесь тем более широкий простор, чем менее может он избежать включения в свое изображение прозы действительной жизни, хотя бы сам он и не останавливался на прозаическом и обыденном.

<...>

В.Г. Белинский

О РУССКОЙ ПОВЕСТИ И ПОВЕСТЯХ г. ГОГОЛЯ
(«АРАБЕСКИ» И «МИРГОРОД») (1835)

<...>

<...> Когда-то и где-то было прекрасно сказано, что *«повесть есть эпизод из беспредельной поэмы судеб человеческих»*. Это очень верно; да, повесть — распавшийся на части, на тысячи частей, роман; глава, вырванная из романа. Мы люди деловые, мы беспрестанно суедемся, хлопочем, мы дорожим временем, нам некогда читать больших и длинных книг — словом, нам нужна повесть. Жизнь наша, современная, слишком разнообразна, многосложна, дробна: мы хотим, чтобы она отражалась в поэзии, как в граненом, угловатом хрустале, миллионы раз повторенная во всех возможных образах, и требуем повести. Есть события, есть случаи, которых, так сказать, не хватило бы на драму, не стало бы на роман, но которые глубоки, которые в одном мгновении сосредоточивают столько жизни, сколько не изжить ее и в века: повесть ловит их и заключает в свои тесные рамки. Ее форма может вместить в себя все, что хотите — и легкий очерк нравов, и колкую саркастическую насмешку над человеком и обществом, и глубокое таинство души, и жестокую игру страстей. Краткая и быстрая, легкая и глубокая вместе, она перелетает с предмета на предмет, дробит жизнь по мелочи и вырывает листки из великой книги этой жизни. <...>

<...>

В.Г. Белинский

ГОРЕ ОТ УМА. СОЧИНЕНИЕ А.С. ГРИБОЕДОВА (1840)

<...>

<...> Трагедия может быть и в повести, и в романе, и в поэме, и в них же может быть комедия. Что же такое, как не трагедия, «Тарас Бульба», «Цыганы» Пушкина, и что же такое «Ссора Ивана Ивано-

вича с Иваном Никифоровичем», «Граф Нулин» Пушкина, как не комедия?.. Тут разница в форме, а не в идее. <...>

<...>

В. Г. Белинский

РАЗДЕЛЕНИЕ ПОЭЗИИ НА РОДЫ И ВИДЫ

Поэзия эпическая

<...>

<...> Итак, содержание эпопеи должны составлять сущность жизни, субстанциальные силы, состояние и быт народа, еще не отделившегося от индивидуального источника своей жизни. Посему народность есть одно из основных условий эпической поэмы: сам поэт еще смотрит на событие глазами своего народа, не отделяя от этого события своей личности. <...>

Субстанциальная жизнь народа должна выразиться в событии, чтобы дать содержание для эпопеи. Во времена младенчества народа жизнь его преимущественно выражается в удалстве, храбрости и героизме. Посему общенародная война, которая пробудила, вызвала наружу и напрягла все внутренние силы народа, которая составила собою эпоху в его (еще мифической) истории и имела влияние на всю его последующую жизнь, — такая война представляет собою по превосходству эпическое событие и дает богатый материал для эпопеи. Баснословная Троянская война была для греков именно таким событием и дала содержание для «Илиады» и «Одиссеи», а эти поэмы дали содержание большей части трагедий Софокла и Эврипида. Действующие лица эпопеи должны быть полными представителями национального духа; но герой преимущественно должен выражать своею личностью всю полноту сил народа, всю поэзию его субстанциального духа. Таков Ахиллес Гомера. <...>

<...> Эпопея нашего времени есть *роман*. <...>

Сфера романа несравненно обширнее сферы эпической поэмы. Роман, как показывает самое его название¹, возник из новейшей цивилизации христианских народов, в эпоху человечества, когда все гражданские, общественные, семейные и вообще человеческие отношения сделались бесконечно многосложны и драматичны, жизнь разбе-

¹ *Романами* в средневековой Европе первоначально назывались книги на романских (не латинском) языках.

жалась в глубину и ширину в бесконечном множестве элементов<...>. Кроме того, на стороне романа еще и то великое преимущество, что его содержанием может служить и частная жизнь, которая никаким образом не могла служить содержанием греческой эпопеи: в древнем мире существовало общество, государство, народ, но не существовало человека, как частной индивидуальной личности, и потому в эпопее греков, равно как и в их драме, могли иметь место только представители народа — полубоги, герои, цари. Для романа же жизнь является в человеке, и мистика человеческого сердца, человеческой души, участь человека, все ее отношения к народной жизни для романа — богатый предмет. В романе совсем не нужно, чтоб Ревекка была непременно царица или героиня вроде Юдифи: для него нужно только, чтоб она была женщина¹

<...>

Повесть есть тот же роман, только в меньшем объеме, который уславливается сущностью и объемом самого содержания. <...>

Хотя новейшие стихотворные поэмы, образцы которых представляют поэмы Байрона и Пушкина и которые в эпоху своего появления назывались *романтическими поэмами*, — хотя они, по явному присутствию в них лирического элемента, и должны называться *лирическими поэмами*, но тем не менее они принадлежат к эпическому роду: ибо основание каждой из них есть *событие*, да и самая форма их чисто эпическая. Впрочем, это уже эпопея нашего времени, эпопея смешанная, проникнутая насквозь и лиризмом и драматизмом и нередко занимающая у них и формы. <...>

<...>

Лирическая поэзия

<...>

Виды лирической поэзии зависят от отношения субъекта к общему содержанию, которые он берет для своего произведения. Если субъект погружается в элемент общего созерцания и как бы теряет в этом созерцании свою индивидуальность, то являются: *гимн, дифирамб, псалмы, пеаны*. <...>

Субъективность поэта, сознав уже себя, свободно берет и объемлет собою какой-либо интересующий ее предмет: тогда является *ода*. Предмет *оды* и сам по себе может иметь какой-либо субстанциальный

¹ *Ревекка* — героиня романа В. Скотта «Айвенго». *Юдифь*, согласно библейской легенде, спасла свой народ, соблазнив, а затем убив Олоферна, стоявшего во главе неприятельских войск.

интерес (различные сферы жизни, действительности, сознания: государство, слава богов, героев, любовь, дружба и т. п.); в таком случае оды имеют характер торжественный. Хотя здесь поэт и весь отдается своему предмету, но не без рефлексии на свою субъективность; он удерживает свое право и не столько развивает самый предмет, сколько свое полное этим предметом вдохновение. Таковы пьесы Пушкина: «Наполеон», «К морю», «Кавказ» и «Обвал». Вообще надо заметить, что *ода*, этот средний род между *гимном* или *дифирамбом* и *песней*, тоже мало свойствен нашему времени; поэт нашего времени делает из увлекшего его предмета фантазию, картину (как, например, Лермонтов из Кавказа «Дары Терека»); но любимый и душевный его род — *песня*, значение и сущность которой более лирические и субъективные. В оде больше внешнего, объективного, тогда как песня есть чистейший эфир субъективности. Вот почему у Пушкина так мало *од*, в которых преимущественно проявлялась могучая поэтическая деятельность Державина. <...>

<...>

В *посланиях* и *сатирах* взгляд поэта на предметы преобладает над ощущением. Посему стихотворения этого рода могут превосходить объемом песню и другие собственно лирические произведения. <...>

<...> В *балладе* поэт берет какое-нибудь фантастическое и народное предание или сам изобретает событие в этом роде. Но в ней главное не событие, а ощущение, которое оно возбуждает, дума, на которую оно наводит читателя. <...>

<...>

Драматическая поэзия

<...>

<...> Сущность трагедии, как мы уже выше говорили, заключается в коллизии, т. е. в столкновении, ошибке естественного влечения сердца с нравственным долгом или просто с непреодолимым препятствием. С идеей трагедии соединяется идея ужасного, мрачного события, роковой развязки. Немцы называют трагедию *печальным зрелищем*, Trauerspiel, — и трагедия в самом деле есть печальное зрелище! Если кровь и трупы, кинжал и яд не суть всегдашние ее атрибуты, тем не менее ее окончание всегда — разрушение драгоценнейших надежд сердца, потеря блаженства целой жизни. <...>

<...>

Случайность, как, например, нечаянная смерть лица, или другое непредвиденное обстоятельство, не имеющее прямого отношения к

основной идее произведения, не может иметь места в трагедии. Не должно упускать из виду, что трагедия есть более искусственное произведение, нежели другой род поэзии. Помедли Отелло одною минутою задушить Дездемону или поспеши отворить двери стучавшейся Эмилии — все бы объяснилось, и Дездемона была бы спасена, но зато трагедия была бы погублена. Смерть Дездемоны есть следствие ревности Отелло, а не дело случая, и потому поэт имел право сознательно отдалить все, самые естественные случайности, которые могли бы служить к спасению Дездемоны. <...>

<...>

Драматическая поэзия есть высшая ступень развития поэзии и венец искусства, а трагедия есть высшая ступень и венец драматической поэзии. Посему трагедия заключает в себе всю сущность драматической поэзии, объемлет собою все элементы ее, и, следовательно, в нее по праву входит и элемент комический. Поэзия и проза ходят об руку в жизни человеческой, а предмет трагедии есть жизнь во всей многосложности ее элементов. <...>

<...>

<...> Сущность комедии — противоречие явлений жизни с сущностью и назначением жизни. В этом смысле жизнь является в комедии, как отрицание самой себя. <...>

В основании истинно художественной комедии лежит глубочайший юмор. Личности поэта в ней не видно только по наружности; но его субъективное созерцание жизни, как *aggrège-pensée*¹, непосредственно присутствует в ней, и из-за животных, искаженных лиц, выведенных в комедии, мерещатся вам другие лица, прекрасные и человеческие, и смех ваш отзывается не веселостью, а горечью и болезненностью... В комедии жизнь для того показывается нам такою, как она есть, чтоб навести нас на ясное созерцание жизни так, как она должна быть. Превосходнейший образец художественной комедии представляет собою «Ревизор» Гоголя.

<...>

Есть еще особый вид драматической поэзии, занимающий середину между трагедиею и комедиею: это то, что называется собственно *драмою*. Драма ведет начало свое от *мелодрамы*, которая в прошлом веке делала оппозицию надутой и неестественной тогдашней трагедии и в которой жизнь находила себе единственное убежище от мертвящего псевдоклассицизма... Впрочем, это происхождение относится только к названию «драма», видового, а не родового имени, и разве еще к

¹ Задняя мысль (фр.).

новой драме (какова, например, «Клавиго» Гете). Шекспир, всегда шедший своею дорогою, по вечным уставам творчества, а не по правилам нелепых пиитик, написал множество произведений, которые должны занимать середину между трагедиею и комедиею и которые можно назвать *эпическими драмами*. В них есть характеры и положения трагические (как, например, в «Венецианском купце»); но развязка их почти всегда счастливая, потому что роковая катастрофа не требуется их сущности. Героем драмы должна быть сама жизнь. <...>

В. Г. Белинский

ВЗГЛЯД НА РУССКУЮ ЛИТЕРАТУРУ 1847 года

<...>

Роман и повесть стали теперь во главе всех других родов поэзии. В них заключалась вся изящная литература, так что всякое другое произведение кажется при них чем-то исключительным и случайным. Причины этого — в самой сущности романа и повести, как рода поэзии. В них лучше, удобнее, нежели в каком-нибудь другом роде поэзии, вымысел сливается с действительностию, художественное изобретение смешивается с простым, лишь бы верным, списываньем с природы. Роман и повесть, даже изображая самую обыкновенную и пошлую прозу житейского быта, могут быть представителями крайних пределов искусства, высшего творчества; с другой стороны, отражая в себе только избранные, высокие мгновения жизни, они могут быть лишены всякой поэзии, всякого искусства... Это самый широкий, всеобъемлющий род поэзии; в нем талант чувствует себя безгранично свободным. В нем соединяются все другие роды поэзии — и лирика как излияние чувств автора по поводу описываемого им события, и драматизм как более яркий и рельефный способ заставлять высказываться данные характеры. Отступления, рассуждения, дидактика, нетерпимые в других родах поэзии, в романе и повести могут иметь законное место. Роман и повесть дают простор писателю в отношении преобладающего свойства его таланта, характера, вкуса, направления и т. д. Вот почему в последнее время так много романистов и повествователей. И потому же теперь самые пределы романа и повести раздвинулись: кроме «рассказа», давно уже существовавшего в литературе, как низший и более легкий вид повести, недавно получили в литературе право гражданства так называемые физиологии, характеристические очерки разных сторон общественного быта. <...>

<...>

Л.Н. Толстой

НЕСКОЛЬКО СЛОВ ПО ПОВОДУ КНИГИ «ВОЙНА И МИР» (1868)

<...>

Что такое «Война и Мир»? Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника. «Война и Мир» есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось. Такое заявление о пренебрежении автора к условным формам прозаического художественного произведения могло бы показаться самонадеянностью, ежели бы оно было умышленно и ежели бы оно не имело примеров. История русской литературы со времени Пушкина не только представляет много примеров такого отступления от европейской формы, но не дает даже ни одного примера противного. Начиная от «Мертвых душ» Гоголя и до «Мертвого дома» Достоевского¹, в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести.

<...>

А.Н. Веселовский

ТРИ ГЛАВЫ ИЗ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ (1899)

<...>

В начале движения — ритмически-музыкальный синкретизм, с постепенным развитием в нем элемента слова, текста, психологических и ритмических основ стилистики.

Хорическое действо, примкнувшее к обряду.

Песни лирико-эпического характера представляются первым естественным выделением из связи хора и обряда. В известных условиях дружинного, воинственного быта они переходят, в руках сословных певцов, в эпические песни, которые циклизуются, спеваются, иногда достигая форм эпопеи. Рядом с этим продолжает существовать поэзия хорового обряда, принимая или нет устойчивые формы культа.

Лирические элементы хоровой и лирико-эпической песни сводятся к группам коротких образных формул, которые поются и отдельно, спеваются вместе, отвечая простейшим требованиям эмоциональности. Там, где эти элементы начинают служить выражению более

¹ Имеются в виду «Записки из «Мертвого дома»».

сложных и обособленных ощущений, следует предположить в основе культурно-сословное выделение, более ограниченное по объему, но более интенсивное по содержанию, чем то, по следам которого обособилась эпика; художественная лирика позднее ее.

И в эту полосу развития протягиваются предыдущие: обрядовый и культовый хоризм, эпика и эпопея и культовая драма. Органическое выделение художественной драмы из культовой требует, по-видимому, условий, которые сошлись лишь однажды в Греции и не дают повода заключать о неизбежности такой именно стадии эволюции.

Все это обходилось не без обоюдных влияний и смещений, новое творилось бессознательно в формах старого; являлись и подражания, когда в каждом отдельном роде создались образцы художественного эпоса, лирики, драмы, как то было в Греции и Риме. Их формы обязывали, поэтики Аристотеля и Горация обобщили их, как классические, и мы долго жили их обобщениями, все примеряя к Гомеру и Вергилию, Пиндару и Сенеке и греческим трагикам. Поэтические откровения, не предвиденные Аристотелем, плохо укладывались в его рамку; Шекспир и романтики сделали в ней большую брешь, романтики и школа Гриммов открыли непечатую дотоле область народной песни и саги... Затем явились этнографы, фольклористы; сравнительно-литературный материал настолько расширился, что требует нового здания, поэтики будущего. Она не станет нормировать наши вкусы односторонними положениями, а оставит на Олимпе наших старых богов, помирив в широком историческом синтезе Корнеля с Шекспиром. Она научит нас, что в унаследованных нами формах поэзии есть нечто закономерное, выработанное общественно-психологическим процессом, что поэзию слова не определить отвлеченным понятием красоты, и она вечно творится в очередном сочетании этих форм с закономерно изменяющимися общественными идеалами; что все мы участвуем в этом процессе, и есть между нами люди, умеющие задержать его моменты в образах, которые мы называем поэтическими. Тех людей мы называем поэтами.

<...>

Г.В. Плеханов

ФРАНЦУЗСКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ФРАНЦУЗСКАЯ ЖИВОПИСЬ XVIII века С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ СОЦИОЛОГИИ

<...>

Французское общество XVIII в. с точки зрения социологии характеризуется прежде всего тем обстоятельством, что оно было *обществом, разделенным на классы*. Это обстоятельство не могло не отра-

зиться на развитии искусства. В самом деле, возьмем хоть *театр*. На средневековой сцене во Франции, как и во всей Западной Европе, важное место занимают так называемые *фарсы*. Фарсы сочинялись для народа и разыгрывались перед народом. Они всегда служили выражением взглядов народа, его стремлений и — что особенно полезно отметить здесь — его неудовольствий против высших сословий. Но, начиная с царствования Людовика XIII, фарс склоняется к упадку; его относят к числу тех развлечений, которые приличны только для лакеев и недостойны людей утонченного вкуса... На смену фарсу является *трагедия*. Но французская трагедия не имеет ничего общего со взглядами, стремлениями и неудовольствиями народной массы. Она представляет собой создание аристократии и выражает взгляды, вкусы и стремления высшего сословия. <...>

<...>

Дитя аристократии, классическая трагедия беспредельно и неоспоримо господствовала на французской сцене, пока нераздельно и неоспоримо господствовала аристократия... в пределах, отведенных сословной монархией, которая сама явилась историческим результатом продолжительной и ожесточенной борьбы классов во Франции. Когда господство аристократии стало подвергаться оспариванию, когда «люди среднего состояния» прониклись оппозиционным настроением, старые литературные понятия начали казаться этим людям неудовлетворительными, а старый театр недостаточно «поучительным». И тогда рядом с классической трагедией, быстро клонившейся к упадку, выступила буржуазная драма. В буржуазной драме французский «человек среднего состояния» противопоставил свои домашние добродетели глубокой испорченности аристократии. Но то общественное противоречие, которое надо было разрешить тогдашней Франции, не могло быть решено с помощью нравственной проповеди. Речь шла тогда не об утратении аристократических пороков, а об устранении *самой аристократии*. Понятно, что это не могло быть без ожесточенной борьбы, и не менее понятно, что отец семейства («Le père de famille»)¹, при всей неоспоримой почтенности своей буржуазной нравственности, не мог послужить образцом неутомимого и неустрашимого борца. *Литературный «портрет» буржуазии не внушал героизма*. А между тем противники старого порядка чувствовали потребность в героизме, сознавали необходимость развития в третьем сословии *гражданской добродетели*. Где можно было тогда найти об-

¹ Имеется в виду комедия Д. Дидро «Отец семейства» (1758).

разцы такой добродетели? Там же, где прежде искали образцов литературного вкуса: *в античном мире*.

И вот опять явилось увлечение античными героями. <...> Теперь увлекались уже не монархическим веком Августа, а республиканскими героями Плутарха. <...>

Историки французской литературы нередко с удивлением спрашивали себя: чем объяснить тот факт, что подготовители и деятели французской революции оставались консерваторами в области литературы? И почему господство классицизма пало лишь довольно долго после падения старого порядка? Но на самом деле литературный консерватизм новаторов того времени был чисто внешним. Если трагедия не изменилась как *форма*, то она претерпела существенное изменение в смысле *содержания*.

Возьмем хоть трагедию Сорена «Spartacus», появившуюся в 1760 г. Ее герой, Спартак, полон стремления к свободе. Ради своей великой идеи он отказывается даже от женитьбы на любимой девушке, и на протяжении всей пьесы он в своих речах не перестает твердить о свободе и о человеколюбии. Чтобы писать такие трагедии и рукоплескать им, нужно было именно не быть литературным консерватором. В старые литературные меха тут влило было совершенно новое революционное *содержание*.

<...>

Классическая трагедия продолжала жить вплоть до той поры, когда французская буржуазия окончательно восторжествовала над защитниками старого порядка и когда увлечение республиканскими героями древности утратило для нее всякое общественное значение. А когда эта пора наступила, тогда буржуазная драма воскресла к новой жизни и, претерпев некоторые изменения, сообразные с особенностями нового общественного положения, но вовсе не имеющие существенного характера, окончательно утвердилась на французской сцене.

Даже тот, кто отказался бы признать кровное родство романтической драмы с буржуазной драмой восемнадцатого века, должен был бы согласиться с тем, что, например, драматические произведения Александра Дюма-сына являются настоящей буржуазной драмой девятнадцатого столетия.

В произведениях искусства и в литературных вкусах данного времени выражается общественная психология, а в психологии общества, разделенного на классы, многое останется для нас непонятным и парадоксальным, если мы будем продолжать игнорировать, — как это делают теперь историки-идеалисты вопреки лучшим заветам буржуазной исторической науки, — взаимное отношение классов и взаимную классовую борьбу.

<...>

О ЛИТЕРАТУРНОЙ ЭВОЛЮЦИИ (1927)

<...> Роман, кажущийся целым, внутри себя на протяжении веков развивающимся жанром, оказывается не единым, а переменным, с меняющимся от литературной системы к системе материалом, с меняющимся методом введения в литературу внелитературных речевых материалов, и самые признаки жанра эволюционируют. Жанры «рассказ», «повесть» в системе 20—40-х годов определялись, как то явствует из самых названий, другими признаками, нежели у нас¹. Мы склонны называть жанры *по второстепенным результативным признакам*, грубо говоря, по величине. Названия «рассказ», «повесть», «роман» для нас адекватны определению количества печатных листов. Это доказывает не столько «автоматизированность»

¹ Ср. словоупотребление «рассказ» в 1825 г. в «Московском телеграфе» в рецензии о «Евгении Онегине»: «Кто из поэтов имел *рассказ*, т. е. исполнение поэмы, целью, и даже кто из прозаиков в творении обширном? В «Тристреме Шанди», где, по-видимому, все заключено в *рассказе*, *рассказ* совсем не цель сочинения» («Московский телеграф», 1825. № 15. Особенное прибавл., с. 5). Т. е. «*рассказ*» здесь, очевидно, близок нашему термину «*сказ*». Эта терминология вовсе не случайна и продержалась долго. Ср. определение жанров у Дружинина в 1849 г.: «Сам автор (Загоскин. — Ю.Т.) назвал это произведение («Русские в начале восемнадцатого столетия». — Ю.Т.) *рассказом*; в оглавлении же оно означено именем *романа*; но что же это в самом деле, теперь определить трудно, потому что оно еще не кончено. <...> По-моему, это и не *рассказ*, и не *роман*. Это *не рассказ*, потому что *изложение выходит не от автора* или какого-нибудь *постороннего лица*, а напротив, драматизировано (или, вернее, диалогировано); так что сцены и разговоры беспрерывно сменяются одни другими; наконец, повествование занимает самую меньшую часть. Это *не роман*, потому что с этим словом соединяются требования и поэтического творчества, художественности в *изображении характеров и положений* действующих лиц. <...> Стану называть его *романом*, потому что он имеет на то все претензии» (Дружинин А.В. Собр. соч. СПб., 1865. Т. 6. С. 41. «Письма иногороднего подписчика»). Ставлю здесь же один любопытный вопрос.

В разное время, в разных национальных литературах замечается тип «рассказа». где в первых строках выведен рассказчик, далее не играющий никакой сюжетной роли, а рассказ ведется от его имени (Мопассан, Тургенев). Объяснить сюжетную функцию этого рассказчика трудно. Если зачеркнуть первые строки, его рисующие, сюжет не изменится. (Обычное начало-штамп в таких рассказах: «N.N. закурил сигару и начал рассказ».) Думаю, что здесь явление не сюжетного, а жанрового порядка. «Рассказчик» здесь — ярлык жанра, сигнал жанра «рассказ» — в известной литературной системе.

Эта сигнализация указывает, что жанр, с которым автор соотносит свое произведение, стабилизирован. Поэтому «рассказчик» здесь жанровый рудимент старого жанра. Тогда «сказ» у Лескова мог явиться вначале из «установки» на старый жанр, как средство «воскрешения», подновления старого жанра, и только впоследствии перерос жанровую функцию. Вопрос, разумеется, требует особого исследования.

жанров для нашей литературной системы, сколько то, что жанры определяются у нас по иным признакам. Величина вещи, речевое пространство — не безразличный признак. В изолированном же от системы произведении мы жанра и вовсе не в состоянии определить, ибо то, что называли одою в 20-е годы XIX века или, наконец, Фет, называлось одою не по тем признакам, что во время Ломоносова.

На этом основании заключаем: изучение изолированных жанров вне знаков той жанровой системы, с которой они соотносятся, невозможно. Исторический роман Толстого не соотнесен с историческим романом Загоскина, а соотносится с современной ему прозой.

<...>

Д.С. Л и х а ч е в

ПОЭТИКА ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

<...>

Категория литературного жанра — категория историческая. Литературные жанры появляются только на определенной стадии развития искусства слова и затем постоянно меняются и сменяются. Дело не только в том, что одни жанры приходят на смену другим и ни один жанр не является для литературы «вечным», — дело еще и в том, что меняются самые принципы выделения отдельных жанров, меняются типы и характер жанров, их функции и в ту или иную эпоху. Современное деление на жанры, основывающееся на чисто литературных признаках, появляется сравнительно поздно. Для русской литературы чисто литературные принципы выделения жанров вступают в силу в основном в XVII в. До этого времени литературные жанры в той или иной степени несут, помимо литературных функций, функции внелитературные. Жанры определяются их употреблением: в богослужении (в его разных частях), в юридической и дипломатической практике (статейные списки, летописи, повести о княжеских преступлениях), в обстановке княжеского быта (торжественные слова, славы) и т. д.

