

К.А.БАРШТ

**РУССКОЕ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
XX ВЕКА**

**С.-Петербург
РГПУ им. А.И.Герцена
1997**

Российский государственный педагогический университет
им. А.И.Герцена

Серия "Современное литературоведение"

К.А.БАРШТ

РУССКОЕ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
XX ВЕКА

Учебное пособие

В двух частях

Часть 1

С.-Петербург
РГПУ им. А.И.Герцена
1997

ББК Ч 426.29

Б 24

Рецензент: канд. филол. наук, доц. **С.А.Гончаров**

Баршт К.А.

Русское литературоведение XX века: Учебное пособие. В 2-х ч.
Ч. 1. - СПб.: РГПУ им. А.И.Герцена, 1997. - 336 с.

ISBN 5-233-00343-0

Учебное пособие предназначено для студентов филологических факультетов, изучающих теорию литературы и историю отечественного литературоведения. Пособие состоит из текстов представителей различных литературоведческих школ и направлений, описаний соответствующих эстетических концепций и сведений об изучаемых авторах. В книге содержатся необходимые студентам списки литературы — для подготовки к экзамену и зачету и для самостоятельной работы.

Б $\frac{4603020101 - 54}{K02(3) - 97}$ 97

ББК Ч 426.29

ISBN 5-233-00343-0

© **К.А.Баршт, 1997**
© **РГПУ им. А.И.Герцена, 1997**

❧ ПРЕДИСЛОВИЕ ❧

Книга предназначена в качестве учебного материала для студентов филологических специальностей, изучающих теорию литературы и историю возникновения и развития в России науки о литературе. Многообразие и взаимная противоречивость эстетических школ, концепций, доктрин, существующих сегодня, требуют такого изложения, которое представило бы этот чрезвычайно трудный материал в систематическом виде. Вряд ли возможно достаточно полное описание этого сложнейшего материала в пределах одного издания. Мы будем считать свою задачу выполненной, если окажем помощь в попытке прояснить специфику, сходство и противоречия, свойственные основным подходам к художественному тексту и представлениям о задачах литературоведения как науки, выработанным русской эстетической мыслью с конца XIX века и по настоящее время.

Начало развития отечественной эстетической мысли — там же, где и начало самой русской литературы, — в первых переводах Евангелия и в первых текстах на только что созданном письменном языке. Древнерусская литература не знала понятия "критика текста" в современном его понимании; проповеднически исповедальное и молитвенное начало исключало возможность появления "текста о тексте", тесная связь с христианским ритуалом превращала строй литературы в систему жанров, непосредственно выраставших из церковной жизни. Отношение к письменному слову, достоверность и истинность которого предопределялись прямой связью с Благой Вестью, было высокоуважительным; вся словесность понималась как распространение и истолкование Слова, мир осознавался как символ и текст, в прямом смысле этого слова — Творение и воплощенное Евангелие. Произведение древнерусской литературы оказывалось частью развития абсолютного мирового текста, продолжением текста евангельского.

Зарождение русской литературной критики произошло в XVIII веке. В начале XIX века благодаря усилиям сентименталистов и романтиков бурное развитие получила "философская критика" (Н.М.Карамзин, Н.И.Надеждин, Д.В.Веневитинов, П.Я.Чаадаев, Ап.Григорьев). Впервые в отечественной филологической жизни

были поставлены вопросы о природе художественного творчества, задачах словесного искусства, его общественной роли, связи между мифом и литературой, природе и устройстве художественного знака.

Были сделаны первые попытки систематического изложения истории русской литературы: в статьях В.Г.Белинского о Пушкине. Им же была обоснована социальная критика, во многих отношениях предвосхитившая социологическое литературоведение конца XIX — начала XX века. Первые термины новой науки — "народность" и "реализм", к поискам которых сводился чаще всего анализ текста. Были сформированы первые курсы истории русской литературы: А.В.Максимова (1939), А.В.Никитенко (1945), С.П.Шевырева (1946). В последнюю треть века их число достигло нескольких десятков (среди них: Тимошенко П.З. Опыт систематического изложения теории словесности. СПб., 1870 (2-е изд. — 1875); Лебедев Н. Основания словесности. М., 1875). Критика понималась как единственный способ самосознания словесного искусства, попытки выстроить "систему" принимались с трудом и неохотно, лишь из истории — самой передовой гуманитарной науки XIX века, поглощавшей в себе практически все возможности научного подхода к литературе.