Сходные явления мы наблюдаем в фольклоре, где внефольклорные признаки жанров имеют очень большое значение, особенно в древнейшие периоды (в обрядовом фольклоре, в историческом, в сказке и т. п.).

Поскольку жанры в каждую данную эпоху литературного развития выделяются в литературе под влиянием совокупности меняющихся факторов, основываются на различных признаках, перед историей литературы возникает особая задача: изучать не только самые жанры, но

и т е п р и н ц и п ы, на которых осуществляются жанровые деления, изучать не только отдельные жанры и их историю, но и самую с и с т е м у жанров каждой данной эпохи. В самом деле, жанры живут не независимо друг от друга, а составляют определенную систему, которая меняется исторически. Историк литературы обязан заметить не только изменения в отдельных жанрах, появление новых и угасание старых, но и изменение самой с и с т е м ы жанров.

Подобно тому как в ботанике мы можем говорить о «растительных ассоциациях», в литературоведении существуют жанровые ассоциации, подлежащие внимательному изучению.

Лес — это органическое соединение деревьев с определенного вида кустарниками, травами, мхами и лишайниками. Разные виды растительности входят в сочетания, которые не могут произвольно меняться. Так же точно и в литературе и в фольклоре жанры служат удовлетворению целого комплекса общественных потребностей и существуют в связи с этим в строгой зависимости друг от друга. Жанры составляют определенную систему в силу того, что они порождены общей совокупностью причин, и потому еще, что они вступают во взаимодействие, поддерживают существование друг друга и одновременно конкурируют друг с другом. <...>

<...>

Несмотря на преобладание внелитературных факторов жанрообразования, специфически литературный характер жанров сказывается очень сильно. Можно даже сказать, что он имеет чрезвычайное значение, и роль жанров в литературном развитии средневековой Руси исключительно велика, как и роль чисто литературных признаков в самих средневековых жанрах.

Попытаюсь объяснить и обосновать свою мысль. Прежде всего отмечу, что чисто литературные различия жанров сказываются в Древней Руси иногда даже сильнее, чем в литературе нового времени.

Так, например, в отличие от литературы нового времени, в Древней Руси жанр определял собой образ автора. В литературе нового времени мы не встречаем единого образа автора для жанра повести, другого образа автора для жанра романа, третьего единого образа автора для жанра лирики и т. д. Литература нового времени имеет множество образов авторов — индивидуализированных, каждый раз создающихся писателем или поэтом заново и в значительной мере независимых от жанра. Произведение нового времени отражает личность автора в создаваемом им образе автора. Иное в искусстве средневековья. Оно стремится выразить коллективные чувства, коллективное отношение к изображаемому. Отсюда многое в нем зависит не от творца произведения, а от жанра, к которому это произведение при-

надлежит. Автор в гораздо меньшей степени, чем в новое время, озабочен внесением своей индивидуальности в произведение. Каждый жанр имеет свой строго выработанный традиционный образ автора, писателя, «исполнителя». Один образ автора — в проповеди, другой — в житиях святых (он несколько меняется по поджанровым группам), третий — в летописи, иной — в исторической повести и т. д. Индивидуальные отклонения по большей части случайны, не входят в художественный замысел произведения. В тех случаях, когда жанр произведения требовал его произнесения вслух, был рассчитан на чтение или на пение, образ автора совпадал с образом исполнителя — так же, как он совпадает в фольклоре.

<...>

Литературная структура жанров резко выступает и в следующем явлении: древнерусские жанры в гораздо большей степени связаны с определенными типами стиля, чем жанры нового времени. Мы можем говорить о единстве стиля праздничного слова, панегирического жития, летописи, хронографа и пр. Нас поэтому не удивят выражения «житийный стиль», «хронографический стиль», «летописный стиль», хотя, конечно, в пределах каждого жанра могут быть отмечены индивидуальные отклонения и черты развития. Для литературы нового времени было бы совершенно невозможно говорить о стиле драмы, стиле повести или стиле романа вообще. Следовательно, и в этом отношении средневековые жанры обладают более резкими, чисто литературными различиями, чем жанры нового времени. Они вбирают в себя большее количество литературных признаков. Характерно также, что различные жанры по-разному относились к проблеме авторской собственности. «Чувство авторства» было различно в жанре проповеди и в жанре летописи, в жанре послания и в жанре повести. Первые предполагают индивидуального автора и часто надписывались именами своих авторов, а при отсутствии данных об авторе приписывались тому или иному авторитетному имени. Вторые очень редко имели имена авторов; авторской принадлежностью их читатели мало интересовались.

Можно отметить различное отношение к художественному времени в проповеднической литературе и в летописи и даже различное отношение в пределах каждого жанра к решению некоторых мировоззренческих вопросов. Литературное развитие совершается иногда по-разному в пределах отдельных жанров. Есть жанры более консервативные и менее консервативные, придерживающиеся традиционных форм и менее зависимые от традиции.

Древнерусские жанры были хорошо «организованы» в том отношении, что они обычно декларативно обозначались в самих названиях произведений: «С л о в о Ивана Златоустаго о глаголящих, яко несть мощно спастися живущим в мире», «С к а з а н и е о небесных силах», «Книга глаголемая В р е м е н н и к, Никифора патриарха Цариграда, сиречь Л е т о п и с е ц, изложен вкратце» <...>

Название жанра выставлялось в заглавии произведения, очевидно, под влиянием некоторых особенностей самого художественного метода древнерусской литературы.

Дело вот в чем. Традиционность литературы затрудняла использование неожиданного образа, неожиданной художественной детали или неожиданной стилистической манеры как художественного приема. Напротив, именно традиционность художественного выражения настраивала читателя или слушателя на нужный лад. Те или иные традиционные формулы, жанры, темы, мотивы, сюжеты служили сигналами для создания у читателя определенного настроения. Стереотип не был признаком бездарности автора, художественной слабости его произведения. Он входил в самую суть художественной системы средневековой литературы. Искусство средневековья ориентировалось на «знакомое», а не на незнакомое и «странное». Стереотип помогал читателю «узнавать» в произведении необходимое настроение, привычные мотивы, темы. Это искусство обряда, а не игры. Поэтому читателя необходимо было заранее предупредить, в каком «художественном ключе» будет вестись повествование. Отсюда эмоциональные «предупреждения» читателю в самих названиях: «повесть преславна», «повесть умильна», «повесть полезна», «повесть благополезна» «повесть душеполезна» и «зело душеполезна», «повесть дивна и страшна», «повесть изрядна», «повесть известна», «повесть известна и удивлению достойна», «повесть страшна», «повесть чудна», «повесть утешная», «повесть слезная», «сказание дивное и жалостное, радость и утешение верным», «послание умильное» и пр. Отсюда же и пространные названия древнерусских литературных произведений, как бы подготавливавшие читателя к определенному восприятию произведений в рамках знакомой ему традиции. Той же цели «предупреждения» читателя служат названия произведений, в которых кратко излагается их содержание: «О некоем злодее, повелевшем очки купити», «О невесте, которая двое детей своих порезала, абы замужем была», «О житии и о смерти и о Страшном суде» (слово митрополита Даниила), «Повесть о блаженем старце Германе, спостнице преподобным отцем Зосиме и Саватию, како поживе с ними на острове Соловец-

ком». Той же подготовке читателя к определенному восприятию произведения служат и предисловия к произведениям. <...>

<...> Можно было бы указать и иные признаки, по которым древнерусский читатель мог «узнавать» жанр произведения, его стилистическую и сюжетную принадлежность, его эмоциональную настроенность. Жанры обладали различными собственными атрибутами, как обладали ими изображения святых.

Средневековое искусство есть искусство знака. Знаки принадлежности произведения к тому или иному жанру играли в нем немаловажную роль. <...>

М.М. Б а х т и н

ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ ДОСТОЕВСКОГО (1963)

(1963; 1-е изд. под названием «Проблемы творчества Достоевского» вышло в 1929 г.)

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Жанровые и сюжетно-композиционные особенности произведений Достоевского

<...>

Литературный жанр по самой своей природе отражает наиболее устойчивые, «вековечные» традиции развития литературы. В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы а р х а и к и. Правда, эта архаика сохраняется в нем только благодаря постоянному ее о б н о в л е н и ю, так сказать, осовременению. Жанр всегда тот и не тот, всегда и стар и нов одновременно. Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра. В этом жизнь жанра. Поэтому и архаика, сохраняющаяся в жанре, не мертвая, а вечно живая, то есть способная обновляться архаика. Жанр живет настоящим, но всегда п о м н и т свое прошлое, свое начало. Жанр — представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить единство и непрерывность этого развития.

Вот почему для правильного понимания жанра и необходимо подняться к его истокам.

<...>

М.М. Бахтин

ЭПОС И РОМАН (1941)

(О методологии исследования романа)

Изучение романа как жанра отличается особыми трудностями. Это обусловлено своеобразием самого объекта: роман — единственный становящийся и еще не готовый жанр. Жанрообразующие силы действуют на наших глазах: рождение и становление романного жанра совершаются при полном свете исторического дня. Жанровый костяк романа еще далеко не затвердел, и мы еще не можем предугадать всех его пластических возможностей.

Остальные жанры как жанры, то есть как некие твердые формы для отливки художественного опыта, мы знаем в уже готовом виде. Древний процесс их формирования лежит вне исторически документированного наблюдения. Эпопею мы находим не только давно готовым, но уже и глубоко состарившимся жанром. То же самое можно сказать, с некоторыми оговорками, о других основных жанрах, даже о трагедии. Известная нам историческая жизнь их есть их жизнь как готовых жанров с твердым и уже мало пластичным костяком. У каждого из них есть канон, который действует в литературе как реальная историческая сила.

<...>

<...> Я не строю определения действующего в литературе (в ее истории) канона романа как системы устойчивых жанровых признаков. Но я пытаюсь нащупать основные структурные особенности этого пластичнейшего из жанров, особенности, определяющие направление его собственной изменчивости и направления его влияния и воздействия на остальную литературу.

Я нахожу три таких основных особенности, принципиально отличающих роман от всех остальных жанров: 1) стилистическую трехмерность романа, связанную с многоязычным сознанием, реализующимся в нем; 2) коренное изменение временных координат литературного образа в романе; 3) новую зону построения литературного образа в романе, именно зону максимального контакта с настоящим (современностью) в его незавершенности.

Все эти три особенности романа органически связаны между собою, и все они обусловлены определенным переломным моментом в истории европейского человечества: выходом его из условий социально замкнутого и глухого полупатриархального состояния в новые условия международных, междужычных связей и отношений. <...>

Но изменение временной ориентации и зоны построения образов ни в чем не проявляется так глубоко и существенно, как в перестройке образа человека в литературе. <...>

Человек высоких дистанцированных жанров — человек абсолютного прошлого и далевого образа. Как таковой, он сплошь завершен и закончен. Он завершен на высоком героическом уровне, но он завершен и безнадежно готов, он весь здесь, от начала до конца, он совпадает с самим собою, абсолютно равен себе самому. Далее, он весь сплошь овнешнен. Между его подлинной сущностью и его внешним явлением нет ни малейшего расхождения. Все его потенции, все его возможности до конца реализованы в его внешнем социальном положении, во всей его судьбе, даже в его наружности; вне этой его определенной судьбы и определенного положения от него ничего не остается. Он стал всем, чем он мог быть, и он мог быть только тем, чем он стал. <...>

<...>

<...> Далее, эпический человек лишен всякой идеологической инициативы (лишены ее и герои и автор). Эпический мир знает одно-единое и единственное сплошь готовое мировоззрение, одинаково обязательное и несомненное и для героев, и для автора, и для слушателей. Лишен эпический человек и языковой инициативы; эпический мир знает один-единственный и единственный готовый язык. Ни мировоззрение, ни язык поэтому не могут служить факторами ограничения и оформления образов людей, их индивидуализации. Люди здесь разграничены, оформлены, индивидуализированы разными положениями и судьбами, но не разными «правдами». <...>

<...> Разрушение эпической дистанции и переход образа человека из далевого плана в зону контакта с незавершенным событием настоящего (а следовательно, и будущего) приводит к коренной перестройке образа человека в романе (а в последующем и во всей литературе). И в этом процессе громадную роль сыграли фольклорные, народно-смеховые источники романа. Первым и весьма существенным этапом становления была смеховая фамильяризация образа человека. Смех разрушил эпическую дистанцию; он стал свободно и фамильярно исследовать человека: выворачивать его наизнанку, разоблачать несоответствие между внешностью и нутром, между возможностью и ее реализацией. В образ человека была внесена существенная динамика, динамика несовпадения и разнобоя между различными моментами этого образа; человек перестал совпадать с самим собою, а следовательно, и сюжет перестал исчерпывать человека до конца. Смех привлекает из всех этих несоответствий и разнобоев прежде всего коми-

ческие эффекты (но не только комические), а в серьезно-смеховых жанрах античности из них вырастают уже и образы иного порядка, например, грандиозный и по-новому, по-сложному цельный и героический образ Сократа.

Характерна художественная структура образа устойчивых народных масок, оказавших громадное влияние на становление образа человека в романе на важнейших стадиях его развития (серьезно-смеховые жанры античности, Рабле, Сервантес). Эпический и трагический герой — ничто вне своей судьбы и обусловленного ею сюжета; он не может стать героем иной судьбы, иного сюжета. Народные маски — Маккус, Пульчинелла, Арлекин, — напротив, могут проделать любую судьбу и фигурировать в любых положениях (что они и делают иногда даже в пределах одной пьесы), но сами они никогда не исчерпываются ими и всегда сохраняют над любым положением и любой судьбой свой веселый избыток, всегда сохраняют свое несложное, но неисчерпаемое человеческое лицо. <...>

<...>

Одной из основных внутренних тем романа является именно тема неадекватности герою его судьбы и его положения. Человек или больше своей судьбы, или меньше своей человечности. Он не может стать весь и до конца чиновником, помещиком, купцом, женихом, ревнивцем, отцом и т. п. Если герой романа таким все же становится, то есть полностью укладывается в своем положении и в своей судьбе (жанровый, бытовой герой, большинство второстепенных персонажей романа), то избыток человечности может реализоваться в образе главного героя; всегда же этот избыток реализуется в формально-содержательной установке автора, в методах его видения и изображения человека. <...>

<...>

Наконец, человек приобретает в романе идеологическую и языковую инициативность, меняющую характер его образа (новый и высший тип индивидуализации образа). <...>

<...>

...Романизация других жанров не есть их подчинение чуждым жанровым канонам; напротив, это и есть их освобождение от всего того условного, омертвевшего, ходульного и нежизненного, что тормозит их собственное развитие, от всего того, что превращает их рядом с романом в какие-то стилизации отживших форм.

<...>

В.Д. Сквозников

ЛИРИКА

<...>

<...> В пособиях по поэтике прошлых лет обычно удивляет пестрота наименований, отсутствие сколько-нибудь удовлетворительной системы. Это не случайно. Систему нельзя создать по произволу и задним числом, потому что те лирические «жанры», которые нередко выстраиваются в один ряд, суть продукты разных эпох и обстоятельств, с разным, если можно так сказать, «коэффициентом современности», с разной способностью воплощать новое лирическое содержание. Отсюда в этом ряду нередко перемешано живое и мертвое, остатки жанров античной поры — и средневековые формы, избранные кусочки жанровой системы классицизма — и нововведения последних столетий. Как бы ни оговаривать «продуктивность» одних из них и «непродуктивность» других, всякая попытка вывести (или составить) систему лирических жанров, годную для современности, разлезается по швам. <...>

И в самом деле, необходима ли такая система? Выдвигает ли такую потребность реальное литературное развитие, скажем, последнего столетия? Выступают ли жанры закономерными содержательными формами развития лирической поэзии в новейшее время, начиная, скажем, с эпохи романтизма? Обнаруживает ли это развитие тенденцию к консервации старых жанровых форм или к созданию новых жанров?

На все эти вопросы приходится дать твердый отрицательный ответ. И важно понять, что в таком положении не только нет ничего дурного или ущербного, но напротив, — это есть показатель большого и непрестанного прогресса.

Перерастание и изживание новым лирическим содержанием старой жанровой определенности особенно явственно обозначилось в европейской поэзии во второй трети — середине XIX в. В России оно связано прежде всего с именем Лермонтова (у Пушкина мы видим лишь начало этого процесса), во Франции — по-видимому, с именами Гюго и затем парнасцев, в Германии, конечно, с именем Гейне.

<...>

Г.Н. Поспелов

ТИПОЛОГИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ РОДОВ И ЖАНРОВ (1978)

<...>

Жанры не являются видами литературных родов, потому что сущность жанра совсем иная, чем сущность рода. Когда мы в том или ином роде явлений жизни, например среди животных или растений, разли-

чаем отдельные их виды, причем среди первых — амфибии, рептилии, млекопитающие животные, а среди вторых — споровые, хвойные, листовые растения, то мы хорошо осознаем общую, родовую сущность в представителях каждого вида. Хвощ, сосна, береза — по-разному организованные растения; лягушка, змея, лошадь — по-разному организованные животные.

Соотношение жанров и родов иное. В своей «Эстетике» Гегель наметил две основные жанровые разновидности эпоса. Первая из них — героический эпос, который мог, по мнению философа, возникнуть и развиваться только при тех исторических условиях, когда в обществе или совсем не было государственной организации, или она была еще мало развита, и тем самым ничто не стесняло инициативной гражданской активности отдельной личности. Вторая — это роман, возникший и развивающийся в ту более позднюю эпоху, когда в обществе уже сложились «упорядоченно-прозаические» отношения, когда государственная власть не способствовала проявлениям гражданской инициативы отдельной личности и в жизни людей возобладали частные интересы. Если в героическом эпосе всегда изображаются национальные или классовые конфликты, то основой романа Гегель считал «конфликт между поэзией сердца и противостоящей ей прозой житейских отношений, а также случайностью внешних обстоятельств»¹ В основном это вполне убедительные определения жанровых различий в эпосе.

И если вдуматься в эти определения сущности жанров и сопоставить их с определениями литературных родов, которые мы разъяснили выше, то станет ясным, что эти сущности относятся к совершенно различным сторонам содержания эпических произведений. Эпос — это произведение, воспроизводящее жизнь в ее пространственно-временной материальной дискретности. А роман — это произведение, в котором изображена в основном жизнь отдельных лиц в их частных интересах и столкновениях с окружающей средой, определяющих развитие их характеров. Очевидно, что такая романическая *проблематика* может быть отвлеченной стороной содержания не только в эпических произведениях, но и в драматургических. И действительно, сколько существует в мировой литературе драм, тождественных романам по этим общим, повторяющимся проблемным свойствам! Таковы, например, «Федра» Эврипида, «Собака на сене» Лопе де Вега, «Конец — делу венец» Шекспира, «Мизантроп» Мольера, «Коварство и любовь» Шиллера, «Маскарад» Лермонтова, «Бесприданница»

¹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 3.С. 475.

Островского, «Гедда Габлер» Ибсена, «Иванов» Чехова, «Машенька» Афиногенова и т. д. Не меньше в мировой литературе и лирических стихотворений с подобными же повторяющимися, типологическими свойствами проблематики. С другой стороны, если есть героический (национально-исторический) эпос, то существуют и подобные же драмы, и подобная же лирика.

Отсюда нетрудно сделать вывод, что жанр — это не вид какого-нибудь отдельного рода, что жанровые и родовые свойства лежат в разных плоскостях содержания произведений и что делить произведения на роды и жанры можно только «перекрестно».

Другой вывод, следующий из всего сказанного, таков: и родовые, и жанровые свойства произведений — это не свойства их формы, *выражающей* содержание, это типологические свойства самого их художественного *содержания*.

Рассуждая так, мы употребляем слово *форма* в другом значении, разумея под этим словом уже не разновидности развивающегося содержания всей художественной литературы, но систему средств *выражения* определенного содержания в каждом отдельном произведении. Гегель в этом смысле говорил об «удвоении»¹ формы, но удваивается не сама форма — удваивается смысл, который мы вкладываем в слово *форма*. Один и тот же термин получает второе, *эстетическое* значение. Это, конечно, неудобно для науки!

Различая данные понятия, не следует подменять содержание «содержательной формой», к чему очень склонны в последние годы многие наши литературоведы. Форма (в эстетическом значении слова) всегда выражает содержание; в этом смысле она всегда содержательна, но не становится от этого самим содержанием. Содержание произведений искусства — это *духовное* содержание, а художественная форма — это система *материальных* средств его выражения.

Выше, отправляясь от гегелевской концепции жанров, мы указали на существенные различия национально-исторического (героического) и романического *жанрового содержания*, представляющего собой типологический, исторически повторяющийся аспект проблематики произведений. Но в мировой литературе существует много произведений с иным жанровым содержанием, которое можно назвать «нравоописательным», или «этологическим». Если произведения национально-исторического жанрового содержания познают жизнь в аспекте *становления национальных обществ*, если произведения романические осмысливают *становление отдельных харак-*

¹ Гегель Г.В.Ф. Соч. Т. 1. С. 224.

теров в частных отношениях, то произведения «этологического» жанрового содержания раскрывают *состояние* национального общества или какой-то его части. Таковы, например, «Буколики» Овидия, «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле, «Похвала глупости» Эразма Роттердамского, «Путешествия Гулливера» Свифта, «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева, «История одного города» Шедрина, «Остров пингвинов» Франса, «Городок Окуров» Горького и многие другие произведения. Подобно литературным родам национально-исторические, этологические, романические жанры — это форма *развития* художественной литературы.

Однако типологическими свойствами обладают не только названные особенности жанрового содержания, но и особенности выражающих их форм, которые должны иметь свои терминологические обозначения. В разных национальных литературах исторически складывалось несколько таких обозначений. Такова *сказка* как всякое фольклорное, *прозаическое* эпическое произведение в отличие, с одной стороны, от эпической *песни* как устного ритмически организованного произведения, а с другой стороны, от *повести* (в широком смысле слова) как всякого письменного прозаического произведения. Такова *поэма* как всякое ритмически организованное *письменное* эпическое произведение в его отличии от повести и эпической песни. Таков *рассказ* как письменное, не ритмическое, эпическое произведение малого объема в его отличии от повести как подобного же произведения большого объема. Таково *стихотворение* как малая форма лирики в его отличии от *лирической поэмы* как большой формы того же рода. Таковы *стихотворные* и *прозаические* пьесы.

Несомненно, однако, что каждая из этих форм может выражать различное жанровое содержание прежде всего в тех его трех основных разновидностях, которые определены выше. Это идет вразрез с давними, исторически сложившимися представлениями, будто все эти *формы выражения* различного жанрового содержания также являются жанрами. По традиции они осознаются нами как жанры. Мы говорим: жанр сказки, песни, рассказа, поэмы, повести и т. д. Это вошло в терминологический обиход и прочно закрепилось в сознании литературоведов и критиков. Но чтобы верно решить проблему жанров, необходимо отрешиться от этих представлений. Если национально-историческая, этологическая, романическая проблематика в своих типологических, исторически повторяющихся свойствах может быть выражена и в сказке, и в эпической песне, и в повести, и в поэме, тогда эти две группы понятий надо разъяснить и каждой дать свое обозначение. В книге «Проблемы исторического развития литературы» предлагалось видеть в первой из этих групп категории «жанрового содер-

жания», а во второй — категории «жанровых форм», точнее, форм выражения различных свойств жанрового содержания¹

Но, видимо, следует пойти дальше в том же направлении и установить между родами и жанрами более сложное соотношение. То, что мы назвали жанровыми формами, как подтверждает вся история художественной словесности, имеет гораздо более тесную связь не с жанровым, а с родовым содержанием. А.Н. Веселовский в первой главе своей «Исторической поэтики», посвященной дифференциации поэтических родов, очень убедительно показал, что повествовательная песня выросла из запева корифея обрядового хора, отделилась от хора в качестве «лиро-эпической кантилены», затем укреплялась в своей повествовательности и превратилась, наконец, в собственно эпическую песню, что далее такие песни стали соединяться для изображения большого события или приключений героя и, получив в своем единстве *монументальную* форму, сделалась «эпопеей». Это был процесс зарождения и развития стихотворного эпоса.

В то же время эпос развивался и в прозаической форме — в форме сказки. И несомненно, отдельные короткие сказки, развивая свою словесно-композиционную форму, также тяготели к соединению вокруг большого события или подвигов героев и также образовывали большое эпическое, но прозаическое произведение — «сагу» (вспомним, например, «Сагу о Волсунгах»). Но если песня при литературной обработке стала поэмой, то сказка в соответствующей перестройке становилась повестью. Это был другой путь развития эпоса как одного из литературных родов.

С другой стороны, в эмоциональном припеве обрядового хора стали формироваться песенные строфы; в дальнейшем они отделились от хора, став самостоятельной лирической песней. А на основе таких песен возникли затем лирические «стихотворения» как форма литературной лирики. Таким было развитие другого литературного рода. Третий литературный род — драматургия — формировался на европейской почве из хоровой пантомимы и из комических песен на праздничных гуляньях. Поэтому первые литературные пьесы создавались в стихах и заключали в себе партии хора. Затем они постепенно освобождались и от ритма речи, и от хоровых партий, становясь пьесами в прозе.

Все это показывает, что песни и сказки, поэмы и повести, медитативные и описательные стихотворения, пьесы в стихах и прозе пред-

¹ См.: *Поспелов Г.Н.* Проблемы исторического развития литературы. М. 1972. С. 152—153.

ставляют собой исторически сложившиеся разновидности отдельных литературных *родов*. Вместе с тем они являются *формами выражения* того или иного *жанрового содержания*. Поэтому называть их «жанровыми формами» нет достаточного основания. Все названные выше образования словесного творчества — это *родовые* формы, выраженные в художественной словесности.

Однако в словесном искусстве есть и другие подобные образования, которые с полным правом можно считать *жанровыми* формами. Это такие формы, которые возникли как выражение какого-то определенного жанрового содержания. Исторически на первое место здесь надо поставить *эпопею*. Это монументальная по своему объему форма эпического повествования. Но не это в ней главное — такого же объема могут достигать и роман, и этологическая повесть или поэма. Эпопея — это монументальное повествование о событиях, имеющих, по выражению Гегеля, «субстанциальное» значение, то есть относящихся к самым глубоким, существенным сферам жизни общества и природы. Поэтому бывают эпопеи космогонические (например, «Старшая Эдда») и национально-исторические (например, «Илиада»).

Позднее, в период государственно-классового общества обостряются социальные противоречия, начинается упадок нравов. В это время появляются произведения, авторы которых бичуют социальные пороки, используя при этом образы животных в их аллегорическом идейно-отрицающем значении. Так возникла басня — одна из *жанровых* форм, выражающая собственно этологическое содержание в его негативной направленности.

Гораздо позднее, в эпоху разложения буржуазного общества, когда социальные противоречия обострились в еще большей мере и идейный интерес к нравственному, а отсюда и к бытовому укладу жизни разных слоев резко усилился, стали создаваться описательно-повествовательные произведения с такой проблематикой. В России они получили название «*очерков*». Это также собственно этологическая *жанровая* форма.

Но и романическое содержание в определенный момент своего исторического развития нашло для себя специфическую жанровую форму. Это литературная *баллада*. В средние века балладами назывались плясовые народные песни с обрядовым значением и слегка намеченным сюжетом. А в конце XVIII — начале XIX в. такая очень экспрессивная и сюжетно сжатая по тематике форма фантастического стихотворного повествования стала излюбленным средством выражения романтических стремлений многих поэтов разных стран. По своему литературному роду баллада в большинстве случаев лиро-эпическое произведение. А по общему типологическому содержанию она близка

к роману, так как в ней характер главного персонажа или персонажей осознается в его становлении — в стремлении к романтическому идеалу, обычно обреченному на поражение.

Очевидно, что жанровые формы всегда представляют собой так или иначе разновидности родовых форм. Так, эпопея — это монументальная по объему поэма или повесть. Баллада — это короткая лиро-эпическая поэма. Басня и очерк являются рассказами или небольшими по объему поэмами этологического содержания, отличными от рассказов и небольших поэм, которые выражают романтическое содержание и потому могут быть названы *новеллами*. Новелла — это малое эпическое произведение, в котором быстро развивающийся и круто разрешающийся конфликт выявляет в характере персонажа или персонажей новые, неожиданные для читателей свойства.

В связи со всем сказанным следует указать еще на одно очень распространенное, но неверное представление о соотношении эпических жанров, в котором за основу их различия берется объем текста произведений. Согласно данному представлению, большое по объему повествовательное произведение — это обязательно роман, произведение среднее по объему — это повесть, а малое — рассказ.

В таком различении жанров смешиваются два разных свойства произведение — их жанровое содержание и их родовая форма выражения. Роман — это большое произведение романтического жанрового содержания, прозаическое или стихотворное. Но столь же большой объем часто имеют и произведения этологического жанрового содержания, например «История одного города» Н. Щедрина, и произведения национально-исторического содержания, например «93 год» В. Гюго.

Повесть же при таком делении понимается в узком значении этого слова — как эпическое произведение среднего объема, в отличие от повести в широком смысле как всяком прозаическом литературном произведении, о чем уже говорилось выше. Но эпическая проза среднего объема может иметь разное жанровое содержание. Это может быть *романическая* повесть, например «Ася» Тургенева или «Дама с собачкой» Чехова, или повесть *национально-историческая*, например «Тарас Бульба» Гоголя или «Железный поток» Серафимовича, а также *этологическая* повесть, например «Повесть о том, как поссорились... Гоголя или «Лишние люди» Горького.

Точно так же рассказ, как уже ясно из всего вышеизложенного, может быть столь же различен и в том же отношении. «Судьба человека» Шолохова — это рассказ национально-исторического содержания. «Записки охотника» Тургенева почти целиком состоят из очерковых рассказов с этологическим содержанием, а «Повести Бел-

кина» Пушкина — это все новеллистические рассказы, среди которых наиболее отчетливы в своем новеллистическом содержании «Выстрел» и «Метель».

Таким образом, если рассматривать художественную литературу со стороны типологии ее родов и жанров, то в каждом произведении всегда следует различать свойства его родового содержания, родовую форму выражения и свойства его жанрового содержания, а иногда также и жанровую форму выражения.

РАЗДЕЛ V

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Литературные произведения предназначены для чтения (слушания) и обращены к читателям. Взаимосвязь художественного творчества и восприятия проявляется уже на стадии замысла и создания произведения.

Установка на определенный тип восприятия органична для художественного творчества и всегда так или иначе прослеживается в тексте произведения. Художественная система произведения в целом и любой ее элемент поэтому могут быть рассмотрены с точки зрения их направленности на читателя. В некоторых текстах, вошедших в предшествующие разделы, учтен такой ракурс рассмотрения свойств литературных произведений; в особенности важны: суждения Г.Э. Лессинга о «невещественности» знаков в поэзии и специфике в ней описаний (разд. II); А.А. Потебни — о «внутренней форме» произведений и их многозначности (разд. III, гл. 1); В.В. Прокурова — о читателе-адресате и формах его присутствия в тексте (разд. III, гл. 1); Л.С. Выготского — о роли композиции («сюжета») новеллы в создании художественного впечатления (разд. III, гл. 4); Б.А. Ларина — о необходимости знания поэтической традиции для понимания лирики (разд. III, гл. 4 § 2в); Л.Я. Гинзбург — о «словах-сигналах» в романтическом стиле (разд. III, гл. 4, § 2б); Д.С. Лихачева — о жанровых названиях в древнерусской литературе как эмоциональных «предупреждениях» читателю (разд. IV).

Таким образом, взаимосвязь творчества и восприятия, поскольку она проявляется в самих *текстах* произведений, уже освещена в предшествующих разделах.

Однако анализ функционирования литературы предполагает и изучение *реального читателя как участника литературного процесса*, в его наиболее типических реакциях на произведение. Именно реальные читатели, среди которых выделяются *профессиональные критики, литературоведы*, выступающие с развернутыми интерпретациями произведений, своим восторженным признанием или негативным отношением влияют на судьбы художественных творений. Эти судьбы изобилуют парадоксами, загадками, на которые и должно пролить свет литературоведение: к ним относятся разные, часто диаметрально противоположные прочтения и оценки произведений, становление и крушение литературных репутаций, «приливы» и «отливы» читательского внимания к творчеству того или иного классика. Требуется уяснения сама долговечность классической литературы.

Обращаясь к античному искусству, К. Маркс отмечал относительно большую сложность проблемы функционирования классических творений по сравнению с их генезисом. «Однако трудность заключается не в том, что греческое искусство и эпос связаны с известными формами общественного развития. Трудность состоит в том, что они еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном отношении служить нормой и недостижимым образцом» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 12. С. 737).

Сложностью данной проблемы, по-видимому, объясняется ее сравнительно позднее (в конце XIX — начале XX в.) вычленение как специального предмета изучения. В отечественном литературоведении ее остро осознавала психологическая школа во главе с А.А. Потебней.

Тексты, составляющие данный раздел, отражают важнейшие вехи изучения различных аспектов функционирования произведений (прежде всего в отечественной науке); они даны в основном в хронологическом порядке.

Раздел открывают суждения В.Г. Белинского о творческом бессмертии Пушкина, связанном с неисчерпаемостью смысла его творений. Французский критик Ш. Сент-Бёв в определении классики утверждает право писателя на творческую смелость и независимость от «правил» (оспаривая тем самым нормы классицистической оценки). И.С. Тургенев в яркой критической статье «Гамлет и Дон Кихот», предлагающей новое прочтение произведений Шекспира и Сервантеса, подчеркивает правомерность различных трактовок литературных типов. С образной формой художественного произведения («чуждой силлогистического построения») связывает Н.Г. Чернышевский необходимость критических разъяснений. Н.А. Добролюбов (в разборе «Обломова» И.А. Гончарова) отмечает «объективность» художественного изображения, т. е. особенности стиля писателя, как дополнительный стимул работы критика. Л.Н. Толстой в своей концепции искусства выделяет его огромную роль в духовном общении людей, подчеркивает «заразительность» вызываемых им чувств.

Все эти ценнейшие суждения критиков и писателей (их число легко умножить) в совокупности намечают контуры проблемы функционирования произведений, которая стала предметом специального анализа в конце XIX — начале XX в., прежде всего в трудах психологической школы (в отечественном литературоведении). Опираясь на труды В. Гумбольдта и других немецких философов и лингвистов, А.А. Потебня и его ученики указывали на *субъективность* понимания идеи произведения и на роль читателя в ее порождении. Круг подлежащих изучению проблем и некоторые пути их решения были обозначены ими достаточно четко. Подчеркивая многозначность поэтического произведения, вытекающую из иносказательности художественного образа, А.А. Потебня ограничил задачу преподавания литературы разъяснением состава формы — «внешней» и «внутренней». Однако его последователь А.Г. Горнфельд возвращает проблему толкования произведения в лоно научного исследования, пытаясь одновременно обосновать возможность различных прочтений и ограничить произвол интерпретатора. А.Г. Горнфельд призывал к написанию «биографий» произведений после их создания. Пред-

ставитель символистской критики Д.С. Мережковский подчеркивал откровенно субъективный характер своих толкований классиков — «вечных спутников».

В советском литературоведении 1920—60-х годов работы, посвященные функционированию произведений, сравнительно немногочисленны, что объясняется преобладающим интересом к генезису, социально-исторической обусловленности произведений и сопутствующей тенденцией к их однозначному истолкованию. Продолжая некоторые традиции психологической школы, А.И. Белецкий подчеркивает важность воссоздания «истории» читателя и намечает его типологию. В связи с изучением смены поэтических систем (стимулируемым формалистической схемой «автоматизация — острашение», но в своих результатах к ней не сводимым) в работах И.Н. Розанова и Ю.Н. Тынянова остро ставится вопрос о полярности оценок писателя его «младшими» и «старшими» современниками и о дальнейших резких переоценках. В отличие от этих исследователей, М.М. Бахтин, сосредоточившись на преемственности в истории культуры, обосновывает ею жизнь произведений в «большом времени», в смене различных контекстов понимания.

Продолжающая герменевтические традиции «диалогическая» концепция искусства в ее бахтинском варианте надолго определила подход к проблеме функционирования произведений в отечественном литературоведении. Завершает раздел фрагмент из статьи В.Ф. Асмуса, где уясняется творческий характер чтения художественного текста.

В.Г. Белинский

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В 1841 году (1842)

<...>

<...> Пушкин принадлежит к вечно живущим и движущимся явлениям, не останавливающимся на той точке, на которой застала их смерть, но продолжающим развиваться в сознании общества. Каждая эпоха произносит о них свое суждение и как бы ни верно поняла она их, но всегда оставит следующей за нею эпохе сказать что-нибудь новое и более верное, и ни одна и никогда не выскажет всего...

<...>

Ш. Сент-Бёв

ЧТО ТАКОЕ КЛАССИК? (1850)

<...>

Важным представляется мне сегодня сохранять идею классика и традиционное преклонение перед ним, в то же время расширив это понятие. Нет рецепта, как создавать их. Это утверждение пора, наконец,

признать очевидным. Думать, что станешь классиком, подражая определенным качествам чистоты, строгости, безупречности и изящества языка, независимо от своей манеры письма и собственной страстности, значит, думать, что после Расина-отца могут возникнуть Расины-сыновья, — выполнять эту роль — занятие почтенное, но незavidное, а в поэзии худшей и не придумать. Скажу больше: не рекомендуется слишком быстро, одним махом, оказываться в классиках перед современниками; тогда, того и гляди, не останешься классиком для потомков. <...> Что касается классиков, то самые неожиданные из них оказываются и лучшими, и самыми великими. Припомните мужественных гениев, которые поистине родились бессмертными и цветут, не увядая. Внешне наименее классичным из четырех великих поэтов при Людовике XIV был Мольер. Его не столько уважали, сколько рукоплескали ему; наслаждались им, не зная, какова его цена. После него наименее классичным казался Лафонтен. И вот, посмотрите, как сложилась их судьба по прошествии двух веков! Они далеко опередили Буало, даже Расина, и разве же в наше время не признается единодушно, что именно у них обильнее и богаче всего выражены черты общечеловеческой морали?

Впрочем, дело же не в том, чтобы чем-то жертвовать, что-то обесценить. Храм Вкуса, по-моему, нужно переделать, но, перестраивая, следует попросту расширить его, дабы он стал Пантеоном всех благородных душ, всех тех, кто внес свой значительный и непреходящий вклад в сокровищницу духовных наслаждений и неотъемлемых качеств ума человеческого. <...>

<...>

И.С. Тургенев

ГАМЛЕТ И ДОН КИХОТ (1860)

<...>

Некоторые из наших воззрений, быть может, поразят вас... своею необычностью; но в том и состоит особенное преимущество великих поэтических произведений, которым гений их творцов вдохнул неумиряющую жизнь, что воззрения на них, как и на жизнь вообще, могут быть бесконечно разнообразны, даже противоречащи — и в то же время одинаково справедливы. Сколько комментариев уже было написано на «Гамлета» и сколько их еще предвидится впереди! К каким различным заключениям приводило изучение этого поистине неисчерпаемого типа! <...>

<...>

Н.Г. Чернышевский

**ГУБЕРНСКИЕ ОЧЕРКИ. ИЗ ЗАПИСОК ОТСТАВНОГО
НАДВОРНОГО СОВЕТНИКА ЩЕДРИНА. СОБРАЛ И ИЗДАЛ
М.Е. САЛТЫКОВ. ДВА ТОМА. МОСКВА, 1857 (1857)**

<...>

<...> Все согласны в том, что факты, изображаемые Гоголем, г. Тургеневым, г. Григоровичем, Щедриным, изображаются ими верно и для пользы нашего общества должны быть приводимы перед судом общественного мнения. Но сущность беллетристической формы, чуждой силлогистического построения, чуждой выводов в виде определенных моральных сентенций, оставляет в уме многих читателей сомнение о том, с каким чувством надобно смотреть на лица, представляемые нашему изучению произведениями писателей, идущих по пути, проложенному Гоголем; сомнение о том, должно ли ненавидеть или жалеть этих Порфириев Петровичей, Иванов Петровичей, Фейеров, Пересечкиных, Ижбурдиных и т. д.¹; надобно ли считать их людьми дурными по своей натуре или полагать, что дурные их качества развились вследствие посторонних обстоятельств, независимо от их воли. <...>

Н.А. Добролюбов

ЧТО ТАКОЕ ОБЛОМОВЩИНА? (1859)

<...>

Нам кажется, что в отношении к Гончарову более, чем в отношении ко всякому другому автору, критика обязана изложить общие результаты, выводимые из его произведения. Есть авторы, которые сами на себя берут этот труд, объясняясь с читателем относительно цели и смысла своих произведений. Иные и не высказывают категорически своих намерений, но так ведут весь рассказ, что он оказывается ясным и правильным олицетворением их мысли. У таких авторов каждая страница бьет на то, чтобы вразумить читателя, и много нужно недогадливости, чтобы не понять их... Зато плодом чтения их бывает более или менее полное (смотря по степени таланта автора) *согласие с идеею*, положенною в основание произведения. Остальное все улетучивается через два часа по прочтении книги. У Гончарова совсем не то.

¹ Перечисляются персонажи «Губернских очерков».

Он вам не дает, и, по-видимому, не хочет дать, никаких выводов. Жизнь, им изображаемая, служит для него не средством к отвлеченной философии, а прямой целью сама по себе. Ему нет дела до читателя и до выводов, какие вы сделаете из романа: это уж ваше дело. Ошибетесь — пеняйте на свою близорукость, а никак не на автора. Он представляет вам живое изображение и ручается только за его сходство с действительностью; а там уже ваше дело определить степень достоинства изображенных предметов: он к этому совершенно равнодушен. <...>

Л.Н. Толстой

ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО? (1897—1898)

<...> Вызвав в себе раз испытанное чувство и, вызвав его в себе, посредством движений, линий, красок, звуков, образов, выраженных словами, передать это чувство так, чтобы другие испытали то же чувство, — в этом состоит деятельность искусства. Искусство есть деятельность человека, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их.

Искусство не есть, как это говорят метафизики, проявление какой-то таинственной идеи, красоты, бога; не есть, как это говорят эстетики-физиологи, игра, в которой человек выпускает излишек накопившейся энергии; не есть проявление эмоций внешними признаками; не есть производство приятных предметов, главное — не есть наслаждение, а есть необходимое для жизни и для движения к благу отдельного человека и человечества средство общения людей, соединяющее их в одних и тех же чувствах. <...>

А.А. Потебня

ИЗ ЗАПИСОК ПО ТЕОРИИ СЛОВЕСНОСТИ

<...>

Раз созданный образ освобождается из-под власти художника; является чем-то посторонним для него самого... Объясняя свое произведение... он становится уже в ряды критиков и может ошибаться вместе с ними. Поэтому такие объяснения, стоящие вне самого произведения, бывают иногда не нужны, даже комичны, как подпись под карти-

ной «се лев, не собака». (Этого случая не следует смешивать с параллелизмом мысли, заключенным в самом произведении.) Во всяком случае, ценность поэтического произведения, его живучесть, то есть то, что, например, целые века «пјесма иде от ста до уста», образная поговорка решает споры, служит правилом жизни, — зависит не от того неопределенного *x*, которое стояло в виде вопроса перед автором в момент создания; не от того объяснения, которое дает сам автор или постоянный критик, не от его целей, а от силы и гибкости самого образа. В некоторых случаях может быть показано, что влияние художественного произведения, например, на изменение общественной жизни вовсе не входило в намерения их автора, который заботился только о создании образов, был поглощен, как Гоголь, делом своей души.

Как слово своим представлением побуждает понимающего создать *свое* значение, определяя только направление этого творчества, так поэтический образ в каждом понимающем и в каждом отдельном случае понимания вновь и вновь создает себе значение. Каждый раз его создание (конечно, не в чудесном смысле рождения из ничего, в смысле известной кристаллизации находящихся в создании стихий) происходит в новой среде и из новых элементов.

Вывод из этого для способа объяснения поэтических произведений в школе: объяснять состав и происхождение внешней и внутренней формы, приготавливая только слушателя к созданию значения. Кто разъясняет идеи, тот предлагает свое собственное научное и поэтическое произведение¹

<...>

А. Г. Горнфельд

О ТОЛКОВАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (1912)

<...>

Для теории искусства всякое художественное произведение символично, — и беспредельно многообразие его применений, бесконечно множество тех обобщений, для которых поэтический образ может служить иносказанием. На вопрос, какой внутренний смысл, какая идея этого поэтического произведения, мы ответим, что если бы эту идею можно было исчерпать в форме единой абстракции, то по-

¹ Фрагмент из работы А.А. Потебни «Из записок по теории словесности», посвященный частям поэтического произведения (внешней, внутренней форме и значению), помещен в 1-й гл. III разд.

этической мысли здесь не было бы применения; здесь были бы невозможны художественные пути познания, ненужны образы, символы, иносказание. То, что сказано в образе и посредством образа, не существует для самого поэта в виде отвлеченной идеи. Идею вкладывает тот, кто воспринимает художественное произведение, кто его толкует, кто им пользуется для уяснения жизненных явлений. <...>

Ближайшее и необходимое последствие этой иррациональности художественного произведения — равноправие его различных толкований.

<...> Созданное художественное произведение не пребывает во веки веков в том образе, в котором создано; оно меняется, развивается, обновляется, наконец, умирает: словом, живет.

Совершенно ясно, что художественное произведение есть некоторое органическое целое, система, элементы которой находятся в теснейшей зависимости друг от друга. В этой системе нет ничего более важного, более или менее выразительного; каждая — и самая ничтожная — ее часть говорит о целом, говорит за целое. Ритм рассказа зависит от его содержания, образы соответствуют сюжету, изложение связано с тенденциями, краски в картине определяются гаммой тонов, в которой она написана; не соответствие действительности является здесь законом, а внутренняя логика элементов. <...>

<...>

Это — статика художественного создания; есть и его динамика. Это органическое целое *живет*, живет своею самостоятельной жизнью, и самостоятельность эта способна поразить всякого, кто пытался схватить общим взглядом произведение художника не в его эстетической неподвижности, но в его историческом движении. Завершенное, отрешенное от творца, оно свободно от его воздействия, оно стало игральщиком исторической судьбы, ибо стало орудием чужого творчества: творчества воспринимающих. Произведение художника необходимо нам именно потому, что оно есть ответ на наши вопросы: *наши*, ибо художник не ставил их себе и не мог их предвидеть. И — как орган определяется функцией, которую он выполняет, так смысл художественного произведения зависит от тех вечно новых вопросов, которые ему предъявляют вечно новые, бесконечно разнообразные его читатели или зрители. Каждое приближение к нему есть его воссоздание, каждый новый читатель Гамлета есть как бы его новый автор, каждое новое поколение есть новая страница в истории художественного произведения.

К сожалению, эта история еще не написана. Наукой до сих пор сделано очень мало в области изучения судьбы художественных про-

изведений *после* их создания. Мы имеем многочисленные генеалогии произведений, но не имеем их биографий, знаем их предков, но не знаем их собственной жизни. Мы иногда знаем, как зародилось произведение, откуда явился его сюжет, как общественный спрос подсказал его построение, как обиходные формы воплотились в его стиль, какие личные поводы его вызвали, как все чуждое и заимствованное перегорело в индивидуальном творческом процессе и своеобразно отразилось в готовом создании. Но раз оно готово, исследование отвернулось от него; оно входит в историю литературы под датой появления — и как будто умирает. А ведь на самом деле в этот момент оно только начинает жить, мы и термин тот же употребляем: появляется на свет. Возьмите любую историю русской литературы и культуры и посмотрите, что говорится в ней, например, о «Горе от ума» после 1834 года¹ Ничего или почти ничего. А ведь мы почти век после этого прожили с Чацким, век думали о нем, век питались им. Наша душевная история есть его история; он ею жил, он ею обогащался, не только мы им. <...>

<...>

Изучение судьбы художественных произведений после их завершения, конечно, влило бы новое содержание в истрепанное изречение Теренция Мавра: *habent sua fata libelli*². Великое художественное произведение в момент его завершения — только семя. Оно может упасть на каменную почву и не дать ростков, может под влиянием дурных условий дать ростки чахлые, может вырасти в громадное, величавое дерево. А мы, смотря на это дерево, почему-то думаем, что это то самое семя. Конечно, из горошины не вырастет дуб, конечно, гениальное творение таит в себе возможности, какие не имеет художественная однодневка. Но все-таки возможности эти раскрываются лишь в истории. <...>

В чем заключается история художественного произведения после его создания?

В том, что образы, созданные художником, остаются неподвижными, непоколебимыми, бессмертными, пустыми формами, которые сменяющиеся поколения читателей заполняют новым содержанием, новым смыслом. Создание художника — это только фермент новой жизни, всякий художественный образ есть, в сущности, только прообраз. Можно спорить о подлинном грибоедовском Чацком, но надо помнить, что этого подлинного грибоедовского Чацкого нет, как нет

¹ Комедия А.С. Грибоедова полностью была опубликована в 1834 г.

² Книги имеют свою судьбу (*лат.*).