Критика XIX века охотно прилагала достижения философской эстетики (особенно немецкой классической философии) к художественной литературе, к этому моменту уже признанной наиболее ценным, социально "главным искусством" и воспринимавшейся, в рамках романтической эстетики как универсальный способ накопления и сохранения красоты. Романтическая идея "чистого искусства", которой не остался чужд и А.С.Пушкин, — самое точное выражение господствующего в эти годы отношения к сущности художественного творчества и литературному искусству. Этой концепции "чистого искусство" литературная критика обязана своим бурным развитием: в середине XIX века было принято как очевидность, что художественный текст нуждается в истолковании и комментарии, суть которого — в точном, адекватном прочтении заложенных в тексте "смыслов". Такого рода полное прочтение художественного произведения было в глазах человека XIX века значительным событием и большим художественным достижением, не меньшим, чем создание этого текста. Именно поэтому русская критика, которая весь XIX век шла рука об руку с литературой (многие критики были писателями, многие писатели, почти все,

писали критические статьи), тяготела к психологической и философской прозе. Было создано немало произведений, находящихся на границе между художественным произведением и критической статьёй, само такое смешение не казалось крамольным. В сущности, русская критика XIX века — очевидная отрасль литературы, чуждая всякой утилитарности, не признававшая научности знания о литературе, однако охотно признававшая свою принадлежность публицистике. Увлеченность демонической темой не помешала романтикам с особой пристальностью вглядываться в нравственные категории, управляющие законами организации внутреннего пространства литературного произведения. Настойчивые поиски морального идеала также очевидно связаны с ценностями христианской культуры.

Основой в формировании такого рода модели нравственно упорядочивающей литературной критики сыграл в свое время сентиментализм с его апологией "добротного чувствительного человека", то есть человека, имеющего исключительные духовные и моральные качества, взгляд которого на мир обладает особой пронизательностью, способностью "срывать покровы лжи" и "обнажать тайну истины". Особая этическая чистота описываемой точки зрения на текст обеспечивает исключительное качество понимания смысла заложенных в тексте значений.

То, что эти значения существуют и они непосредственно связаны с устойчивым онтологическим центром Вселенной, не вызвало никаких сомнений. Речь шла только о сочетаниях смыслов, спор шел только о месте расположения опорных центров строительства художественного пространства ("природа" для сентименталистов, "государство" для классицистов или "внутренний мир человека" для романтиков). Связанный с этим поиск "идеала" ("положительного героя") в русской литературе XIX века шел параллельно поиску идеальной точки зрения на художественное творчество, этот мир, как они верили, воссоздающее (символизирующее или даже "отражающее"). Ситуация "текст о тексте" не воспринималась как сложная и необычная: литературно-критические эссе органически входили в систему жанров национальных европейских литератур, строительство художественной модели художественного произведения (а заодно и связанной с ним историко-социальной "реальности") было главным и нормальным способом понимания художественного произведения. Не случайно поэтому, что критик в русской культуре XIX века занял мес-

то учителя и наставника: в социально-ценностном отношении эта позиция в течение ряда лет была, пожалуй, выше писательской. Такого рода философско-эстетический комментарий литературного произведения царствовал в русской критике весь XIX век, существенно усиливаясь в первой его трети и в "серебряный век" русской культуры.

Этому типу отношения к художественному тексту был свойственен осужденный современными деконструктивистами "логоцентризм" как стремление увидеть смысл Мироздания (Истину) с помощью понимания выраженных в тексте смыслов.

Христианские ценности оставались понятными и общепринятыми даже в среде критиков "социологистов", искавших влияние "среды" на униженного и оскорбленного действительностью героя литературного произведения. Сам термин "произведение" сосредоточивал отношение к литературному тексту как "производному от автора", как прямое и полное его выражение. Самостоятельность романтического текста от автора казалась очень относительной, почти несущественной. Автор оказался центральнее самого текста, вследствие этого аналитический разбор текста иногда уводил к разговору об авторе как эстетической персоне и исторической личности; из этих ростков с учетом крепких и живых традиций житийной литературы возникли первые тексты "биографического литературоведения" Сам же литературный текст трактовался почти в том же ключе, что и православная икона: не картина, на которую можно смотреть как на вещь, трактуя ее эстетически, но — окно, прозрачный квадрат, за которым возможно прозреть смысл ("отраженную действительность" для Н.А.Добролюбова и Н.Г.Чернышевского, "личность автора" для И.Анненского, "народный дух" для романтиков и неоромантиков-народников и пр.). Этот определенный смысл литературное произведение не несет в себе, но лишь указывает на него, служа путем или знаком его. С такого типа восприятием художественного текста как "знака истины" были связаны позже художественная практика и теоретические штудии символистов.