семени, из которого уже вырос дуб. <...> Как язык, по бессмертному определению В. Гумбольдта, есть не *ergon*, а *energeia*¹, не завершенный капитал готовых знаков, а вечная деятельность мысли, так и художественное произведение, законченное для творца, оно есть *не произведение, а производительность*, долгая линия развития, в которой само создание есть лишь точка, лишь момент; разумеется, момент бесконечной важности: момент перелома. Мы знаем уже, что нет в искусстве, как и нигде нет, творчества из ничего; мы знаем, что если традиция без творчества, ее обновляющего, бессмысленна, то творчество вне традиции просто невысказуемо. Поэт, самый индивидуальный, связан готовыми формами, созданными до него. <...>

<...>

Художественное произведение есть, так сказать, сгусток душевной жизни, настроений, запросов, мысли. Чьей мысли? Разве только автора? <...> Конечно, нет; конечно, когда художественное произведение дошло до нас, оно уже вобрало в себя и душевную жизнь всех поколений, отделяющих нас от его появления. <...>

<...>

<...> Понимать значит вкладывать свой смысл — и история каждого художественного создания есть постоянная смена этих новых смыслов, новых пониманий. Художественное произведение умирает не тогда, когда оно в постоянном применении истратило свою силу: применяясь, оно обновляется. Оно умирает тогда, когда перестает заражать, когда попадает в среду *иммунную*, сказал бы теперешний естествоиспытатель, — в среду, не чувствительную к его возбудительной деятельности.

Залог его жизнеспособности — его емкость. Чем больше оно может вобрать содержания, чем шире круг тех жизненных явлений, на которые оно может дать ответ, чем сильнее возбудитель мысли, заключенный в нем, тем оно живучее. Его будут толковать, применять, понимать и тем переводить из мира временного в область бессмертного.

Мы знаем, что это необходимое разнообразие пониманий художественного произведения бесконечно. Они сменяют друг друга в истории, борются, сплетаются и видоизменяют первоначальный замысел поэта до неузнаваемости. «Венецианский купец», задуманный, как

¹ Гумбольдт Вильгельм (1767—1835) — немецкий филолог и философ, чья концепция языка как непрерывной деятельности оказала огромное влияние на психологическую школу в лингвистике и в литературоведении в России: на А.А. Потебню (в своей работе «Мысль и язык», 1862, он во многом опирается на идеи Гумбольдта) и его последователей, включая А.Г. Горнфельда. *Ergon* и *energeia* (гр.) — сделанное и деятельность.

комедия с Антонио — как показывает заглавие — в виде героя, сделавшись трагедией Шейлока, и нет уже силы, которая заставила бы нас смеяться там, где заливались здоровым смехом Возрождения зрители «Глобуса»¹ Для художественного наслаждения не обязательны ни указания исторической критики, ни автентическое толкование². Что мне в замысле автора, если творение переросло все его намерения? <...> его замысел не может лишить нас права на свободное отношение к его произведению, его толкование не может считаться непреерекаемым, не может и не должно заменять нам самостоятельную работу нашей мысли.

Вопрос только о пределах этой работы, о ее направлении, о ее значении. Чем вдумчивее художники, отказываясь комментировать свои произведения, чем шире свобода, предоставляемая творческому толкованию теорией, тем выше притязания толкователей — и иногда чувствуется необходимость не только обуздать того или иного зазнавшегося представителя так называемой субъективной критики³, но и попытаться найти общие теоретические основы для того, чтобы положить предел этой самомнительной разнузданности произвольных толкований. <...>

<...>

Произведение художника есть... самостоятельное, законченное, уравновешенное целое — система — и оно должно быть истолковано как *целое*. В противном случае, — если оно не однородно, если оно в своем существе или в частностях противоречиво, — его противоречия должны быть указаны точно, определено и обоснованно, без умолчаний, без попыток переделать чужое сознание на наш лад и тем приспособить его к нашему толкованию. Оно должно свободно и легко совпадать с нашим пониманием — без натяжек, без затушевывания того, что нам неудобно. <...>

<...>

¹ Имеется в виду пьеса В. Шекспира «Венецианский купец» (1600). «Глобус» — театр на окраине Лондона во времена Шекспира, где ставились его пьесы.

² Автентическое, или аутентичное, толкование — то есть соответствующее подлиннику; *здесь*: соответствующее авторскому пониманию.

³ А.Г. Горнфельд, очевидно, имеет в виду «субъективно-художественную критику», принципы которой были сформулированы Д.С. Мережковским в его работе «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893), ставшей литературным манифестом русского символизма. Произвольность символистских толкований произведений, в особенности классических, неоднократно отмечалась учеными психологической школы.

Едва ли не опаснее прямых извращений, которые ясны, потому что грубы, — произвольные истолкования умолчаний драматурга.

<...> Если представление о том, что художественный образ имеет один смысл, есть иллюзия, то это не всегда вредная иллюзия. Для творчества истолкования она прямо необходима. Без известного фанатизма невозможно найти, защищать, воплощать истину. <...> Критик или артист, создающий своего Гамлета, должен быть его фанатиком. *Мой* Гамлет есть абсолютная истина — другого нет и не может быть: только в таком настроении можно создать что-нибудь действительно свое.

И, конечно, мой Гамлет есть Гамлет Шекспира. <...> Мысль воспринимающего всегда будет восходить к автору: автентическое понимание всегда будет его идеалом, которого нельзя воплотить, но к которому нельзя не стремиться. <...>

А вопроса о том, какое из двух толкований *вернее*, и ставить не стоит. Если оставить в стороне толкования, явно извращающие произведение, то прочие равноправны и равно верны. Вопрос только в том, какое из них ценнее, то есть содержательнее, и глубже, и последовательнее. <...>

Итак, теория отказалась дать нам догматы для суждения о пределах толкования художественного произведения, но, полагая, обогатила, усложнила наши мысли о свободе толкования. Неизбежна эта свобода, неизбежны ее эксцессы. <...> Какое же начало может нас оградить от ненужной игры, от разнузданности произвольного толкования? Совершенно ясно: мысль об авторе. Мы и так неизбежно «выдаем свое индивидуальное понимание за подлинную сущность предмета». И надо сделать все, что в наших силах, чтобы оно приблизилось к этой «подлинной сущности». Единственный путь к этому — это восхождение к автору, к его духовному миру, к его замыслу, то есть не к намерениям автора, не к его публицистике, не к тенденции, но к содержанию, бессознательно вложенному им в его образы. <...>

<...>

И когда мы научимся уважать автора, когда мы выше своих субъективных построений поставим углубление в его подлинный замысел, в его личность, в мир, ему подсказавший его творение, — тогда и для нашей законной субъективности откроются новые перспективы, тогда каждое новое ее завоевание будет не только формально правомерно, но также исторически устойчиво и творчески драгоценно.

Д.С. М е р е ж к о в с к и й

ВЕЧНЫЕ СПУТНИКИ (1897)

Предисловие

Предполагаемое издание состоит из ряда критических очерков¹ Цель автора заключается не в том, чтобы дать более или менее объективную, полную картину какой-либо стороны, течения, момента во всемирной литературе: цель его — откровенно *субъективная*. Прежде всего желал бы он показать за книгой живую душу писателя — своеобразную, единственную, никогда более не повторявшуюся форму бытия; затем изобразить действие этой души — иногда отдаленной от нас веками и народами, но более близкой, чем те, среди кого мы живем, — на ум, волю, сердце, на всю внутреннюю жизнь критика как представителя известного поколения. Именно в том и заключается величие великих, что время их не уничтожает, а обновляет: каждый новый век дает им как бы новое тело, новую душу по образу и подобию своему.

Несомненно, что Эсхил, Данте, Гомер для XVI в. были не тем, чем сделались для XVIII, еще менее тем, чем стали для конца XIX, и мы не можем представить себе, чем они будут для XX, только знаем, что великие писатели прошлого и настоящего для грядущих поколений будут уже не такими, какими наши глаза их видят, наши сердца их любят.

Они живут, идут за нами, как будто провожают нас к таинственной цели; они продолжают любить, страдать в наших сердцах как часть нашей собственной души, вечно изменяясь, вечно сохраняя кровную связь с человеческим духом. Для каждого народа они — родные, для каждого времени — современники, и даже более — предвестники будущего.

Вот почему, кроме научной критики, у которой есть пределы, так как всякий предмет исследования может быть исчерпан до конца, кроме объективной художественной критики, которая также ограничена, ибо раз навсегда может дать писателю верную оценку и более не нуждаться в повторениях, есть критика *субъективная*, психологическая, неисчерпаемая, беспредельная по существу своему, как сама жизнь, ибо каждый век, каждое поколение требует объяснения вели-

¹ В сборник «Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы» (СПб., 1897) вошли очерки о Марке Аврелии, Плинии Младшем, П. Кальдероне, М. Сервантесе, М. Монтене, Г. Флобере, Г. Ибсене, Ф.М. Достоевском, И.А. Гончарове, А.Н. Майкове, А.С. Пушкине.

ких писателей прошлого в *своем* свете, в своем *духе*, под своим углом зрения.

В этом издании собран ряд небольших очерков (появлявшихся в печати от 1888-го до 1896 года) — как бы галерея миниатюрных портретов великих писателей разных веков и народов — для русской публики в значительной мере *великих незнакомцев*, ибо кроме их имени русский читатель до сих пор знает о них разве по отрывкам не-удовлетворительных переводов или по безличным выдержкам из курсов литературы и справочных книг.

За это соединение столь различных, по-видимому, чуждых друг другу, именно в одну семью, в одну галерею портретов, могут упрекнуть автора в отсутствии систематической связи. Но он питает надежду, что читателю мало-помалу откроется не внешняя, а субъективная внутренняя связь в самом «я», в мирозерцании критика, ибо, повторяю, он не задается целями научной или художественной характеристики. Он желал бы только рассказать со всей доступной ему искренностью, как действовали на его ум, сердце и волю любимые книги, верные друзья, тихие спутники жизни.

Это — записки, дневник читателя в конце XIX в.

Субъективный критик должен считать свою задачу исполненной, если ему удастся найти неожиданное в знакомом, свое в чужом, новое в старом.

А.И. Белецкий

**ОБ ОДНОЙ ИЗ ОЧЕРЕДНЫХ ЗАДАЧ
ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОЙ НАУКИ (1922)**

(Изучение истории читателя)

<...> В настоящее время обычный тип историко-литературного исследования довольно ясно слагается из четырех основных моментов. Во-первых, принимаясь за анализ литературного произведения как явления исторического, мы изучаем обстоятельства, предшествовавшие возникновению явления и его обусловившие (сюда относятся: библиографическая работа, собирание сведений о писателе как о продукте известной исторической эпохи и социальной среды, критика текста, история создания произведения и т. п.); во-вторых, мы анализируем произведение в его сущности (с точки зрения его сюжета, композиции, слога, жанра и стиля — в широком смысле этого слова); в-третьих, нам необходимо выяснить место явления в его исторической среде (роль традиции и результаты борьбы с нею; отношение произведения к фактам предшествующим и современным); и наконец, нам необходимо выяснить результаты явления (то есть влияние про-

изведения на дальнейший ход литературного развития, восприятие его современниками и ближайшими потомками и разнообразную жизнь его в читательских сознаниях). Долгое время наша наука почти не выходила из наблюдений над фактами, относящимися к первому моменту; в настоящее время особенно повезло (в частности, в России) — второму. Из вопросов, относящихся к четвертому, очень важный вопрос — о читателе и его роли в деле «выработки поэтического сознания и его форм», о читателе как участнике литературного процесса и соратнике писателей в создании национальных литератур отдельных народностей — относится к числу методологических вопросов, как будто решенных, но на практике как-то неохотно и осторожно трактуемых. Принципиально против роли читателя как исторического фактора — особенно после известной книги Эннекена (1887)¹ — как будто никто не возражает: признана необходимость изучения не только литературных произведений, но и социальных групп, являющихся их потребителями и нашедших в них сочувственное выражение своих идеалов и вкусов и эстетических запросов. Доказывать сейчас, что история литературы не только история писателей, но и история читателей, что без массы, воспринимающей художественное произведение, немыслима и сама творческая производительность, что история литературы должна интересоваться распространением в массе литературных форм, их борьбой за существование и преобладание в читательской среде — значит ломиться в открытые двери. Тем не менее практика науки от превращения этих теорий в азбучные истины выиграла пока немного. Как это часто бывает, дело благополучнее обстоит на Западе: нам известны во французской, в немецкой, в английской литературе труды, не только теоретически ставящие вопросы, но и чисто исторические; сам Эннекен в заключительной части своей книги в виде иллюстрации дал эскиз изучения читателей В. Гюго, интересный, несмотря на неполноту и недостаточную фактичность материала; исследования такого же рода предпринимались не раз, и в свое время с успехом Вильгельм Аппель проследил, например, историю одной из самых заразных книг XVIII в. — гётевского Вертера («*Werther und seine Zeit*», 1896)², а не так давно в русском переводе явилась французская книга Луи Мегрона («*Le Romantisme et les mœurs*», 1910)³ — блестящая попытка на основании интереснейших челове-

¹ См.: *Геннекен Э.* Опыт построения научной критики (Эстопсихология)/Пер. с фр. СПб. 1892.

² «Вертер и его время».

³ См.: *Мегрон Л.* Романтизм и нравы/Пер. с фр. М., 1914.

ских документов проследить претворение французского романтизма 30-х годов XIX в. в читательской среде, к нему близкой. Русских работ, подобных вышеприведенным, я не знаю: конечно, дань внимания читателю отдавали и русские историки литературы, начиная от Порфирьева, в 1858 году на страницах «Православного собеседника», сгруппировавшего скудные тогда данные о «почитании книжном» в древней Руси, и кончая хотя бы Боборыкиным, уделившим особую главу в своей книге о европейском романе XIX в. читающей публике, или В.В. Сиповским (в его книге о русском романе XVIII в.) и Н.А. Котляревским, в недавнем сборнике статей «Канун освобождения», давшим очерк русского читателя накануне 60-х годов¹. Тем не менее никак нельзя сказать, чтобы изучение русского читателя, для истории которого материалов собрано уже сейчас достаточно, стояло у нас на отчетливо осознанном пути. Интересовались у нас более психологией современного читателя, изучаемой экспериментально: неутомимый популяризатор и библиограф, в настоящее время в Женеве работающий в области библиопсихологии (одно из названий науки о читателе), Н.А. Рубакин в разное время опубликовывал результаты своих анкет и наблюдений над читателем из среды интеллигентной, над читателем из народа²; последнему, равно как и читателю подрастающих поколений (учащимся), особенно посчастливилось; но я не буду называть общеизвестных статей и книг в этой области, несмотря на их теоретическое и практическое значение. Для будущего историка русской литературы конца XIX и начала XX в. они дадут драгоценный материал; но прошлое русского читателя остается все же в тени, и от этого страдают не только наши знания о прошлом русской культуры вообще, но в частности и наши сведения по истории русской литературы. Без истории русского читателя она не имеет под ногами почвы: она однобока, она неизбежно будет давать выводы, высказанные наполовину, какую бы точностью они ни отличались в первой своей части, а без этой второй половины мы ни для одного из ее моментов не можем получить никакого итога.

<...>

¹ См.: *Порфирьев И.* О чтении книг в древние времена России // *Православный собеседник.* 1858. № 2; *Боборыкин П.* Европейский роман в XIX столетии. Роман на Западе за две трети века. СПб., 1900; *Сиповский В.* Очерки из истории русского романа. СПб. 1909—1910. Т. 1. Вып. 1—2; *Котляревский Н.* Канун освобождения. Пг. 1916.

² См.: *Рубакин Н.А.* Среди книг. 2-е изд. М., 1911—1915. Т. 1—3.

РИТМ ЭПОХ. ОПЫТ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРНЫХ ОТТАЛКИВАНИЙ
(1922)

<...>

Нормально каждый крупный писатель-новатор или целое поколение, идущее под флагом новаторства, в течение своей литературной деятельности дважды подвергается усиленным нападкам: вначале со стороны литературных староверов и позднее от тех литературных младенцев, которые, по выражению Пушкина, начинают кусать грудь кормилицы, потому что зубки подросли¹

Для литературного движения неприятие первого типа — брюзжание стариков — имеет второстепенное значение; наоборот, отрицание, исходящее из среды наиболее талантливой и активной молодежи, существенно важно, являясь необходимым отталкиванием для дальнейшего продвижения. Из этого вовсе не следует, что каждое новое поколение лучше и талантливее предыдущего, что словесное искусство каждый раз от этого толчка во всех отношениях выигрывает: примеров обратного можно привести сколько угодно. Речь идет отнюдь не о пресловутом прогрессе, а только о движении. Движение вместо застоя — вот единственный неизменный выигрыш.

Каждый крупный писатель рвет паутину традиций. Если он без шума идет своей собственной дорогой, сам не замечая своего новаторства, долгое время его не замечают и другие. Тютчев, предшественник символизма, в течение 15 лет печатал свои стихотворения; некоторые из них принадлежат к его наилучшим, и тем не менее поэт не был замечен — не говорим уже об обывательской толще — ни Белинским, ни даже (до 1836 г.) Пушкиным².

Если же писатель или целая группа звонко ударяет веслами по зацветшей воде, погружая и разрывая мирные, сонные травы, из всех литературных и обывательских болот раздаются крики: «Это безобразие, это неприличие, это — вне литературы!» Такое определение со стороны литературных староверов встречали поочередно с начала своей деятельности и Пушкин, и Гоголь, и Некрасов, и символисты, и футуристы. «Кривые толки, шум и брань» — это необходимая

¹ См.: Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1962. Т. 9. С. 130.

² Ряд стихотворений Ф.И. Тютчева был опубликован в журнале «Современник» за 1836 г. (№ 3, 4).

«дань славы»¹ Истинный бич талантов — чересчур усердные ученики и последователи. Каждый разрушитель авторитетов становится — и в этом ирония судьбы и возмездие — сам авторитетом. После каждого крупного писателя создаются новые традиции. Опять заводится паутина, травы поднимаются. Зелень опять покрывает поверхность воды. Опять мирно, сонно, «литературно». Снова нужны удары весел.

Поколения эпигонов умеют благоговеть. Поколения новаторов склонны переоценивать значение своего новаторства и свои таланты; к деятелям прошлого они, наоборот, беспощадно суровы и торопятся хоронить самые громкие репутации. Только что превозносимые имена становятся в их устах символом застоя. <...>

При наступлении на противника важно атаковать господствующие высоты. При литературном сдвиге прежде всего стараются дискредитировать прежних вождей. От сознания несовременности их совершенно незаконно делают скачок к отрицанию или умалению их дарований. Так, во времена Пушкина важнейшие поэты XVIII в., Ломоносов и Державин, подвергнуты были переоценке. <...> В эпоху Некрасова Писарев отказал в звании поэта Пушкину и тем, кто тогда причислялся к его школе: Фету и Полонскому, считая их всех только стихотворцами, но оставил звание поэта для Некрасова. Отрицание поэтического дара у Некрасова особенно характерно для преддверия символизма, например у Владимира Соловьева. <...>

Все эти отрицательные оценки — явления одного порядка, вполне понятные и необходимые исторически, но ложные по существу. Конечно, нельзя определять размеры дарований вне связи с уровнем эпохи и преодоленными препятствиями. Конечно, отрицание поэтического дара у Ломоносова столь же неразумно, как отрицание его у Пушкина. При соблюдении исторической перспективы, Тредьяковский, ославленный позднейшими поколениями бездарным, конечно, гораздо талантливее любого из второстепенных поэтов от Пушкина до наших дней. Критика и даже сами поэты в своих оценках — рабы текущего момента и настроения. Только историки литературы, если они и современность свою берут как исторический момент — не более, могут порой освободиться от гипноза временного и случайного.

¹ Цитата из «Евгения Онегина» А.С. Пушкина:

Иди же к невским берегам,
Новорожденное творенье,
И заслужи мне славы дань:
Кривые толки, шум и брань!

(Глава первая, строфа LX.)

<...>

Историки литературы до сих пор слишком много времени уделяли изучению литературных притяжений и и н е р ц и и. Творчество по контрасту, гораздо более важное, гораздо менее привлекало внимание¹.

Схема движения в русской поэзии всего резче и нагляднее может быть представлена, если мы уделим должное внимание этому творчеству по контрасту.

Контраст должен быть в самом творчестве, а не в декларациях. Имажинисты отталкивались от футуристов более в теории, чем на практике. В этом их слабость. Степень отталкивания определяет основной характер эпохи. Малая степень создает эпохи переходные, сильная и заметная — эпохи ярко выраженные, эпохи сдвигов.

Жуковский, Лермонтов, Блок — вот наивысшие достижения наших переходных эпох: Жуковский от Державина к Пушкину, Лермонтов от Пушкина к Некрасову, Блок от Брюсова к Маяковскому. <...>

<...>

Представителями ярко выраженных эпох, довлеющих себе, являются Ломоносов, Державин, Пушкин, Некрасов, Брюсов и Маяковский. Не всегда это были бесспорно самые лучшие поэты своего времени, но всегда самые типичные для времени. Достоевский был прав, когда на похоронах Некрасова сказал, что среди современников «поэта мести и печали» были поэтические таланты не меньше, чем Некрасов, но никто из них не имел такого значения, как он². Действительно, Тютчев, как поэт, не слабее Некрасова. И тем не менее некрасовская эпоха была, а тютчевской не было. Нашу эпоху удобнее назвать эпохой Маяковского, чем эпохой Хлебникова или Анны Ахматовой. <...>

Переходные эпохи — это буфера: они ослабляют удар при отталкивании; поэтому их можно почти не принимать во внимание.

Как же шло отталкивание?

Державин отталкивается от Ломоносова. «Главным моим старанием было», признается он, «писать не так, как писал Ломоносов». Отсюда забавный слог его од. Пушкин, в противоположность Державину, стал опять строго выдерживать стиль каждой отдельной вещи. Некрасов прибегал к приемам, прямо противоположным Пушкину и Лермонтову. Символисты отталкивались от Некрасова и надсонов-

¹ Значения отрицательных влияний пишущий эти строки касался в брошюре «Пушкин и Вяземский» (М. 1915) (Прим. И.Н. Розанова).

² См.: Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1984. Т. 26. С. 111—112.

ской поэзии, футуристы от символизма. Таким образом получается ряд сдвигов. Между поколениями новаторов — прочие поколения не в счет — идет постоянная борьба отцов и детей.

Но, отталкиваясь от отцов, которые, в свою очередь, оттолкнулись от дедов, сам становишься в каком-то отношении ближе к дедам, чем к отцам, а прапрадеды становятся ближе прадедов.

На этом основан ритм поэтических эпох.
<...>

Ю.Н. Тын я н о в

ПРЕДИСЛОВИЕ

Есть законы литературной славы, законы забвения, осмеяния и восстановления. Нет в литературе устойчивых репутаций. Еще Ломоносов, зачиная в спорах своего времени мысль о языковой и литературной изменчивости, писал: «что предкам нашим казалось невразумительно, то нам стало приятно и полезно»¹ В периоды, когда литература развивается медленно, и в периоды, когда главную роль в ней играют последыши больших литературных течений, начинается стабилизация литературных имен, создается видимая их устойчивость. Видимая, — потому что при критическом подходе обнаруживается разнородность, порою враждебность мирно стоящих рядом «классиков».

Должны быть изучены законы славы. Тогда станет, может быть, ясно, почему Грибоедов, автор одной, хотя бы и замечательной, комедии, стоит в одном ряду с Пушкиным. И станет ясным при изучении его славы: в ее состав входят многие явления. Во-первых, он занимает по праву свое место как представитель огромного в свое время литературного течения. Во многом наша литература уже напоминает большие древние литературы, у нас есть уже потерянные дороги, засохшие и изменившие направления русла. Мы потеряли таким образом, например, большую традицию русской стиховой комедии. И вот Грибоедов — это дошедший представитель Капниста, Шаховского, Хмельницкого² и многих других, выпавших из литературного

¹ Цитируется (не вполне точно) «Предисловие о пользе книг церковных в российском языке». См.: *Ломоносов М.В.* Соч. М. 1957 С. 237

² Капнист В.В. (1757—1823; по другим данным, род. в 1758 г.), *Шаховской А.А.* (1777—1846), *Хмельницкий Н.И.* (1789—1845) — русские драматурги, отнесенные Ю.Н. Тын я н о в ым к группе «архаистов». Об их эстетических взглядах, творчестве и влиянии на Грибоедова см.: *Тын я н о в Ю.* Архаисты и новаторы. Л., 1929.

сознания. И это входит в состав его славы. Далее: в состав славы входят, по-видимому, не только готовые или удавшиеся вещи, но и те неудачи, те затраченные силы, без которых не могли бы эти вещи осуществиться. Засчитываются тяжелые издержки исторического производства. Слава — это слово очень давно отлично от слова удача и не противоречит слову неудача. Так, неудавшаяся революция декабристов была все же революцией, и никто не станет отрицать ее значения. В состав грибоедовской славы входит его комедия не только как вещь, но и как **н а п р а в л е н и е**. Преобразование стиховой комедии он мог совершить только при наличии полных неудач, тяжелых поражений в области трагедии, только при всей его подспудной, ни для кого уже не ясной и глухой литературной и театральной деятельности. А деятельность эта была не одинока, была связана с деятельностью целой группы, большей частью осмеянной и неудавшейся, оставшейся в русской литературе без голоса. И еще третья входит в состав славы, — в нее засчитывается **б и о г р а ф и я**, как личные издержки литературного производства. Биография, которая делает возможным осуществление и в которую переходит литература.

М.М. Б а х т и н

К МЕТОДОЛОГИИ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ (1940, 1974)

<...>

Текст — печатный, написанный или устный (записанный) — не равняется всему произведению в его целом (или «эстетическому объекту»). В произведение входит и необходимый внетекстовый контекст его. Произведение как бы окутано музыкой интонационно-ценностного контекста, в котором оно понимается и оценивается (конечно, контекст этот меняется по эпохам восприятия, что создает новое звучание произведения).

Взаимопонимание столетий и тысячелетий, народов, наций и культур обеспечивает сложное единство всего человечества, всех человеческих культур, сложное единство человеческой литературы. Все это раскрывается только на уровне «большого времени». Каждый образ нужно понять и оценить на уровне «большого времени». Анализ сплошь и рядом копошится на узком пространстве малого времени, т. е. современности и ближайшего прошлого и представимого — желаемого или пугающего — будущего. Эмоционально-ценностные формы предвосхищения будущего в языке-речи (приказания, пожелания, предупреждения, заклинания и т. п.), мелкочеловеческое отно-

шение к будущему (пожелание, надежда, страх); нет понимания ценностных непредрежденности, неожиданности, так сказать — «сюрпризности», абсолютной новизны и т. п. нет отвлечения от себя в представлениях о будущем (будущее без меня).

В «малом времени» лежит и противопоставление нового и устаревшего в литературе. Без этого противопоставления нельзя обойтись, но подлинное «сущностное» ядро литературы лежит по ту сторону этого различия (как и истина, и как добро). В тех же узких рамках малого времени лежит и характерное отношение к современности: отстать и опередить (авангардизм).

Нет ни первого, ни последнего слова и нет границ диалогическому контексту (он уходит в безграничное прошлое и в безграничное будущее). Даже *прошлые*, т. е. рожденные в диалоге прошедших веков, смыслы никогда не могут быть стабильными (раз и навсегда завершенными, конченными), они всегда будут меняться (обновляясь) в процессе последующего, будущего развития диалога. В любой момент развития диалога существуют огромные, неограниченные массы забытых смыслов, но в определенные моменты дальнейшего развития диалога, по ходу его, они снова вспомнятся и оживут в обновленном (в новом контексте) виде. Нет ничего абсолютно мертвого: у каждого смысла будет — в «большом времени» — свой праздник возрождения.

В.Ф. А с м у с

ЧТЕНИЕ КАК ТРУД И ТВОРЧЕСТВО (1962)

<...>

Приступая к чтению художественной вещи, читатель входит в своеобразный мир. <...> Две черты составляют его особенность. Мир этот, во-первых, не есть порождение чистого и сплошного вымысла, не есть полная небылица, не имеющая никакого отношения к действительному миру. У автора может быть могучая фантазия, автор может быть Аристофаном, Сервантесом, Гофманом, Гоголем, Маяковским, — но как бы ни была велика сила его воображения, то, что изображено в его произведении, должно быть для читателя пусть особой, но все же реальностью.

Поэтому первое условие, необходимое для того, чтобы чтение протекало как чтение именно художественного произведения, состоит в особой установке ума читателя, действующей во все время чтения. В силу этой установки читатель относится к читаемому или к «видимо-

му» посредством чтения не как к сплошному вымыслу или небылице, а как к своеобразной действительности.

Второе условие чтения вещи как вещи художественной может показаться противоположным первому. Чтобы читать произведение как произведение искусства, читатель должен во все время чтения сознавать, что показанный автором посредством искусства кусок жизни не есть все же непосредственная жизнь, а только ее образ. Автор может изобразить жизнь с предельным реализмом и правдивостью. Но и в этом случае читатель не должен принимать изображенный в произведении отрезок жизни за непосредственную жизнь. Веря в то, что нарисованная художником картина есть воспроизведение самой жизни, читатель понимает вместе с тем, что эта картина все же не сама доподлинная жизнь, а только ее изображение.

И первая и вторая установка не пассивное состояние, в которое ввергает читателя автор и его произведение. И первая и вторая установка — особая деятельность сознания читателя, особая работа его воображения, сочувствующего внимания и понимания.

<...>

Характеризованная выше двоякая установка читательского восприятия есть только предварительное условие труда и творчества, которые необходимы, чтобы литературное произведение было прочитано как произведение искусства. Там, где это двоякое условие отсутствует, чтение художественного произведения даже не может начаться. Но и там, где оно налицо, труд и творчество читателя им далеко не исчерпываются.

<...>

<...> Содержание художественного произведения не переходит — как вода, переливающаяся из кувшина в другой, — из произведения в голову читателя. Оно воспроизводится, воссоздается самим читателем — по ориентирам, данным в самом произведении, но с конечным результатом, определяемым умственной, душевной, духовной деятельностью читателя.

Деятельность эта есть творчество. Никакое произведение не может быть понято, как бы оно ни было ярко, как бы велика ни была наличная в нем сила внушения или запечатления, если читатель сам, самостоятельно, на свой страх и риск не пройдет в собственном сознании по пути, намеченному в произведении автором. Начиная идти по этому пути, читатель еще не знает, куда его приведет проделанная работа. В конце пути оказывается, что воспринятое, воссозданное, осмысленное у каждого читателя будет в сравнении с воссозданным и осмысленным другими, вообще говоря, несколько иным, своеобразным. Иногда разность результата становится резко ощутимой, даже

поразительной. Частью эта разность может быть обусловлена многообразием путей воспроизведения и осознания, порожденным и порождаемым самим произведением — его богатством, содержательностью, глубиной. Существуют произведения многогранные, как мир, и, как он, неисчерпаемые.

Частью разность результатов чтения может быть обусловлена и множеством уровней способности воспроизведения, доступных различным читателям. Наконец, эта разность может определяться и развитием одного и того же читателя. Между двумя прочтениями одной и той же вещи, одним и тем же лицом — в лице этом происходит процесс перемены. Часто эта перемена одновременно есть рост читателя, обогащение емкости, дифференцированности, проницательности его восприимчивости. Бывают не только неисчерпаемые произведения, но и читатели, неиссякающие в творческой силе воспроизведения и понимания.

Отсюда следует, что творческий результат чтения в каждом отдельном случае зависит не только от состояния и достояния читателя в тот момент, когда он приступает к чтению вещи, но и от всей духовной биографии меня, читателя. <...>

Сказанным доказывается относительность того, что в искусстве, в частности в чтении произведений художественной литературы, называется «трудностью понимания». Трудность эта не абсолютное понятие. Моя способность понять «трудное» произведение зависит не только от барьера, который поставил передо мной в этом произведении автор, но и от меня самого, от уровня моей читательской культуры, от степени моего уважения к автору, потрудившемуся над произведением, от уважения к искусству, в котором этому произведению может быть, суждено сиять в веках, как сияет алмаз.

<...>

Литературное произведение не дано читателю в один неделимый момент времени, сразу, мгновенно.

<...>

Длительность чтения во времени и «мгновенность» каждого отдельного кадра восприятия необычайно повышает требования к творческому труду читателя. До тех пор пока не прочитана последняя страница или строка произведения, в читателе не прекращается сложная работа, обусловленная необходимостью воспринимать вещи во времени. Эта работа воображения, памяти и связывания, благодаря которой читаемое не рассыпается в сознании на механическую кучу отдельных независимых, тут же забываемых кадров и впечатлений, но прочно спаивается в органическую и длящуюся целостную картину жизни.

До прочтения последней страницы не прекращается также работа соотнесения каждой отдельной детали произведения с его целым.
<...>

Поэтому, не рискуя впасть в парадоксальность, скажем, что строго говоря, подлинным первым прочтением произведения, подлинным первым прослушиванием симфонии может быть только вторичное их прослушивание. Именно вторичное прочтение может быть таким прочтением, в ходе которого восприятие каждого отдельного кадра уверенно относится читателем и слушателем к целому. Только в этом случае целое уже известно из предшествующего — первого — чтения или слушания.

По той же причине наиболее творческий читатель всегда склонен перечитывать выдающееся художественное произведение. Ему кажется, что он еще не прочитал его ни разу.

<...>

РАЗДЕЛ VI

ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК ПРЕДМЕТ СОВРЕМЕННОЙ ЗАРУБЕЖНОЙ НАУКИ О ЛИТЕРАТУРЕ

Современное теоретическое литературоведение начало формироваться на рубеже XIX—XX в. Оно принципиально отличается от нормативного поэтико-риторического учения Аристотеля, более двух с половиной тысяч лет считавшегося эталонным. Современная теоретическая поэтика, «наука о литературе» (по определению Р. Барта) складывалась в результате осознания того, что в области литературы существуют законы, общие для всех литературных произведений в какую эпоху они ни были бы созданы. Общая поэтика направлена на изучение природы и логики «литературного мышления» как такового, на выявление «литературной способности» постигать закономерности и механизмы литературной формы, упорядочивающей любое конкретное содержание, на осознание существования объективных правил, составляющих «великую логику символов»¹

Мысль о существовании определенной «грамматики», которой подчиняются все литературные произведения, одним из первых высказал виднейший представитель романтизма С.Т. Колридж в работе «*Biographia literaria*» (1817). «Поэзия... включает в себе определенную логику, не менее строгую, чем логика науки; ее труднее постичь, ибо она менее заметна, сложна и зависима от множества неуловимых, мимолетных причин. Истинно великие поэты... всегда не только знали, какое слово уместно в том или ином контексте, но и точно определяли его место в предложении...»².

В эпоху романтизма субъект поэтической деятельности из «мастера», неукословно следующего каноническим образцам (*maker*), также превратился в неповторимого творца (*creator*) своего произведения. Нормативно-риторический подход к произведению искусства, представление о произведении — продукте начало вытесняться пред-

¹ См. *Barthes R. Critique et vérité. P. 1966. P. 57—59.*

² *Кольридж С.Т. Избранные труды. Biographia literaria. М., 1987. С. 41.*

ставлением о произведении, высшей ценностью которого была его оригинальность. Вместе с тем объект науки о литературе — не отдельный литературный факт, а законы, его объясняющие. «Теоретическая поэтика разрабатывает систему литературоведческих категорий и дает их понятийно-логический анализ. Историческая поэтика связана с теоретическими отношениями дополнительности. Она изучает происхождение и развитие этой системы»¹.

Историю общей поэтики еще предстоит написать, хотя все без исключения школы современного литературоведения — и в первую очередь русский формализм и французский структурализм — выходили в той или иной мере на решение этой задачи. Главное средоточие интересов представителей разных теоретико-литературных направлений в XX в. — литературное произведение, «эстетический объект». В соответствии с тем, какие аспекты литературного произведения находятся в центре внимания, исследователи выделяют следующие методологические концепции:

1. Теории, ориентированные на **текст**: формально-структуралистские подходы; «новая критика»; нарратология.

2. Теории, ориентированные на изучение **автора**: биографический и психоаналитический подходы (в том числе феминистски ориентированное литературоведение), феноменологические исследования.

3. Теории, ориентированные на **читателя**: рецептивная эстетика и история восприятия; историко-функциональные исследования.

4. Теории, ориентированные на **контекст** литературный и культурно-исторический: интертекстуальные исследования, социологический и историко-материалистический подходы, «новый историзм» и культурологическая методология; сравнительное литературоведение.

Наиболее перспективным представляется опыт «рассмотрения *состава и строения литературного произведения на базе синтезирующей установки*: взять как можно больше из того, что сделано литературоведами разных направлений и школ, взаимно согласуя имеющиеся суждения»². «Важно, чтобы теоретическое литературоведение впитало в себя как можно больше живого и ценного из разных научных школ»³.

¹ Бройтман С.Н. Историческая поэтика//Теория литературы: В 2 т. М., 2004. Т. 2. С. 4.

² Романова Г.И. Практика анализа литературного произведения (русская классика). М. 2005. С. 240.

³ Хализев В.Е. Теория литературы. Изд. 3-е, испр. и доп. М., 2002. С. 10.

Представление о путях формирования теоретической поэтики невозможно получить без знания истории борьбы различных литературоведческих направлений XX в. и постепенного расширения предмета ее исследования.

В панораме литературоведческих концепций истекшего столетия особый интерес представляют идеи, которым удалось реконструировать «старое» литературоведение, создать новые методологические системы. Современный филолог не обнаружит в деятельности западных литературоведов XX в. схождения всех путей к единому перекрестку, подчиненности мыслей и действий одной истине или одной ценности. Необычайное углубление, свойственное каждой школе западного литературоведения, — результат специализации, выявляющей ее методологическую оригинальность. Если вплоть до конца XIX — начала XX в. изучение литературы было сконцентрировано вокруг ее истории, то в 20—30-е годы историко-литературные исследования подверглись серьезной критике, и литературные явления стали высвобождаться из-под власти диахронического анализа. Одна из важнейших проблем, с которой столкнулись литературоведы в XX столетии, — поиски оснований для сотрудничества с другими гуманитарными дисциплинами. Огромное влияние на исследование литературных текстов оказали лингвистика, семиотика, психоанализ.

На протяжении всего XX в. важным теоретическим аспектом деятельности литературоведов самой разной ориентации была семиотика. Один из основателей Пражского лингвистического кружка Ян Мукаржовский в 1934 г. сформулировал взгляд на произведение искусства как на «особый тип структуры, систему знаков или просто знак»¹ Этим литература и искусство были причислены к семиотическим явлениям. Предпосылкой изучения литературы на основе принципов семиотики послужила родственность ее естественным языкам в коммуникативном плане. В «Курсе общей лингвистики» (1916) швейцарский ученый Фердинанд де Соссюр указал на то, что схема коммуникативного процесса едина: отправитель кодирует, т. е. переводит мысли в знаки, и передает сообщение, которое воспринимается и декодируется адресатом. Языковое сообщение и есть знак, или система знаков, семиотическая система. В знаке в неразделимом единстве присутствуют два элемента: означающее (*signifiant*) — акустическая или графическая форма, и означаемое (*signifié*) — содержание, т. е. объект или концепция, которая существует вне знака и к которой

¹ Цит. по: *Winner Th. The aesthetics and poetics of the Prague linguistic circle// Poetik. The Hague; P., 1973. № 8.*

этот знак отсылает. Семиотики выявили в литературном языке уровни и специфику из взаимоотношений, ранее не известные науке о литературе. Константой семиотических теорий является акцент на коды, структуры, системы, и прежде сего — на их «ансамбль», т. е. на то целое, которое они образуют и вне которого в отдельности они теряют свое значение.

В процессе долгой миграции понятия «знак» (вплоть до конца XX в.) и в результате его использования в разных литературоведческих школах (структурализм, постструктурализм, деконструктивизм) связь «означающего-означаемого» трансформировалась. В общепhilosophическом контексте эпохи к концу XX в. разрыв этих понятий привел к «освобождению» знака от значения, к своеобразной автономной жизни знака. Знак превратился в «след», отличающийся от знака тем, что «лишен связи с означаемым, которое предстает всегда отсроченным, отложенным на “потом” и никогда ни в чем не являет себя» (М. Эпштейн). Это след других знаков в данном знаке, а не след означаемого в означающем. «Следы» свидетельствуют об универсальной для западной культуры проблеме «исчезнувшей реальности».

В первой половине XX в. литературоведение в каждой из ведущих стран Запада имело свои характерные специфические направления. В Германии — это феноменология и герменевтика, трансформированные в 60-е годы в разновидности рецептивно-эстетических теорий. Во Франции — это структурализм, сменившийся в середине 60-х годов постструктуралистской доктриной. В англо-американском литературоведении — это почти 50-летнее господство «новой критики» и деконструктивистская практика в конце столетия.

В Германии на рубеже XIX—XX вв. произошел «духовно-исторический поворот», отход философской мысли вообще и литературоведения в частности от позитивизма, производивший на современников впечатление «духовной революции». Двумя крупнейшими проявлениями реакции на позитивизм были эмпириокритицизм и «философия жизни». С 90-х годов XIX в. критика позитивизма протекала по двум основным направлениям: с позиций новейшего естествознания и с позиций философского субъективизма. Принцип механического детерминизма и эволюционизма, лежавший в основе позитивистского мировоззрения, не отвечал последним достижениям естественных наук. Упрощенно-сглаженная картина исторического развития не удовлетворяла более общественное сознание. Философы все решительнее переносили центр тяжести своих рассуждений с анализа внешних форм детерминизма — социального, природного — в сферу внутренних детерминант — интеллекта и подсознания.

«Философия жизни» имела дело с ценностными объектами, с областью общественных наук, «наук о жизни». Она считала интуитивное постижение сути вещей методологически более совершенным, чем рациональные формы познания, не способные, по мнению ее адептов, адекватно отразить онтологически наиболее высокое проявление бытия — «жизнь».

Ведущий представитель «философии жизни» Вильгельм Дильтей (1833—1911) явился основателем философской герменевтики. Он разработал учение о понимании как специфическом методе «наук о духе», интуитивном постижении духовной целостности личности и культуры. Объектом познания В. Дильтей объявил не разрозненные факты реальности, взятые вне их всеобщих взаимосвязей (как это делали позитивисты), и не факты сознания, данные лишь в разуме и через него (как это делали кантианцы и эмпириокритики), а нерасчлененный комплекс материального и духовного, называемый «жизнью». Познать этот комплекс, по мысли Дильтея, может лишь интуиция, позволяющая «вжиться» в явления действительности. Концепции В. Дильтея оказали огромное влияние на гуманитарную науку XX в., и прежде всего на литературоведение, поскольку искусство понимания он основывал преимущественно на интерпретации литературных произведений.

В первые два десятилетия XX в. в Германии стало возможным явление в искусстве и художественной практике феноменологических школ. Основателем феноменологии стал немецкий философ-идеалист, математик Эдмунд Гуссерль (1859—1938), стремившийся превратить философию в «строгую науку» посредством феноменологического метода. Его ученики Макс Шелер, Герхард Гуссерль, Мартин Хайдеггер, Роман Ингарден внедрили феноменологические принципы в этику, социологию, юриспруденцию, психологию, эстетику, литературоведение. Э. Гуссерль считал феноменологию универсальной философией, на основе которой может быть произведена методологическая ревизия всех наук. Гуссерль полагал, что его метод является ключом к познанию сущности вещей. Для него не существовало дуализма «внешней» и «внутренней» реальности. Объект — это активность самого сознания; форма этой активности — интенциональный акт; интенциональность — конституирование объекта сознанием.

Начало феноменологического метода в эстетике и литературоведении — труд Гуссерля «Логические исследования» (1901). Принято различать четыре стадии в развитии феноменологии Гуссерля: описательную, эйдетическую, трансцендентальную и абсолютно феноменологическую. Из эйдетической феноменологии образуется школа «феноменологии сущности», к которой принадлежат В. Конрад, М. Гай-

гер и Р. Ингарден. В 1908 г. В. Конрад предпринял первую попытку применить феноменологию к философии искусства и литературоведению. Он считал предметом феноменологического исследования «эстетический объект» и отграничивал его от объектов физического мира. Системное развитие феноменологическая эстетика получила в работах Р. Одебрехта и М. Гайгера в конце 20-х годов. Произведение искусства для них — интенциональный объект эстетического опыта. Конрад преследовал цель прояснить идентичность художественного произведения индивидуальным художественным переживаниям читателя. Это радикальное смещение акцента с проблемы художественной продукции на проблему рецепции явилось заметным поворотом в эстетике на Западе.

Вершиной феноменологического метода в эстетике является творчество польского исследователя Р. Ингардена (1893—1970). Он развивал эстетику рецепции, ориентированную на язык литературного произведения. В книге «Литературное искусство» (1960) получило классическое выражение главное устремление формалистического литературоведения — рассматривать литературное произведение как существующее «для самого себя». Ингарден соединил две точки зрения, вытекающие из гуссерлианского принципа интенциональности, — методологическую и онтологическую, придав этим феноменологической эстетике ту глубину, благодаря которой она оказала серьезное влияние на зарубежное литературоведение второй половины XX в. Феноменологическое исследование по своей природе «необходимо герменевтично». Интерпретация должна выполнять функцию конституирования «ноэматического», т. е. идеальной сущности, словесно закрепленной писателем. Поскольку литературный текст является сложным композиционным и концептуальным единством образного и абстрактно-понятийного, то любая интерпретация не может претендовать на то, чтобы быть окончательной. Интерпретация принципиально не может быть завершенной. Задача интерпретации — не просто выявление смысла данного текста, а «развертывание» этого смысла, выводящее интерпретатора за пределы произведения.

Разработка проблем феноменологии и герменевтики — существенный вклад, который внесла Германия в «науки о духе» в XX столетии.

В США на рубеже XIX—XX вв. литературный климат формировали писатели. Их деятельность, поднимавшая многие профессиональные вопросы, не дала, однако, значимых результатов для развития литературоведения как науки. Только к 1910 г. интеллектуальная и социальная активность в стране обрела форму литературной критики, ориентированной на теорию. Общее стремление понять происходящее в области литературы выразилось в развернувшейся в 10—20-е

годы борьбе направлений, «битве книг», имеющей исключительное значение для формирования литературоведения США. Попытки классифицировать критиков по школам осложнялись существованием бесчисленных переходных форм и вариантов. И тем не менее в критике США начала XX в. можно проследить три более или менее отчетливые ориентации.

Это так называемая школа академических «защитников идеального», восходящая к нью-йоркской «группе пятерых» (поэты Р.Г. Стоддард, Т.Б. Олдрич, Э.К. Стедмен, Б. Тейлор, Дж.Г. Бокер). Критики этой ориентации были выходцами из среды консерваторов: У.К. Броунелл, Ирвинг Бэббит, Поль Элмер Мор. Два последних стали основателями «нового гуманизма» — первого оформившегося направления американской литературной критики с высоким для того времени профессиональным уровнем.

Именно в борьбе с неогуманизмом окрепла критика второй ориентации — «литературных радикалов», требовавших тесных связей между литературой и жизнью. В начале XX в. эта линия представлена в деятельности Ван Вик Брукса, Г.Л. Менкена, Льюиса Мамфорда, Уолдо Фрэнка и Рэндолфа Борна. Эти критики первыми поставили вопрос о традиции, которая стимулировала бы развитие литературы как демократического сознания нации.

Третье направление в литературной критике США этого периода — эстетическая критика. Ведущую роль здесь играл Джоэл Элиас Спингарн (1875—1939), программная лекция которого «Новая критика» (1911) дала название школе, которая стала новаторской в литературоведении США. Литературно-критическое творчество Спингарна образовало связующее звено между поздневикторианским методом изучения литературы и текстуально-аналитическим методом «новой критики». Именно Спингарн проложил путь Т.С. Элиоту, Дж.К. Рэнсому, А. Тейту, Р. Блэкмуру и многим другим; в первое десятилетие XX в. они представляли собой еще неопределенную группу, а затем, пройдя сложную эволюцию, составили ведущее направление в англо-американском литературоведении. Основная концепция «новой критики», повлиявшая на западное литературоведение XX в. — утверждение, что произведение искусства существует автономно и противостоит действительности как замкнутый в себе «эстетический объект». Ценность произведения искусства — в самом факте его существования; «произведение искусства должно не означать, а существовать»¹.

¹ MacLeish A. *Ars Poetica*//The Oxford anthology of American literature. N.Y., 1938. XXX. P. 1705.

Неокритики Т. Хьюм и Т. С. Элиот, выступая за уничтожение механических форм употребления языка писателями-позитивистами конца XIX — начала XX в., сами, однако, продемонстрировали один из новейших вариантов позитивизма — стремление выдать язык за главный и даже единственный объект исследования.

Наиболее существенное влияние на литературоведение XX в. оказала неокритическая концепция «пристального прочтения» текста. Эта методика работы с текстами требовала от читателя концентрации внимания на произведении как таковом. Методика «пристального прочтения» тщательно разработана «новой критикой»: подход к избранному для анализа тексту как к автономному, замкнутому в себе пространственному объекту; осознание того, что при всей сложности и запутанности текст является организованным и целостным; понимание того, что перефразирование неэквивалентно поэтическому значению; стремление выявить цельность структуры в гармонии составляющих ее элементов; трактовка значения произведения лишь как одного из элементов структуры. Именно эта методика продолжает жить и сегодня; внутри ее границ, составляя ядро исследовательской работы, стремится утвердить себя практическая критика.

Во Франции первая половина XX в. была отмечена повышенным вниманием к результатам деятельности самого плодovitого и влиятельного французского критика предшествующего столетия Шарля Огюстена Сент-Бёва (1804—1869). В творческой деятельности Сент-Бёва, представителя историко-биографического метода в литературоведении, стали настойчиво выделять другой — «стилистический» — метод анализа. Привлекалось внимание к специфике художественного произведения, его стилю, экспрессивно-выразительным особенностям. Романтическая по своему происхождению «критика понимания» (*critique de comprehension*) сочеталась у Сент-Бёва с «критикой суждения и оценки» (*critique de jugement*), основанной на критериях классицизма. Эту двойственность исследователи наблюдают в литературоведении Франции и в XX в.

Историко-биографическую методологию унаследовала «университетская критика» Франции, которой противостояли исследователи, отдававшие дань эстетико-стилистическому анализу. Известны два конфликта в истории французской литературно-критической мысли: Г. Лансон — Ш. Пеги в начале XX в. и Р. Пикар — Р. Барт в 1965—1966 годы. Детальной исторической документированности, свойственной Гюставу Лансону, представителю культурно-исторической школы, поэт и критик Шарль Пеги противопоставлял внимательное прочтение текста. Тот же антагонизм определял и вторую дискуссию, главные участники которой Р. Пикар и Р. Барт были, однако,

едины в утверждении правомерности противопоставления во Франции «новой» и «старой» критики.

Французская «новая критика» — неоднородное направление. В 30-е годы она испытывала довольно сильное влияние со стороны английской «новой критики», прежде всего Кембриджской школы А. Ричардса и его последователей, а после 1945 г. — американского «нюкритицизма». В 60-е годы во Франции неожиданно произошла полная «перестановка сил», связанная с выдвиганием Ж. Пуле и Р. Барта в качестве международных авторитетов и «крушением» американской «новой критики». Французская «новая критика» стала еще более формалистичной по сравнению с американским «нюкритицизмом».

В «новой критике» Франции можно выделить по меньшей мере пять школ, в целом противостоящих традиционной «классической» критике: феноменологическая (Гастон Башляр, Жорж Пуле, Жан-Пьер Ришар), экзистенциалистская (Жан-Поль Сартр, Жан Старобинский), фрейдистская (Шарль Морон), структуралистская (Люсьен Гольдман, Ролан Барт), тематическая (Жан-Поль Вебер).

Структуралистская школа (с т р у к т у р а л и з м) — безусловная новация XX в. Если рассматривать структурализм как метод исследования в свете традиций научного мышления, то следует отметить, что постулируемый им принцип а в т о н о м и з а ц и и изучаемого предмета восходит к идеям тех течений XIX в., которые стремились к методологическому обособлению специфики гуманитарных наук. Идеи структурализма были направлены прежде всего против позитивизма, эволюционизма, против доминирующей роли методов исторической науки в подходе к исследуемому предмету. Структурализм возник как попытка преодолеть кризис «наук о духе». Он прочно внедрился в социологию, антропологию, психологию, философию.

Структурализм в литературоведении связан с исследованиями в области языкознания, проведенными Ф. де Соссюром. В языке, представленном как семантическая система, структуралистов интересовали прежде всего внутренние (языковые) отношения между знаками. В литературоведческом структурализме XX в. с точки зрения степени объективности метода и учета исторических изменений исследуемого предмета обозначаются три разновидности: П р а ж с к и й л и н г в и с т и ч е с к и й к р у ж о к (Я. Мукаржовский), не принимавший во внимание качественные изменения предмета во времени; ф р а н ц у з с к и й с т р у к т у р а л и з м, сложившийся во многом под влиянием структурных исследований К. Леви-Стросса в области этнологии; с е м и о т и ч е с к а я ш к о л а, возникшая в 60-е годы

в Тарту под руководством Ю. Лотмана. Советские ученые не ограничивались литературной критикой: они описывали знаковые системы, относящиеся к различным областям культуры, и определяли свой метод моделирования как общенаучный, а не литературно-критический.

Во Франции собственно литературоведческий структурализм сложился в деятельности раннего Р. Барта, А.-Ж. Греймаса, К. Бремона, Ж. Женетта, Ц. Тодорова и др., а также в работах Л. Гольдмана и его последователей по Бельгийской школе социологии литературы. Время наибольшей популярности и влияния французского структурализма — середина 50-х годов, конец 60-х — начало 70-х годов. Имея явно лингвистическую ориентацию, французский структурализм принимал теорию знака де Соссюра как неразрывный комплекс «означающего» и «означаемого», не отделимых друг от друга, как «две стороны бумажного листа». К концу столетия стало очевидным положительное значение этого, подчеркнутого структурализмом, единства акустического образа и означаемого им понятия. Датский лингвист Л. Ельмслев показал, что такой знак (т. е. знак денотативной системы) в свою очередь может превращаться в означающее для нового (коннотативного) означаемого, образуя в единстве с ним новый знак высшего порядка. Важные следствия имел вывод Р. Барта о том, что знаки следует изучать в рамках той системы, к которой они принадлежат.

В период с 1953 по 1971 г. Р. Барт издал одиннадцать книг по проблемам критики и методологии литературоведения и выдвинулся в число наиболее известных представителей структурализма во Франции. Согласно Барту, сущность литературы состоит в коннотации: «литературное» в словесном искусстве — это только вторичная знаковая система, развивающаяся на базе естественного языка и зависящая от него. Коннотированный (дополнительный — «символический», ассоциативный и т. п.) смысл литературы является «натурализованной» конвенцией, а сама литературная наука — частным случаем общей науки о вторичных знаковых системах, семиологии.

Функция обозначения в структурализме состоит в «переводе» общественных противоречий в чувственно воспринимаемые противопоставления. Процесс «перевода» есть процесс бессознательного освоения и преодоления человеком общественных противоречий. Барт выявил идеологическую ангажированность лингвистики. В самой первой своей книге «Нулевая степень письма» (1953) он усматривал в языке наличие идеологических коннотаций, подчеркивал идеологическую, культурную, политическую детерминированность всякой языковой деятельности. Барт считал язык средством идеологически окрашенного, т. е. «искаженного», образа действительности. И он пошел по стезе «разрушения» господствующего языка, стремясь вывернуть

знаки этого языка наизнанку, показать, как они «сделаны», открыть их коннотативный смысл. Барт показал «идеологическую и историческую обусловленность языка, претендующего на абсолютность и вне-временность» (Г. Косиков). В этом идеологическая ангажированность семиотики самого Барта. К концу первой половины XX в. можно было говорить о существовании единого французского структурализма как одной из ветвей «новой критики» во Франции.

Середина столетия — период существенных перемен в литературоведении, затронувших все без исключения страны Запада. Во Франции в общем русле структурализма, особенно в конце 60-х годов, четко выявились отдельные течения и группировки. Свое направление наметилось у объединившихся вокруг журнала «Poétique» исследователей, которые тяготели к теоретическим проблемам истории литературы. Их привлекали эпохи «эпистемологических взрывов» (М. Фуко), в первую очередь эпоха Возрождения, во многом определившая, по их мнению, сегодняшнее состояние западной мысли. Они проявляли методологическую осторожность в заимствовании литературоведческих терминов из других дисциплин, в частности из психоанализа Ж. Лакана.

Группа «Телль Кель» получила свое название по парижскому журналу («Tel Quel»), где сотрудничали Ф. Соллерс, Ю. Кристева, Ж. Рикарду, Ж.-П. Фай, Ж. Женетт, Д.М. Плейне, Ж.-Л. Бодри и др. Участники этой группы были не удовлетворены установками структурализма. Ю. Кристева и ее муж Ф. Соллерс стали первыми теоретиками литературоведческого постструктурализма. Постструктуралистская программа «Телль Кель» была объявлена весной 1967 г. (№ 29); в ее формировании приняли участие Ж. Деррида и М. Фуко. Появление сборника статей группы «Теория ансамбля» (*Theorie d'ensemble: 1968*) ознаменовало собой «теоретически отрефлексированное становление французского варианта литературоведческого постструктурализма. Именно это событие часто рассматривается как хронологический рубеж, на котором постструктурализм из «явления в себе» превратился в «явление для себя» (И. Ильин).

Структурализм выполнил свою историческую задачу, которая состояла в преодолении эмпиризма и одностороннего социологизма, присущих позитивизму, а также психологизма и субъективизма, свойственных антипозитивизму. Структурализм противопоставил им принцип целостности произведения, реализующийся в понятии структуры. Как достижения структурализма следует отметить разработку принципов детального анализа произведения, восприятие литературного произведения во взаимосвязи всех его элементов, учет фактора нормы в строении произведения. Особенно ценны наблюдения в об-

ласти поэтического языка, стихосложения, сюжетосложения, композиции, а также введение принципа б и н а р н о й о п п о з и ц и и. Следует признать при этом, что в области литературы структурализм всегда был больше теорией, чем литературоведческой практикой.

В западном литературоведении первая половина XX в. заканчивалась кризисно. Профессор Калифорнийского университета Джон М. Эллис в своей проблемной книге «Теория литературной критики: Логический анализ» (1974) констатировал, что после выхода в свет в 1949 г. «Теории литературы» Р. Уэллека и О. Уоррена в области литературной теории на Западе наступил период застоя. Терминология и аргументация, разработанные в годы активной научной деятельности теоретиков литературы между двумя войнами, остались неизменными. Кризисная ситуация усугублялась широко распространенной в конце 40-х — начале 50-х годов ориентацией западных теоретиков на так называемый «ученый эклектизм». Обладая кажущейся практической целесообразностью, на деле эклектизм свидетельствовал о неспособности к концептуальному теоретическому анализу, о неумении обобщать факты и выявлять основные тенденции.

Наиболее тяжелая ситуация сложилась в США. В результате деятельности «новой критики» американское литературоведение нисколько не приблизилось к созданию всеобщей теории литературы. При этом инерция неокритической традиции была настолько сильна, что попытки порвать с нею позже были освоены и поглощены «новой критикой» как часть ее собственной методологии. В серьезной теоретико-литературной работе «После ньюкритицизма» Ф. Ленстриккиа называет двадцатилетие 60—70-х годов «смутным периодом»¹ Утрата «новой критикой» позиций ведущей литературоведческой школы, смена различных философско-эстетических ориентаций и главное — утрата американским литературоведением господствующего положения в теоретико-литературной мысли Запада обусловили отказ многих исследователей от создания работ обобщающего характера. Развитие американской критики новейшего времени попало в зависимость от западноевропейского философско-эстетического контекста, что свидетельствовало о перемещении центра исследовательской мысли в области теории литературы из США в Европу. В американском литературоведении с 1957 по 1977 годы можно выделить пять главных течений, хронологически следовавших друг за другом: 1) м и ф о к р и т и к а; 2) э к з и с т е н ц и а л и с т с к а я к р и т и к а; 3) ф е н о м е н о л о г и ч е с к и е ш к о л ы; 4) с т р у к т у р а

¹ *Lentricchia F. After the New criticism. Chicago, 1980.*

лизм; 5) постструктурализм, позднее сменившийся деконструктивизмом. Мифокритика Н. Фрая и феноменология — два наиболее ярких примера преодоления методологии «нюкритицизма».

Французский структурализм вызвал поначалу резко критическое к себе отношение и в американском, и в английском литературоведении. Импортированные из Франции теории, не нацеленные на практическое использование и достаточно абстрактные, к тому же отягощенные сложным терминологическим аппаратом, не могли не встретить враждебного отношения. Более того, они воспринимались как симптомы упадка французской культуры. И все же к середине 70-х годов структурализм завоевывает весьма прочную популярность в США. Ф. Джеймисон, Р. Скоулз, Дж. Каллер на основе выявления типологического сходства с теориями неокритиков предпринимают настойчивые попытки «инкорпорировать» структурализм в американское литературоведение. Распространение структурализма было обусловлено его обращением к системе языка, первичной функцией которого объявляется не референтивная (отсылающая к контексту, к реальности), а символическая функция. Именно символическое понимание функции литературы, которое было широко распространено в литературоведении США, послужило связующим звеном между американской и французской «новой критикой». Кроме того, применение структуралистских методов в литературоведении снимало болезненный для «новых критиков» вопрос о намерении (интенции) автора. Его решением стала концепция Ж. Лакана о бессознательном желании, якобы управляющем художником. Подверглась пересмотру также проблема «репрезентации», «имитации». С позиций структурализма речь идет не об имитации действительности литературой, но о повторении символической структуры, порождающей текст, поскольку язык сам определяет и детерминирует реальность. Воспитанных в духе «новой критики» американцев устраивало также отсутствие ценностного подхода в структурализме.

Другой содержательной тенденцией в литературоведении США 70-х годов явилась постепенная, но явно ощутимая смена ориентации: переход от неопозитивистской модели познания к феноменологической, постулирующей неразрывность субъекта и объекта в акте познания. Неокритическое рассмотрение художественного произведения как объекта, существующего независимо от его создателя и воспринимающего его субъекта, сменяется разработкой комплекса проблем, связанных с отношением «автор — произведение — читатель». Наиболее концептуальные литературно-критические школы этой ориентации: рецептивная критика, или школа реакции

читателя (Стэнли Фиш); школа критиков Буффало (Норманн Холланд, Хайнц Лихтенштейн, Дэвид Блейх, Мюррей Шварц).

Во Франции критика феноменологической ориентации оформилась в Женевскую школу, или критику сознания. Ведущими представителями ее были Ж. Пуле, Ж. Руссе, Ж.-П. Ришар, Ж. Старобинский; в США — Дж. Хиллис Миллер.

На формирование этих школ решающее влияние оказывала литературно-критическая мысль Германии, которая становится с середины 70-х годов генератором идей в литературоведении Запада. Рецептивно-герменевтические исследования западногерманских ученых ощутимо потеснили концепции французских структуралистов, находившиеся тогда в центре литературоведческих споров, сменив, в свою очередь, в данной роли американскую «новую критику».

В 70-е годы на Западе была еще достаточно сильна поляризация многочисленных литературно-критических школ по их приверженности либо сциентистскому, либо антропологическому типу построения концепций, проявившаяся прежде всего в противостоянии структурализма и герменевтики. Но уже в начале 80-х годов преобладает тенденция выравнивания литературно-критических процессов в странах Западной Европы и США, отмеченная возвратом интереса к культурно-историческому методу, к феноменологии и герменевтике исторической школы. Одновременно повышается внимание к изучению восприятия художественной литературы, к степени усвоения индивидом художественных достижений прошлого и его способности видеть в них источник формирования собственного сознания. Исходной методологической предпосылкой большинства литературоведческих работ становится объединение двух аспектов: изучение истории возникновения литературного произведения с помощью герменевтической интерпретации обогащается изучением истории воздействия произведения на читателя с помощью метода рецептивной эстетики и социологических исследований.

Непомерное разрастание научных исследований в области литературоведения привело к осознанию необходимости преодолеть методологическую разногласию. Осуществить это можно было не путем создания очередного нового метода, который бы участвовал своим собственным критическим инструментарием в непрекращающемся споре, но путем философско-литературного обобщения, осмысления и обоснования своеобразия литературы в составе культуры. Традиционно представление об универсальном методе в области гуманитарных наук связывалось с герменевтикой. Именно герменевтика как метод истолкования исторических фактов на основе филоло-

гических данных считалась универсальным принципом интерпретации литературных памятников. Предметом литературной и философской герменевтики, как уже говорилось, является интерпретация, «понимание». Функция интерпретации состоит в том, чтобы научить, как следует понимать произведение искусства согласно его абсолютной художественной ценности. Инструментом интерпретации считается сознание воспринимающей произведение личности, т. е. интерпретация рассматривается как производная от восприятия литературного произведения.

Теоретическое осмысление толкования и восприятия литературного текста в ФРГ в 70-е годы проходило в основном в рамках Констанцской школы критики. Наибольший интерес представляли работы главы этой школы, профессора Констанцкого университета Х.Р. Яусса и его коллеги В. Изера. Среди других приверженцев рецептивно-герменевтической ориентации привлекают внимание имена Р. Варнинга, П. Шонди, У. Нассена, К. Ваймара, Э. Лайбфрида, Э. Лобзьена и др. Во Франции, в отличие от ФРГ, исследователи, которые вели работу в данном направлении, не были объединены организационно. Заметны исследования Ш. Гривеля, Ж. Леенхара, Ф. Лежена, М. Пикара, Ж. Женетта, Ж. Полана. В США наиболее известны своими исследованиями в области теории текста и его прочтения современниками М. Риффатерр и С. Фиш. Активно ведутся исследования в области литературной герменевтики и рецептивной эстетики в Нидерландах (А. Кибеди-Варга, Т. Ван Дейк, П. де Мейер, Х. Штейнмец), в Швейцарии (Л. Дэлленбах), в Италии (К. Ди Джироламо).

В исторической герменевтике видели фундамент формирования гуманитарного знания, системную основу гуманитарных наук. Современная же литературная герменевтика обходит эти вопросы и ориентируется на создание отдельных интерпретационных методик и моделей. До середины 60-х годов герменевтика была далека от господствовавшей в западном литературоведении тенденции рассматривать художественное произведение как замкнутую структуру, акцентируя внимание на условиях и функциях восприятия искусства. Однако современная литературная герменевтика вынуждена учитывать структуралистские, лингвистические и коммуникативные концепции, поскольку именно они исходят из наличия в творческом акте не только автора и сообщения, но и «потребителя» искусства. Современная литературная герменевтическая интерпретация (явление более многоплановое по сравнению с классической герменевтической интерпретацией) вобрала в себя и ассимилировала многие актуальные проблемы литературоведения и философии XX в.

Важнейшей тенденцией, также свидетельствующей о выравнивании литературно-критической мысли в странах Запада во второй половине XX в. является бурное вторжение в литературоведение постструктурализма с его отказом от логоцентризма западной философской традиции. Вся вторая половина XX столетия отмечена функционированием широкого и влиятельного интердисциплинарного идейно-эстетического течения, получившего название «постструктуралистско-деконструктивистско-постмодернистского комплекса» (И. Ильин), охватившего различные сферы гуманитарного знания, в том числе и литературоведение. Его теоретиками стали французские исследователи Ж. Лакан, Ж. Деррида, М. Фуко, Ж.-Ф. Лиотар и др. Ярким примером сдвига от структурализма к постструктурализму явилась книга Р. Барта «S/Z» (1970).

Постструктурализм постепенно вызревал в недрах структурализма и вплоть до середины 70-х годов продолжал существовать параллельно с ним. Лишь к началу 80-х стала ощутимой смена парадигмы внутри структурализма, разрыв с предшествующей традиций. Распространение идей постструктурализма в США в конце 70-х годов, получивших название «деконструктивизма», и выход в свет так называемого «Йельского манифеста» (1979) заставили исследователей признать постструктурализм самостоятельным течением в литературоведении.

Ключевой фигурой постструктурализма бесспорно является французский семиотик, философ, культуролог Жак Деррида, чьи многочисленные труды, — начиная с книги «Голос и феномен: Введение в проблему знака в феноменологии Гуссерля» (1967) и до работы «Психея: Открытие другого» (1987), — характеризуют его и как литературоведа. В деятельности этого ученого осуществлена глубинная взаимосвязь основных направлений теоретической мысли Запада в XX столетии, что позволило американскому философу Дж. Кануто в книге «Радикальная герменевтика: Повтор, реконструкция и герменевтический проект» (1987) посчитать французского ученого продолжателем «герменевтического проекта» Гуссерля и Хайдеггера. Ж. Деррида сочетал это с решительной критикой основного принципа структурализма — «структурности структуры». Он стал ключевой фигурой и в формировании американского деконструктивизма. Широкое распространение концепции Ж. Деррида получили лишь к концу 70-х годов, когда появились переводы работ «О грамматологии» (1976), «Речь и феномены» (1978), «Письмо и различие» (1978) и после прочтения им курса лекций в ведущих университетах США. Деконструктивизм в США был представлен сначала небольшой группой критиков: Х. Блум, Е. Донато, Поль де Ман,

Дж. Хартман, Дж. Хиллис Миллер и Дж. Риддел. К концу 70-х к ним присоединились более молодые — Ш. Фелман, В. Джонсон, Дж. Мелман, Г. Спивак и др. Они образовали так называемую Йельскую школу, просуществовавшую до середины 80-х годов.

В целом деконструктивизм предпринял резкую критику и структуриализма, и герменевтической феноменологии; в соответствии с этим, а также в результате предпочтения «деструктивного действия» нередко он именуется постструктурализмом, или «постфеноменологией».

Многие из американских деконструктивистов начинали в русле феноменологии и прошли путь к деконструктивизму, минуя структуриализм, потому что в США и структуриализм, и деконструктивизм возникли как альтернативы феноменологии примерно в одно и то же время. Так, Каллер, Принс, Риффатерр, Скоулз выбрали структуриализм, тогда как П. де Манн, Донато, Риддел, Миллер — деконструктивизм. Именно они ранее были феноменологами. Молодые американские критики, получившие образование в 60—70-е годы, стали постструктуралистами, не имея структуралистской практики, и постфеноменологами, не пройдя школы феноменологии. Многие американские деконструктивисты, воспитанные на концепциях «новой критики», восприняли у Жака Деррида лишь методику текстуального анализа, а его философская проблематика осталась за пределами их интересов.

Соссюровский структуриализм Ж. Деррида характеризовал как последний пункт логоцентризма западной метафизической традиции, идущей от Платона и Аристотеля к Хайдеггеру и Леви-Строссу. Матрицей логоцентризма было определение «бытия как присутствия». Письмо оценивалось как некое присутствие голоса, вторичная речь, как средство выразить голос в качестве инструментального заменителя присутствия. Динамика такого «фоноцентризма» вобрала в себя целый культурный свод аксиологических оппозиций: голос/письмо, сознательное/бессознательное, реальность/образ, вещь/знак, означаемое/означающее и т. д., — где первый термин получает привилегированное положение. Структуриализм Соссюра, как считал Ж. Деррида, располагается внутри этой эпистемологической системы. В противоположность структуриализму Ж. Деррида утверждал, что письмо (*écriture*) — источник, начало языка, а отнюдь не голос, транспортирующий сказанное слово. Он перевернул традиционные логоцентрические полярности: письмо/голос, бессознательное/сознательное, означаемое/означающее и т. д.

Деррида пересмотрел логоцентрическую концепцию структуры, согласно которой структура зависела от центра. Функция состояла в стабилизации элементов системы, какой бы она ни была: метафизической, лингвистической, антропологической, научной, психологиче-

ской, экономической, политической или теологической. Какой бы сложной ни была логоцентрическая система, центр структуры гарантирует ее сбалансированность и организованность. Все традиционные центры имели одну цель — детерминировать «бытие как присутствие». Вокруг центра шла игра элементов структуры, но сам он в ней не участвовал. Центр ограничивал свободное движение или игру структуры; трансформация или перестановка членов запрещалась. Разрыв с традицией происходил в тот момент, когда структурность структуры стала предметом рефлексии, когда возникла мысль о том, что центра нет, что центр не имеет естественного местонахождения, что он не есть постоянное место, а «есть функция, не-место, где идет постоянная игра подстановок знаков» (Ж. Деррида).

Новизна подхода деконструктивизма к понятию структуры — в освобождении от установки на центр, каким бы и где бы он ни был, в достижении абсолютного отсутствия центра, точно так же нет такого слова, в котором содержалось бы происхождение его смысла. Смысл слов не в них, а между ними, и язык — всего лишь система различий, отсылаемых всеми элементами друг другу. Слово-ключ не существует, так же как и центр. Тогда-то, в отсутствие центра, язык вторгается в область универсальной проблематики, все становится речью, т. е. системой, в которой центральное обозначение никогда в абсолютном смысле не присутствует вне системы; отсутствие трансцендентного обозначаемого расширяет до бесконечности поле и игру значений.

Таким образом, Ж. Деррида выделил две исторические модели интерпретации — логоцентрическую и деконструктивную. Он предпринял деконструктивную атаку на логоцентризм структурализма. Деконструктивизм отличается от структурализма своим скептицизмом по отношению к лингвистической стабильности, структурности как таковой, философскому бинаризму, метаязыку. Смерть субъекта, провозглашенная структурализмом, была усилена деконструктивизмом, который провозгласил смерть человека и гуманизма.

Теория языка деконструктивистов размывала привязанность языка к концепциям и референтам. Язык детерминирует человека больше, чем человек детерминирует язык. Язык конституирует бытие; ничто не стоит за ним. Экстралингвистическая реальность — иллюзия. Вне текста нет ничего. Краеугольный камень деконструктивизма — текстуальность, которая завладевает онтологией. Литературный текст не вещь в себе, но отношение к другим текстам, которые, в свою очередь, также являются отношениями. Изучение литературы, таким образом, — это изучение интертекстуальности. Не существует нериторического, или научного, метаязыка критического письма, как бы ни ратовали за него структурализм и семиотика. Литературная

критика не может произвести строго «научный» анализ литературного текста. Редуцировать текст до «правильного», единственного, гомотипного прочтения — значит ограничить свободную игру его элементов. К середине 80-х годов о деконструктивизме в западной критике было написано больше, чем о какой-либо другой школе или движении. Деконструктивисты США заняли прочные позиции в университетах, ведущих издательствах и журналах, возглавили многие профессиональные организации.

Серьезные американские ученые озабочены проблемой национального своеобразия литературоведения. Книги Дж. Хартмана «За пределами формализма» (1970) и «Критика в пустыне» (1980) освещали состояние дел в литературоведении США в 60-е и 80-е годы. Первая книга — это характерная, но неудавшаяся попытка выработать критические принципы на основе соединения методов «пристального прочтения» (свойственного «новой критике») и феноменологических концепций. Вторая книга — это попытка противопоставить натиску деконструктивистского релятивизма и нигилизма собственно англосаксонские критические традиции, сохранить самобытность в условиях господствующего влияния новейших модификаций французского структурализма. Метафорическое название книги, взятое из статьи английского поэта и критика XIX в. М. Арнолда, воплощает основную беспокоящую критика идею.

Для английских деконструктивистов характерна ориентация на фигуру Ж. Лакана. Стремление вслед за ним теоретически оправдать процесс растворения, или децентрации, субъекта творчества объединяет столь разных английских исследователей, как Розалинда Кауард, Джон Эллис, Кэтлин Белей, Колин Маккейб, Стивен Хит, Э. Истхоуп и др. Ж. Лакан как бы ставит последнюю точку в пронизывающей весь XX в. проблеме «означаемо-означающее». Он призывал «не поддаваться иллюзии, что означающее отвечает функции репрезентации означаемого». Лакан освободил означающее от зависимости от обозначаемого, ввел понятие «скользящего», или «плавающего, означающего», отметил способность означающих к «игре» в отрыве от означаемого. Мысль Лакана о замещении предмета или явления знаком, связанная с утверждением отсутствия этого предмета или явления, — основа всей знаковой теории постструктурализма. На этом же постулате Жак Деррида построил теорию «следа».

В последнее десятилетие XX в. появились работы, авторы которых пытаются провести диалог между сторонниками деконструкции и ее противниками. Профессор Калифорнийского университета Дж. Эллис в своей книге «Против деконструкции» (1989) критикует деконст-

руктивизм за его демонстративный отказ от общих логических оснований, которые дают возможность создания теории литературы как науки. Эллис считает, что за внешне эффектными утверждениями стоят трюизмы, лишённые всякого интереса и продуктивности. «Когда говорят, что всякая интерпретация не может исчерпать до конца свой предмет, то высказывается общее место; только деконструктивист нормальную ограниченность всякой интерпретации превращает в аргумент против объективности вообще, да и против интерпретации как таковой». За нашумевшей концепцией текстуальности и «игры знаков» Эллис видит справедливое, но отнюдь не новое «представление, что текст неисчерпаем». Продуктивность критики связана, по Эллису, со способностью находить новые решения внутри традиции и на основе нормативных оценок, а не в создании «задиристых лозунгов» и «квазиальтернативного языка». Самым неблагоприятным следствием распространения деконструктивизма Эллис считает глубоко присущий ему «антитеоретический характер». Деконструктивизм вызвал хаотический поток критических работ, где налицо подмена «подлинной теоретической рефлексии иллюзорной»¹

Комплекс постструктурализма-деконструктивизма в конце столетия стал развиваться в сторону осознания себя как философии постмодернизма, тем самым существенно раздвинув сферу своего применения и воздействия. Характеризуя себя как наиболее адекватный очередному «концу века» менталитет, он начал осмысляться как выражение «духа времени» во всех сферах человеческой деятельности, и прежде всего в искусстве.

Новации в гуманитарных науках, в том числе и в литературоведении, были встречены так активно потому, что они, казалось, способствовали появлению новых ценностей. На смену традиционным принципам, на основные которых мы оценивали наше поведение: гуманизм, этика, самоограничение, — ожидали эпоху индивидуальной свободы, самоосуществления, полной реализации себя. Но опьянение преобразованием всех ценностей, снятие постмодерном проблемы отчуждения вылилось на исходе XX в. в снятие самой проблемы реальности. «Она не просто отчуждается, овеществляется или обесмысливается — она исчезает, а вместе с ней исчезает и общий субстрат человеческого опыта, заменяясь множеством знаково-произвольных и относительных картин мира»².

¹ Ellis J.M. *Against deconstruction*. Princeton (N.Y.), 1989. P. 117

² Ibid. P. 117.

Первым опасность изменения качественных критериев, как ни странно, почувствовал Ф. Ницше: «Не стоим ли мы на пороге эпохи, которую прежде всего следовало бы назвать отрицательным термином “внеморальная”»? («Генеалогия морали», 1887). Именно это опасение побудило литературоведов к концу XX в. искать более устойчивые основания для сотрудничества с другими гуманитарными дисциплинами.

И мы явились свидетелями существенной трансформации сферы гуманитарных наук: философии, истории, литературоведения, лингвистики, психологии, социологии. Постепенно исчезала традиционная замкнутость этих наук в самих себе, в своем предмете исследований вследствие изменения самого этого предмета. Существовавшая и ранее прозрачность границ между гуманитарными дисциплинами сделалась более явной в силу того, что в центре научных интересов и исследовательских усилий оказалась проблема культурного сознания, специфика исторической ментальности, общая для всех гуманитарных наук. Недаром столь широкий резонанс получила концепция эпистемы М. Фуко — особого типа ментальности в понимании истории как ряда прерывностей, или концепция политического бессознательного Ф. Джеймисона как не осознаваемой писателем обусловленности его взглядов доминантными мыслительными структурами его времени.

Именно проблема непроясненности для современников своего собственного мышления стала предметом исследования теоретиков-гуманитариев, и прежде всего филологов, посвятивших себя анализу внутренней противоречивости художественных текстов. В русле этих исканий возникли теории симулякров Ж. Бодрийяра¹, шизофренического дискурса Ж. Делёза², концепции, базирующиеся на тезисе Ж. Лакана о взаимодействии в структуре сознания реального, воображаемого и символического начал³.

Одно из наиболее устойчивых в середине XX столетия на Западе представлений о культуре — это понимание функционирования ее как культурного бессознательного, которое лишь по мере отдаления в прошлое дает возможность исследователям осознать и проинтерпретировать его. Ощутимая историческая дистанция и предлагаемый компаративистикой сравнительный анализ

¹ *Baudrillard J. Simulacres et simulation. P. 1981.*

² *Deleuze G. Logique du sens. P., 1969.*

³ *Lacan J. Écrits. P., 1966.*

различных национальных и исторических типов ментальности создают условия для духовно-научной ориентации в рамках гуманитарного знания новейшего периода. Переориентация с изучения литературы на исследование культурного сознания побуждает литературоведов к активному изучению культурных феноменов самого разного характера, чтобы путем их критического сопоставления попытаться выявить и зафиксировать основные закономерности культурной жизни современности. Эта тенденция получила терминологическое определение как культурные исследования, сформировавшиеся в 80-е годы. Исследователи этого направления выдвинули аргумент, согласно которому культурный дискурс конституирует как основу социального существования, так и основу персональной личности. Задача культурных исследований состоит в изучении всей сети культурных дискурсов, что неизбежно повышает авторитет компаративистского метода анализа.

В США в русле культурных исследований ярко обозначился специфический аспект посткультурных исследований, вобравший в себя постколониальные исследования, проблемы культурного пограничья, культурной критики, черной эстетики. Все вместе эти явления дали основания для возникновения совершенно нового культурного феномена, получившего название мультикультурализма, или мультикультурного проекта. Ведущие его создатели — палестино-американский критик Э. Саид (в книге «Культура и империализм», 1993), индийцы по происхождению Г. Спивак и Х. Баба (в книге «Определение места культуры», 1994), афро-американец Г.Л. Гейтс-младший — оценивают мультикультурализм как дискурс «культурного разнообразия», «посткультурный дискурс», позволяющий говорить о «внезапном разрыве настоящего» на рубеже XX—XXI в. и дающий возможность реализовать глобальные тенденции в культуре на основе плюралистической культурной парадигмы, поликультуры¹.

Сторонники логоцентризма и культурной гомогенности считали западный характер ценностей универсальным; однако предоставленные мультикультурализмом возможности для самовыражения ранее «невидимым» культурным группам на исходе века выступают как новый постсовременный проект. Мультикультурализм особенно ярок в США из-за специфики американской культуры, связанной с проблемами региональной, этнической, расовой идентификации. «Слова,

¹ Bhabha H. The location of culture. L.; N.Y., 1994. P. 217.

еще совсем недавно имевшие нейтральный или сугубо положительный смысл — “универсальность” “качество”, “ассимиляция”, “европейский модернизм”, — вдруг стали восприниматься в прежде умеренной и нередко подчеркнута аполитичной академической среде как признаки реакционной склонности к культурному неокOLONIALИЗМУ и империализму. Их место в центре современных культурных дебатов заняли новые понятия — “разнообразие” “релятивизм” “культурные различия” и, наконец, пресловутая “инаковость”, как и ставшая столь модной в последние годы поэтика и политика самоопределения другого».¹

Интересно отметить, что если в североамериканской и европейской культурах эти явления стали очевидными лишь к концу XX столетия — после постмодернизма, то в латиноамериканском искусстве и литературе эти принципы были заложены изначально. Тот рубеж времени, который литература мейнстрима ощутила на исходе XX в., в латиноамериканском сознании всегда был исторической реальностью.

Характерно само переосмысление понятия «пост» (post), трактуемого теперь не столько как «после» (постмодернизм), но как некий пост, маяк, новая точка отсчета, означающая завершение, радикальное переосмысление бывшего ранее. Именно так об этом пишут А. Адам и Х. Тиффин в книге «За последним рубежом: Теория постколониализма и постмодерна»². Осмысление этих новых тенденций, захвативших в последнее десятилетие XX в. внимание культурологов и литературоведов не только Америки, но и Великобритании, Франции, Канады, Новой Зеландии, Африки, Австралии, — задача ученых нового столетия.

Не менее актуальной задачей ученых сегодня является также анализ связи гуманитарных, в частности литературоведческих, проблем с общими для современной действительности проблемами глобализации и регионализма. Американский ученый Дж. Пайзер в статье «Гётевская парадигма “мировой литературы” и современная культурная глобализация»³ задается вопросом, насколько идея Гёте о мировой литературе, выдвинутая в 1827 г., применима к современной ситуации. Критик находит эту идею пророческой, поскольку «одноре-

¹ Глостанова М.В. Проблема мультикультурализма и литература США конца XX в. М. 2000. С. 23.

² Past the last post: Theorizing post-colonialism and post-modernism.:Ed. Adam I. Tiffin H. Harvester wheatsheaf, 1991.

³ Pizer J. Goethe's «World Literature» paradigm and contemporary cultural globalization//Comparative literature: Eugene (OP), 2000. Vol. 52. № 3. P. 327—342.

менно с глобализацией мировой экономики была создана и истинная мировая литература — глобальная литература». Гёте, на взгляд Пайзера, по сути предвосхитил своей концепцией «современный культурный транснационализм». При этом критик призывает отказаться от статичной трактовки «мировой литературы» как «совокупности образцовых текстов всех времен и народов». «Мировая литература» должна, на его взгляд, стать динамичной концепцией, описывающей процесс «распада дискретных национальных традиций», рождения «глобального литературного рынка» и формирования «универсального мультикультурализма».

Итак, очевидно, что предмет науки о литературе к концу XX в. становится все более сложным, полифункциональным. Стремительно расширяется терминологический аппарат. Приведение такого аппарата в систему, организующую непротиворечивое представление о самой концепции литературы и ее главном продукте — литературном произведении — задача, стоящая перед современными теоретиками литературы, стремящимися к ее разрешению¹.

¹ См.: Западное литературоведение XX века. Энциклопедия. М., 2004.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
РАЗДЕЛ I. СПЕЦИФИКА ИСКУССТВА И ПРИНЦИПЫ ЕГО ИЗУЧЕНИЯ.	6
Г.В.Ф. Гегель. Лекции по эстетике. (Прочитаны в 1817, 1819 гг. и в 1820—1821 гг.)	7
<i>Гегель Г.В.Ф.</i> Эстетика: В 4 т./Под ред. и с предисл. Мих. Лифшица. М., 1968. Т. 1. С. 75, 79, 119, 122, 123, 142, 94, 96, 162—166. (Пре- красное в искусстве, или идеал).	
В.Г. Белинский. Взгляд на русскую литературу 1847 года (1848)	11
<i>Белинский В.Г.</i> Полн. собр. соч.: В 13 т. М. 1956. Т. 10. С. 303, 305—306, 311. (Об отличии науки от искусства).	
Н.Г. Чернышевский. Эстетические отношения искусства к действи- тельности (1855).	14
<i>Чернышевский Н.Г.</i> Полн. собр. соч.: В 15 т. М. 1949. Т. 2. С. 86. (О назначении искусства, об актуальной стороне содержания худо- жественного произведения).	
Н.А. Добролюбов. Темное царство (Сочинения А. Островского. Два тома. СПб., 1859) (1859)	15
<i>Добролюбов Н.А.</i> Собр. соч.: В 9 т. М., 1962. Т. 5. С. 22—24. (О двух сторонах мировоззрения художника: мирозозерцании и теоретиче- ских взглядах)	
И. Тэн. Философия искусства. Лекции, читанные с 1864 по 1869 г. в Школе изящных искусств (1880).	18
<i>Тэн И.</i> Философия искусства. М. 1996. С. 8—9, 13, 21, 26, 59. (О сущности художественных произведений).	
Г.В. Плеханов. Письма без адреса (1899).	19
<i>Плеханов Г.В.</i> Эстетика и социология искусства. М. 1978. Т. 1. С. 144—148, 152, 155, 179. (Искусство с точки зрения материали- стического понимания истории; эстетические вкусы и понятия).	
Г.В. Плеханов. Французская драматическая литература и французская живо- пись XVIII в. с точки зрения социологии (1905).	23
<i>Г.В. Плеханов.</i> Эстетика и социология искусства. С. 264.	

- Энгельс — Фердинанду Лассалю, 18 мая 1859 г. 23
Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 29.
- А.Н. Веселовский. Из введения в историческую поэтику (1893) 28
Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 42, 57—58.
- А.Н. Веселовский. О методе и задачах истории литературы как науки
 (Вступительная лекция в курс истории всеобщей литературы) (1870). 30
Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М. 1989. С. 41.
- В. Шкловский. Искусство как прием (1917) 31
Шкловский В. Поэтика. Петроград, 1919. С. 1—3.
- Р.О. Якобсон. О художественном реализме (1921) 32
Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 387—390.
- Ю.Н. Тынянов — Р.О. Якобсон. Проблемы изучения литературы
 и языка (1928) 35
Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977
 С. 282—283.
- А.П. Скафтымов. Телеологический принцип в формировании литера-
 турного произведения (1924). 37
Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М.,
 1972. С. 23—25.
- Е. Фарыно. Наука о литературе и ее разновидности (1978) 39
Фарыно Е. Введение в литературоведение. Ч. 1. Катовице, 1978.
 С. 18—19.
- Н.Я. Берковский. О романтизме и его первоосновах (1934) 41
 Проблемы романтизма: Сб. ст. М., 1971. С. 5—8, 18.
- А.И. Буров. Эстетическая сущность искусства (1956) 44
Буров А.И. Эстетическая сущность искусства. М., 1956. С. 7,
 53—55. (О специфике содержания искусства).
- Г.Н. Поспелов. Искусство и эстетика (1984) 45
Поспелов Г.Н. Искусство и эстетика. М. 1984. С. 118, 121, 231—
 235. (Содержание и форма искусства, его идеологическое значение).
- М.М. Бахтин. Проблема содержания, материала и формы в словесном ху-
 дожественном творчестве (1924). 49
Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 9, 14, 30.

- М.М. Бахтин. **Ответ на вопрос редакции «Нового мира» (1970)** 50
Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 331.
- Ю.М. Лотман. **Лекции по структуральной поэтике (1964)** 50
 Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 59, 43, 49—51. (Искусство и проблема модели).
- РАЗДЕЛ II. ЛИТЕРАТУРА КАК ВИД ИСКУССТВА И ЕЕ РОДЫ** 52
- Ж.-Б. Дюбо. **Критические размышления о поэзии и живописи (1719)** 54
Дюбо Ж.Б. Критические размышления о поэзии и живописи/Редкол.: М.Ф. Овсянников (пред.) и др.; Предисл. Л.Я. Рейнгардт; Пер. с фр. Ю.Н. Стефанова; Комментар. Ю.Н. Стефанова, С.А. Ошерова. М. 1976. С. 221—224. (О преимуществе живописи перед словесным искусством).
- Г.Э. Лессинг. **Лаокоон, или О границах живописи и поэзии (1766)** 56
Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии/Общ. ред., вступ. ст. и примеч. Г.М. Фридлендера. М. 1957. С. 96—97, 127—128, 168, 186—192, 194—195, 200—202, 205—208. (О словесных знаках и освоении поэзией времени и пространства).
- Г.В.Ф. Гегель. **Лекции по эстетике (1818—1821)** 62
Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1971. Т. 3. С. 343, 348—352. (О поэзии)
- В.Г. Белинский. **Разделение поэзии на роды и виды (1841)** 63
Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М. 1954. Т. 5. С. 7—9. (О преимуществах поэзии перед другими видами искусства).
- Н.Г. Чернышевский. **Эстетические отношения искусства к действительности (1855)** 64
Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. 2. С. 63—64. (О познавательных возможностях поэзии и об отсутствии в ее образах прямой чувственной достоверности).
- М.М. Бахтин. **Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике (1937—1938; 1973)** 65
Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 234—235, 391—392, 396—400. (О роли пространственно-временных представлений в литературных произведениях).
- М.М. Бахтин. **Слово в романе (1934—1935).** 69
Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. С. 145—149. (О речи как предмете художественного изображения в романе).

Ю.М. Лотман. О содержании и структуре понятия «художественная литература».	71
<i>Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 203—205.</i>	
И.-В. Гете и Ф. Шиллер. Об эпической и драматической поэзии (1797)	72
<i>Гете И.-В. Об искусстве/Сост. вступ. ст. и примеч. А.В. Гулыги. М., 1975. С. 350—353.</i>	
В.Г. Белинский. Разделение поэзии на роды и виды (1841)	74
<i>Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 5. С. 9—11, 16, 19—20, 22—23, 28, 45—46.</i>	
В.В. Кожин. К проблеме литературных родов и жанров (1964)	79
Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964. С. 39—40, 42—44. (О принципах деления литературы на роды).	
Г.Н. Поспелов. Эстетическое и художественное (1965)	82
<i>Поспелов Г.Н. Эстетическое и художественное. М., 1965. С. 290—295. (О родах искусства).</i>	
М.М. Бахтин. Автор и герой в эстетической деятельности (перв. пол. или сер. 1920-х годов)	86
<i>Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Сост. С.Г. Бочаров; Текст подгот. Г.С. Бернштейн и Л.В. Дерюгина; Примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова. М., 1979. С. 148—149. (О хоровом начале лирики).</i>	
Л.Я. Гинзбург. О лирике (1964)	87
<i>Гинзбург Л.Я. О лирике. 2-е изд., доп. Л., 1974. С. 6—8. (Об обобщенном характере лирического переживания).</i>	
РАЗДЕЛ III. ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ.	90
Глава I. Художественная целостность произведения. Принципы рассмотрения литературного произведения	92
В.Г. Белинский. Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова (1840)	92
<i>Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М. 1954. Т. 4. С. 200—201. (О произведении искусства как едином организме).</i>	
Л.Н. Толстой. Предисловие к сочинениям Гюи де Мопассана (1893—1894)	93
<i>Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1951. Т. 62. С. 268—269.</i>	

- Л.Н. Толстой. **[Письмо] Н.А. Страхову (23 и 26 апреля 1876)** 94
Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М. 1953. Т. 62. С. 268—269.
- А.А. Потебня. **Мысль и язык (1862)** 95
Потебня А.А. Эстетика и поэтика/Редкол. М.Ф. Овсянников (пред.) и др.; Сост., вступ. ст. и примеч. И.В. Ивановь и А.И. Колодной. М., 1976. С. 175—176, 180—182. (О внутренней форме образа и творимой читателем идее).
- А.А. Потебня. **Из записок по теории словесности (1905)**. 97
Потебня А.А. Эстетика и поэтика. Редкол. М.Ф. Овсянников (пред.) и др.; Сост., вступ. ст. и примеч. И.В. Ивановь и А.И. Колодной. С. 309—310. (О трех составных частях поэтического произведения).
- А.П. Скафтымов. **К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы (1923)**. 98
Уч. зап./ Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского. Словесно-историческое отделение педагогического факультета. Саратов, 1923. Т. 1. Вып. 3. С. 57—60. (О возможности и необходимости достоверных толкований содержания произведений).
- А.П. Скафтымов. **Тематическая композиция романа «Идиот» (1924)** 102
Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках/Сост. Е. Покусаев; Вступ. ст. Е. Покусаева и А. Жук. М., 1972. С. 27—31. (О подчиненности компонентов произведения его смысловой целостности).
- М.М. Бахтин. **К методологии литературоведения (1940, 1974)** 104
Контекст-1974: Литературно-теоретические исследования. С. 203—206. (О восприятии литературного произведения как диалоге читателя с автором).
- В.В. Виноградов. **Проблема образа автора в художественной литературе** 107
Виноградов В.В. О теории художественной речи/Послесл. Д.С. Лихачева; Подгот. к изд. А.Н. Кожин и Ю.А. Бельчиков. М., 1971. С. 118.
- В.В. Прооров. **Читатель и литературный процесс**. 108
Прооров В.В. Читатель и литературный процесс/Под ред. Е.И. Покусаева. Саратов, 1975. С. 39—40. (Об образе читателя в произведении).

- Д.С. Лихачев. **Еще о точности литературоведения (1979)** 109
Лихачев Д.С. Литература — реальность — литература. Л. 1981. С. 198—200. (О месте интерпретации в составе литературоведческих научных дисциплин).
- Р. Барт. **Смерть автора (1968)** 110
Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 387, 389.
- Р. Барт. **От произведения к тексту (1971)** 111
Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 415—417, 419.
- А.Компаньон. **Демон теории. Литература и здравый смысл (1998)** 111
Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл (1998). М., 2001. С. 61—62. (О несостоятельности концепции смерти автора).
- М.Фрайзе. **После изгнания автора: Литературоведение в тупике?** 112
Фрайзе М. После изгнания автора: литературоведение в тупике? Автор и текст. Сб. статей. (Петербургский сборник. Вып. 2). СПб. 1996. С. 25, 31—32. (Об игнорировании автора в теоретических концепциях XX века).
- Глава 2. **Единство содержания и формы. Функции формы.** 113
- Г.В.Ф. Гегель. **Лекции по эстетике (1818—1821)** 113
Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 1. С. 79—81. (О единстве идеи и формы в искусстве).
- Ю.Н. Тынянов. **О литературной эволюции (1927).** 115
Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 272—273. (О конструктивной функции элементов произведения).
- М.М. Бахтин. **Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве (1924).** 116
Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 48—49. (О содержательности художественной формы).
- А.Ф. Лосев. **Проблема художественного стиля.** 117
Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. Киев, 1994. С. 184—185. (Об эстетическом как единстве выражаемого и выражения).

- А.Ф. Лосев. Строение художественного мироощущения (1910-е годы)** 118
Лосев А.Ф. Строение художественного мироощущения. М. 1995. С. 300—301 (Об искусстве как оформлении и преобразении бытия).
- Г.Д. Гачев и В.В. Кожин. Содержательность литературных форм (1964)** 119
 Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М. 1964. С. 18—20.
- Глава 3. Художественное содержание и его типология** 122
- Аристотель. Об искусстве поэзии (между 336—322 гг. до н. э.)** 123
Аристотель. Об искусстве поэзии/Пер. с др.-гр. В.Г. Аппельрота; Ред. пер. и коммент. Ф.А. Петровского; Ст. А.С. Ахманова и Ф.А. Петровского. М., 1957. С. 67—69. (О познавательном содержании поэзии).
- И. Кант. Критика способности суждения (1790)** 124
Кант И. Соч.: В 6 т. М. 1966. Т. V С. 330—335. (Об эстетической идее).
- И.-В. Гете. Максимы и рефлексии (1822—1832)** 128
Гете И.-В. Об искусстве/Сост., вст. ст., примеч. А.В. Гулыги. М. 1975. С. 584—592. (О юморе, о творческой концепции).
- Ф. Шиллер. О наивной и сентиментальной поэзии (1794—1796).** 128
Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т./Под общ. ред. Н.Н. Вильмонта и Р.М. Самарина; Пер. с нем. под ред. Л.Е. Пинского; Послесл. В.Ф. Асмуса. М. 1957 Т. VI. С. 439—440. (О классификации поэтических произведений по их идейно-эмоциональной настроенности).
- Ф. Шиллер. [Письмо] Вольфгангу фон Гете. 27 марта 1801 г.** 129
Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т./Под общ. ред. Н.Н. Вильмонта и Р.М. Самарина; Пер. с нем. Под ред. Н.А. Славянского. М., 1957 Т. 7 С. 560—561. (Об объективном содержании поэзии).
- Ф. Шлегель. Критические фрагменты (1797)** 130
- Конец статьи «О Лессинге» (1801)** 131
Шлегель Ф. Эстетика. Философия: В 2 т. М. 1983. Т. I. С. 282—287 (Об иронии и об основных категориях, характеризующих искусство).

- В Гумбольдт. Эстетические опыты. Первая часть. О «Германе и Доротея» Гете. (1798).** 132
- Гумбольдт В.* Язык и философия культуры./ Сост. А.В. Гулыги, Г.В. Рамишвили. Пер. с нем. А.В. Михайлова. М. 1985. С. 244—246 (Об идиллии) и 249—250, 252 (О героизме и сатире).
- Ф.В. Шеллинг. Философия искусства (1802—1803)** 136
- Шеллинг Ф.В.* Философия искусства/Под общ. ред. М.Ф. Овсянникова; Пер. П.С. Попова. М., 1966. С. 398, 400—405. (Об античной трагедии).
- Г.В.Ф. Гегель. Лекции по эстетике (1818—1821)** 139
- Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: В 4 т. Т. 1. С. 194—200. (О сущности героического).
- Г.В.Ф. Гегель. Лекции по эстетике (1818—1821)** 145
- Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: В 4 т. Т. 1. С. 240—243 (О пафосе в искусстве).
- Н.В. Гоголь. Театральный разъезд после представления новой комедии (1842)** 147
- Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1949. Т. 5. С. 169. (О значении смеха).
- В.Г. Белинский. Русская литература в 1841 году (1842)** 148
- Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 5. С. 566—567 (О комизме и юморе Н.В. Гоголя).
- В.Г. Белинский. Стихотворения Аполлона Майкова. Санкт-Петербург. 1841 (1842).** 149
- Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М. 1958. Т. 6. С. 18—19. (О трагическом в древнегреческой трагедии).
- В.Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина. Статья 2 (1843) Статья 5 (1844)** 150
- Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М. 1955. Т. 7. С. 144—146, 158—159, 164—166, 178—180, 183, 195, 310—315. (Значение романтизма и его историческое развитие. Исследование пафоса как первая задача критика).
- Н.Г. Чернышевский. Эстетические отношения искусства к действительности (1855)** 160
- Чернышевский Н.Г.* Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. II. С. 8—10, 14—15, 19—22, 24, 28—31, 81—83. (О прекрасном, возвышенном, трагическом, комическом).

- Н.Г Чернышевский. **Возвышенное и комическое (1854)** 165
Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. II. С. 186—191, 275. (О формах комического в поэзии).
- М.Е. Салтыков Щедрин. **Новые стихотворения А.Н. Майкова. (Приложение к «Русскому Вестнику» 1864 года).** 167
Щедрин Н. (Салтыков М.Е.). Полн. собр. соч. М., 1937 Т. 5. С. 375. (О сатире).
- А.А. Блок. **Ирония (1908)** 168
Блок А.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. V М. 1971. С. 269—273.
- М.М. Бахтин. **Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве (1924).** 171
Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 14—43.
- П.Н. Медведев. **Формальный метод в литературоведении (1924)** 179
Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении. Серия «Бахтин под маской». М., 2003. С. 120—121. (О проблеме содержания у формалистов).
- И.А. Виноградов. **Вопросы марксистской поэтики (1935)** 180
Виноградов И. Вопросы марксистской поэтики.: Избр. работы/ Сост. Г. Белая; Вступ. ст. М. Полякова. М. 1972. С. 167—171, 176—178. (Идея произведения. Внутренняя тема).
- Й. Хейзинга. **В тени завтрашнего дня. Героизм (1935)** 184
Хейзинга Й. HOMO LUDENS. В тени завтрашнего дня (Пер. с нидерландского С. Ошиса). М., 1992. С. 322—328. (О героическом).
- Б.И. Ярхо. **Методология точного литературоведения (наброски плана) (1936)** 190
Ярхо Б. Методология точного литературоведения (наброски плана). Контекст—1983. Литературно-критические исследования. М., 1984. С. 224—225. (О принципах анализа идейно-эмоциональной концепции произведения.)
- М. Гаспаров. **Работы Б.И. Ярхо по теории литературы (2001)** 191
Гаспаров М. О русской поэзии. СПб., 2001. С. 442—445, 453. (О формализации эмоциональной и идейной концепции художественного произведения.)
- М. Гаспаров. **«Снова тучи надо мною...» Методика анализа (2001)** 195
Гаспаров М. О русской поэзии. СПб., 2001. С. 14—15. (Об анализе содержания математическим литературоведением.)

- Г.А. Г у к о в с к и й. **Изучение литературного произведения в школе (1947)** 196
Гуковский Г.А. Изучение литературного произведения в школе: Методологические очерки о методике. М. Л. 1966. С. 36—41. (О наивно-реалистическом восприятии произведения и постижении его идеи).
- М.М. Б а х т и н. **Творчество Франсуа Рабле (1940).** 199
Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле. М., 1965. С. 14—16. (О карнавальном смехе).
- М. М. Б а х т и н. **Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа (1959—1961)** 203
Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 292, 294.
- М.М. Б а х т и н. **К методологии гуманитарных наук.** 203
Там же. С. 372.
- Ю.М. Л о т м а н. **Лекции по структуральной поэтике. Введение(1964)** 204
Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М. 1994. С. 22—23. (Об изучении содержания структурными методами).
- Г.Н. П о с п е л о в. **Проблемы исторического развития литературы (1972)** . 205
Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. М. 1972. С. 29—33. (О пафосе литературного произведения).
- Г.Н. П о с п е л о в. **Теория литературы (1978).** 209
Поспелов Г.Н. Теория литературы М., 1978. С. 207—213. (О пафосе сентиментальности).
- Г.Н. П о с п е л о в. **Специфика художественного творчества (1984)** 215
Поспелов Г.Н. Искусство и эстетика. М., 1984. С. 91—93, 119, 120. (О специфике художественного содержания).
- И.Ф. В о л к о в. **Типы художественного содержания (1995)** 218
Волков И.Ф. Теория литературы. М., 1995. С. 104. (О типах художественного содержания).
- А.В. М и х а й л о в. **Письмо к В.Б. Вальковой (1992)** 219
Музыка в истории культуры: Сб. статей. М., 1997, С. 228—231. (О понятии темы.)

Глава 4. Художественная форма. Стиль	221
§ 1. Мир произведения (персонажи, сюжет, предметная изобразительность)	221
Д.С. Лихачев. Внутренний мир художественного произведения (1968)	222
<i>Лихачев Д.С.</i> Вопр. литературы. 1968. № 8. С. 74—79.	
А.И. Белецкий. В мастерской художника слова (1923)	226
<i>Белецкий А.И.</i> Избранные труды по теории литературы/Под общ. ред. Н.К. Гудзия; Сост. сб., библи., примеч., указ. имен А.А. Гозенпуд. М., 1964. С. 124—126, 38—141. (О литературных персонажах).	
М.М. Бахтин. Автор и герой в эстетической деятельности (1920-е годы)	232
<i>Бахтин М.М.</i> Собр. соч.: В 7 т. Т. I. М. 2003. С. 219—220, 223—224. (О типологии персонажей на материале биографических произведений).	
Г.В.Ф. Гегель. Лекции по эстетике (1818—1821)	233
<i>Гегель Г.В.Ф.</i> Эстетика: В 4 т. Т. I. С. 213—214, 223, 225—228. (О коллизиях и действии).	
Б. Шоу. Квинтэссенция ибсенизма (1891)	235
<i>Шоу Б.</i> О драме и театре/Пер. с англ. Сост. и автор вступ. ст. А. Аникст; Под ред. А. Аникста и Е. Корниловой. М., 1963. С. 65, 68—70. (О типах действия в драме).	
Б. Шоу. Три пьесы Брие (1909)	237
<i>Шоу Б.</i> О драме и театре. С. 500.	
А.Н. Веселовский. Поэтика сюжетов (1897—1906)	238
<i>Веселовский А.Н.</i> Историческая поэтика. Л. 1940. С. 494—495, 497, 500—501. (О мотиве и сюжете).	
Л.С. Выготский. Психология искусства (1925)	240
<i>Выготский Л.С.</i> Психология искусства/Общ. ред. Вяч. Вс. Иванова; Коммент. Л.С. Выготского, Вяч. Вс. Иванова. 2-е изд., испр. и доп. М., 1968. С. 187—192. (О фабуле как материале и сюжете как форме).	
Ю.М. Лотман. Структура художественного текста (1970).	244
<i>Лотман Ю.М.</i> Структура художественного текста. М. 1970. С. 282—283, 285—288. (О значении термина «событие»).	

- А.И. Белецкий. **В мастерской художника слова (1923)** 246
Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. М. 1964. С. 209—211, 214—217 (Об изображении вещей в литературных произведениях).
- Н.Г. Чернышевский. **Детство и отрочество. Сочинение графа Л.Н. Толстого. СПб., 1856. Военные рассказы графа Л.Н. Толстого. СПб., 1856** 249
Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. М. 1947 Т. 3. С. 422—426. (О психологическом анализе).
- Е.С. Добин. **Искусство детали (1975)** 252
Добин Е. Искусство детали: Наблюдения и анализ. Л. 1975. С. 9—14.
- Г.А. Гуковский. **Рассказчик в «Миргороде» (1946—1949)** 254
Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 200. (О повествователе как предмете изображения).
- § 2. Стилистика** 255
- а) Иносказательность в художественной речи** 258
- Аристотель. **Об искусстве поэзии.** 258
Аристотель. Об искусстве поэзии/Пер. В.Г. Аппельрота; Ред. пер. и коммент. Ф.А. Петровского; Ст. А.С. Ахманова и Ф.А. Петровского. М., 1957. С. 109—110. (О метафоре).
- Аристотель. **Риторика.** 259
Античные риторика/Собр. текстов, статьи, коммент. и общ. ред. А.А. Тахо-Годи. М., 1978. С. 130—132. (Метафора как выражение одобрения или порицания).
- М.В. Ломоносов. **[Краткое руководство к красноречию] (1748)** 260
Ломоносов М.В. Соч./Сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. А.А. Морозова. М., 1957 С. 340—342. (О метафоре, синекдохе, метонимии).
- А.А. Потехня. **Из записок по теории словесности (1905)** 262
Потехня А.А. Теоретическая поэтика/Сост., вступ. ст. и коммент. А.Б. Муратова. М., 1990. С. 133—134, 160, 163—164. (О свойствах слова. Тропы.)
- А.Н. Веселовский. **Из истории эпитета (1895)** 265
Веселовский А.Н. Историческая поэтика/Вступ. ст. И.К. Горского; Сост., коммент. В.В. Мочалова. М., 1989. С. 73, 78—80.

- А.Н. Веселовский. Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля (1898)** 266
- Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М., 1989. С. 101, 107, 110, 113, 116, 139—140.
- Б.В. Томашевский. Стилистика и стихосложение** 269
- Томашевский Б.В.* Стилистика и стихосложение: Курс лекций/Отв. ред. В.Я. Пропп. Л., 1959. С. 200—201. (Эпитет и логическое определение).
- Л.И. Тимофеев. Основы теории литературы** 271
- Тимофеев Л.И.* Основы теории литературы. 4-е изд., испр. М., 1971. С. 219—221. (О функциях тропов. Сравнение).
- б) Язык писателя и литературные направления** 274
- Гораций. Наука поэзии (К Пизонам) (16—17 гг. до н.э.)** 274
- Квинт Гораций Флакк.* Оды. Эподы. Сатиры. Послания/Ред. переводов, вступ. ст. и коммент. М.Л. Гаспарова. М., 1970. С. 384—385, 391—392. (О языке художественных произведений).
- Н. Буало. Поэтическое искусство (1674)** 276
- Буало Н.* Поэтическое искусство/Пер. Э.Л. Линецкой; Ред. А.А. Смирнова; Вступ. ст. и коммент. Н.А. Сигал. М., 1957. С. 56—57, 59—63, 83—84, 86—87. (О выборе слова, о мифологизмах).
- М.В. Ломоносов. Предисловие о пользе книг церковных в российском языке (1757—1758)** 279
- Ломоносов М.В.* Соч. М. 1957. С. 238—239. (О высоком, посредственном и низком штилях).
- В. Гюго. Ответ на обвинение (1834)** 280
- Гюго В.* Собр. соч.: В 12 т. М. 1956. Т. 12. С. 288—290. (Пер. Э. Линецкой). (О поэтическом словаре).
- А.С. Пушкин. О русской прозе (1822).** 283
- Пушкин А.С.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1962. Т. 6. С. 255—256.
- Н.С. Лесков. [Запись беседных высказываний. 1890-е годы].** 285
- Русские писатели о литературном труде (XVIII—XX вв.). Сб.: В 4 т./Под общ. ред. Б.С. Мейлаха. Л., 1955. Т. 3. С. 221. (О речи литературных героев).

- Вяч. И в а н о в. **Борозды и межи** 285
Иванов Вяч. Борозды и межи: Опыт эстетические и критические. М., 1916. С. 134—135, 153. (Символизм как тайнопись).
- Пощечина общественному вкусу (1912)** 286
 В Политехническом. «Вечер новой поэзии». Стихи участников поэтических вечеров в Политехническом. 1917—1923. Статьи, манифесты, воспоминания. 1917—1923/Сост. В.Б. Муравьев. М., 1987. С. 315—316. (О праве поэта на неологизмы).
- М. Горький. **О прозе (1933)** 287
Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 26. С. 387—388, 393, 396, 400—401, 403—404. (О языке, понятном читателю.)
- В.В. Виноградов. **О языке художественной литературы.** 290
Виноградов В.В. О языке художественной литературы. М. 1959. С. 466—467, 475—477 (Реализм и развитие языка художественной литературы).
- Л.Я. Гинзбург. **О лирике (1964).** 292
Гинзбург Л.Я. О лирике. 2-е изд., доп. Л., 1974. С. 31, 223, 225. (Об эволюции стиля в лирике Пушкина).
- в) Слово в контексте. Особенности речи в лирике, эпосе и драме** 294
- Тезисы Пражского лингвистического кружка (1929)** 294
 Хрестоматия по истории языкознания XIX—XX веков/Сост. В.А. Звегинцев. М., 1955. С. 436—440. (Поэтический язык).
- Г.О. Винокур. **Понятие поэтического языка (1947)** 295
Винокур Г.О. Филологические исследования/Сост. Т.Г. Винокур, М.И. Шалир. Вступ. ст. и коммент. М.И. Шапира. М., 1990. С. 143—145.
- В.В. Кожинов. **Слово как форма образа** 297
 Слово и образ: Сб. ст./Сост. В.В. Кожевникова. М., 1964. С. 8—9, 27—30.
- А.В. Чичерин. **Идеи и стиль (1965)** 299
Чичерин А.В. Идеи и стиль: О природе поэтического слова. 2-е изд., доп. М., 1968. С. 361—364.

- Б.А. Ларин. **О лирике как разновидности художественной речи (Семантические этюды) (1925)**. 301
Ларин Б.А. Эстетика слова и язык писателя: Избр. ст./Вступ. ст. А. Федорова. Л. 1974. С. 67—70. (Об иносказательности в лирике и роли традиции.)
- М.М. Бахтин. **Слово в романе (1934—1935)**. 304
Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. С. 75—77. (Роман как система «языков»).
- В.М. Волькенштейн. **Драматургия**. 306
Волькенштейн В. Драматургия. 5-е изд., доп. М., 1969. С. 74—75, 82—83. (Риторический характер драматической реплики.)
- С.Д. Кржижановский. **Поэтика заглавий (1931)** 308
Кржижановский С.Д. «Страны, которых нет». Статьи о литературе и театре. Записные тетради. М. 1994. С. 13—14, 20—22, 25. (О заглавии книги, имени автора и псевдониме).
- §3. Стихovedение** 311
- В.К. Тредиаковский. **Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих знаний (1735)** 312
Тредиаковский В.К. Избр. произв./Вступ. ст., подгот. текста Л.И. Тимофеева; Примеч. Я.М. Срочкова. М.; Л. 1963. С. 366—368, 370, 375—376, 381—384.
- М.В. Ломоносов. **Письмо о правилах российского стихотворства (1739)** 315
Ломоносов М.В. Соч. С. 261—266.
- А.С. Пушкин. **Путешествие из Москвы в Петербург (1833—1834)** 319
Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. С. 401. (О рифме в русском стихе.)
- К. Бюхер. **Работа и ритм** 319
Бюхер К. Работа и ритм/Пер. с нем. С.С. Заяцко. М., 1923. С. 263—267 (О происхождении стихотворного ритма).
- А. Белый. **Опыт характеристики русского четырехстопного ямба (1909)** 323
Белый А. Символизм: Сб. ст. М., 1910. С. 286.
- А. Белый. **Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре (1909)**. 323
Белый А. Символизм. С. 393, 395.

- Ю.Н. Тынянов. **Проблема стихотворного языка (1924)**. 324
Тынянов Ю.Н. Литературный факт/ Вступ. ст., коммент. В.И. Новикова. М., 1993. С.50—52,63—65. (Ритм стиха и прозы, семантика слова в стихе.)
- В.М. Жирмунский. **Введение в метрику. Теория стиха (1925)** 328
Жирмунский В. Теория стиха/Подгот. Н.А. Жирмунской. Л., 1975. С. 51, 62—63, 229—232. (Ритмическое разнообразие русского стиха).
- В.В. Маяковский. **Как делать стихи? (1926)** 333
Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М. 1959. Т. 12. С. 101—102, 105—107, 113—114.
- Л.И. Тимофеев. **Очерки теории и истории русского стиха** 336
Тимофеев Л.И. Очерки теории и истории русского стиха. М. 1958. С. 241—243, 245—246. (О русском силлабическом стихе.)
- Л.И. Тимофеев. **Об изучении стиха (1976)** 339
Тимофеев Л. По воле истории. М., 1979. С. 306—307, 312—313.
- М.Л. Гаспаров. **Очерк истории европейского стиха (1989)** 341
Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. М. 1989. С. 10—11. (О системах стихосложения в европейских литературах.)
- §4. Литературный стиль** 342
- И.-В. Гете. **Простое подражание природе, манера, стиль (1789)** 342
Гете И.-В. Об искусстве. М., 1975. С. 93—97
- Г.В.Ф. Гегель. **Лекции по эстетике (1818—1821)** 344
Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т. I. С. 302—309. (Манера, стиль и оригинальность).
- Я.Е. Эльсберг. **Индивидуальные стили и вопросы их историко-теоретического изучения (1965)** 347
Эльсберг Я.Е. Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Литературное развитие. М., 1965. С. 34—35.
- А.Н. Соколов. **Теория стиля (1968)** 349
Соколов А.Н. Теория стиля. М., 1968. С. 28, 34, 38—40, 42, 50.

Г.Н. Поспелов. Проблемы литературного стиля (1970)	351
<i>Поспелов Г.Н.</i> Проблемы литературного стиля. М., 1970. С. 33, 34, 98—99, 115—116.	
РАЗДЕЛ IV. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЖАНРЫ.	354
Аристотель. Об искусстве поэзии.	356
<i>Аристотель.</i> Об искусстве поэзии. С. 40, 43—46, 51, 53—56, 58—59, 78—79, 83—84, 99, 122—123, 137—138). (О подражании в искусствах. Трагедия, комедия, эпическая поэма).	
Гораций. Наука поэзии (К Пизонам)	360
<i>Квинт Гораций Флакк.</i> Оды. Эподы. Сатиры. Послания. С. 387—388. (О требованиях к драматическим произведениям).	
Н. Буало. Поэтическое искусство	361
<i>Буало Н.</i> Поэтическое искусство. С. 55—56, 66—69, 72, 76—78, 81—83, 87, 92—94. (О жанровых различиях в поэзии).	
В. Гюго. Предисловие к «Кромвелю» (1827).	364
<i>Гюго В.</i> Собр. соч.: В 15 т. М. 1956. Т. 14. С. 96—100. (Критика жанровой теории классицизма.)	
Д. Дидро. Беседы о «Побочном сыне» (1757)	366
<i>Дидро Д.</i> Собр. соч.: В 10 т. М. Л. 1936. Т. 5. С. 142—143. (О серьезном драматическом жанре).	
Г.В.Ф. Гегель. Лекции по эстетике (1818—1821)	367
<i>Гегель Г.В.Ф.</i> Эстетика: В 4 т. Т. 3. С. 474—475. (О романе.)	
В.Г. Белинский. О русской повести и повестях г. Гоголя («Арабески» и «Миргород») (1835).	368
<i>Белинский В.Г.</i> Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 1. С. 271—272. (О повести).	
В.Г. Белинский. Горе от ума. Сочинение А.С. Грибоедова (1840)	368
<i>Белинский В.Г.</i> Полн. собр. соч.: В 13 т. М. 1953. Т. 3. С. 444. (О содержании и форме в жанрах).	
В.Г. Белинский. Разделение поэзии на роды и виды	369
<i>Белинский В.Г.</i> Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 5. С. 37—43, 47—49, 50—51, 53, 55, 57, 60—62. (О видах эпической, лирической, драматической поэзии).	

- В.Г. Белинский. **Взгляд на русскую литературу 1847 года** 373
Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1956. Т. 10. С. 315—316. (О романе и повести).
- Л.Н. Толстой. **Несколько слов по поводу книги «Война и мир» (1868)** 374
Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 16. С. 7. (О неканоничности жанров русской прозы XIX в.)
- А.Н. Веселовский. **Три главы из исторической поэтики (1899)** 374
Веселовский А.Н. Историческая поэтика. С. 316—317. (Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов).
- Г.В. Плеханов. **Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии** 375
Плеханов Г.В. Литература и эстетика. Т. 1. С. 77, 85—88.
- Ю.Н. Тынянов. **О литературной эволюции (1927)**. 378
Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 274—276. (Жанровая система).
- Д.С. Лихачев. **Поэтика древнерусской литературы**. 379
Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд., доп. 1979. С. 55—56, 69—73. (Жанр как историческая категория).
- М.М. Бахтин. **Проблемы поэтики Достоевского (1963)** 383
Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского/4-е изд. М. 1979. С. 121—122. (О «памяти» жанра.)
- М.М. Бахтин. **Эпос и роман (О методологии исследования романа) (1941)** 384
Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. С. 447—448, 454—455, 476—480, 482.
- В.Д. Сквозников. **Лирика** 387
 Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. С. 205—206. (Об эволюции лирических жанров).
- Г.Н. Поспелов. **Типология литературных родов и жанров (1978)** 387
Поспелов Г.Н. Вопросы методологии и поэтики: Сб. ст. М. 1983. С. 204—212. (Жанровое содержание, родовая и жанровая формы).

- РАЗДЕЛ V. ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ** 395
- В.Г. Белинский. Русская литература в 1841 году (1842)** 397
Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 5. С. 555. (О бессмертии произведений Пушкина).
- Ш. Сент-Бёв. Что такое классик? (1850)** 397
Сент-Бёв Ш. Литературные портреты. Критические очерки/Пер. с фр.; Ред. пер. А. Андрес и И. Лихачева; Сост., вступ. ст., коммент. М.С. Трескунова. М. 1970. С. 320—321.
- И.С. Тургенев. Гамлет и Дон Кихот (1860)** 398
Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М.; Л. 1964. Т. 8. С. 169. (О возможности различного понимания литературных типов).
- Н.Г. Чернышевский. Губернские очерки. Из записок отставного надворного советника Щедрина. Собрал и издал М.Е. Салтыков. Два тома. Москва, 1857 (1857)** 399
Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. М. 1948. Т. 4. С. 264—265. (Образная форма произведения как предпосылка его различных интерпретаций.)
- Н.А. Добролюбов. Что такое обломовщина? (1859).** 399
Добролюбов Н.А. Собр. соч.: В 9 т. Т. 4. С. 308—309. (О внешнем бесстрастии изображения как стимуле работы читателя).
- Л.Н. Толстой. Что такое искусство? (1897—1898)** 400
Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 30. С. 66. (Об искусстве как «заражении» людей чувством художника).
- А.А. Потебня. Из записок по теории словесности** 400
Потебня А.А. Эстетика и поэтика. С. 330—331. (Многозначность художественного образа и задачи преподавания литературы).
- А.Г. Горнфельд. О толковании художественного произведения (1912)** 401
 Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1916. Т. 7. С. 4—15, 18—19, 27—29, 31.
- Д.С. Мережковский. Вечные спутники (1897)** 407
Мережковский Д.С. Эстетика и критика: В 2 т./Вступ. ст., сост. и примеч. Е.А. Андрущенко и Л.Г. Фризмана. М.; Харьков, 1994. Т. 1. С. 309—310. (О субъективной критике.)
- А.И. Белецкий. Об одной из очередных задач историко-литературной науки (Изучение истории читателя) (1922)** 408
Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. С. 25—27.

И.Н. Розанов. Ритм эпох. Опыт теории литературных отталкиваний (1922)	411
<i>Розанов И.</i> Литературные репутации. М. 1928. С. 5—11.	
Ю.Н. Тынянов. Предисловие.	414
Дневник В.К. Кюхельбекера: Материалы к истории русской литературной и общественной жизни 10—40-х годов XIX века/Пред. Ю.Н. Тынянова; Ред., введ. и примеч. В.Н. Орлова и С.И. Хмельницкого. Л. 1929. С. 3—4. (О законах литературной славы).	
М.М. Бахтин. К методологии литературоведения (1940, 1974).	415
Контекст—1974: Литературно-теоретические исследования. С. 211—212. (О восприятии произведения в «большом времени»).	
В.Ф. Асмус. Чтение как труд и творчество (1962)	416
<i>Асмус В.</i> Вопросы теории и истории эстетики: Сб. ст. М. 1968. С. 56—57, 59, 62—66.	
РАЗДЕЛ VI. ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК ПРЕДМЕТ СОВРЕМЕННОЙ ЗАРУБЕЖНОЙ НАУКИ О ЛИТЕРАТУРЕ	420

Введение в литературоведение



ISBN 5-06-005481-0



9 785060 054811