Здесь рождается определенная концепция построения текста о литературном тексте: исследователь должен изучать не структуру текста, но, игнорируя ее существование, пробиваться сквозь текст, как заросшую тропинку в джунглях, к текстовому смыслу, чтобы усилием своей творческой воли освободить заключенную в нем душу от плена, то есть от его "материального выражения", художе-

ственной формы. Игнорируя вопрос о тексте как определенной структуре, символисты точно поставили вопрос о тексте как едином знаке, обладающем определенным символическим значением. Формирование и восприятие этого знака понималось ими как медиумический процесс связи “двух миров” интенсивностью поэтического прозрения поэта. Отсюда и критика символистов оказывалась “преодолением мира” не меньше, чем их художественные тексты.

Повышенный интерес к истории, свойственный русской научно-общественной жизни XIX века, сказался и в том, что почти все попытки систематизации изучаемого, точнее, описываемого материала сводились либо к попытке пересказа “содержания” под определенным углом восприятия, признававшимся в качестве самого точного или “правильного” (В.Г.Белинский), либо к превращению автора литературного произведения в “героя жизни”, причем социально-бытовая реальность трактовалась как текст, а писатель — как ее главный герой. Возникла так называемая творческая биография, тип литературоведения, и до сей поры чрезвычайно популярный во всем мире.

Другой тип статьи-исследования, свойственной XIX веку, объединяет в себе и то и другое: в ней трактуется история жизни литературного героя, вынужденного из литературного хронотопа и размещенного непосредственно в поле соответствующей социально-бытовой реальности. Литературный герой признается типичным или нетипичным. С этими попытками связано возникновение историко-культурной школы, творчество Д.Н.Овсяннико-Куликовского и искания литературоведов-социологов (придавших вопросу о “жизненности” политическую окраску, искавших в литературном герое черты “передового” или сугубо отсталого человека). В этих попытках познать литературу через познание лица (героя, автора, современника) сказалось важное свойство русской христианской культуры (характерно, что слово “лицо” часто употреблялось тогда в значении “личная индивидуальность”). Русской критике оказалась свойственна характерная портретность, определившая собой и популярный жанр литературного портрета, и структурные особенности многих литературных текстов. В то время как в Европе напряженно искали источники сюжета, развивая миграционную теорию (теорию влияний и заимствований), изучали мифологические корни (последователи бр. Гримм, Э.Тэйлор и др.), Россия, вплоть до последней трети века, не испытывала особенного инте-

реса к этим исканиям, сосредоточенно ища ответа на "русские вопросы" Лишь во второй половине XIX века появились такие ученые, как А.Потебня и А.Веселовский, положившие начало отечественной традиции изучения литературы не только литературно-эстетическими средствами, но в попытке построить научную систематическую модель художественного текста и литературного творчества.

Редкие попытки обосновать самостоятельность литературной критики в эти годы были связаны с популяризацией различных политико-философских концепций: марксизма (В.Г.Белинский, Н.Г.Чернышевский, Н.А.Добролюбов), народничества (Н.К.Михайловский), почвенничества (Н.Н.Страхов, Ф.М.Достоевский), других общественно-политических движений. Почти все попытки создания науки о литературе связывались с идеей обособления литературоведения в отдельную отрасль словесности и определялись политическими мотивами и идеями. Литературная критика воспринималась как непосредственное обращение к читателю, от своего лица, вместо опосредованного литературным героем обращения художественного. Проповедь оказывала на литературную критику такое же большое влияние, как на жанры литературы — исповедь.

Не случайно почти все крупные писатели XIX века (особенно Н.В.Гоголь, Ф.М.Достоевский, Л.Н.Толстой) переболели в периоды вершины их писательской популярности особенной, типично русской болезнью критически-исповедального наставничества. В том числе и поэтому русская критика XIX века стала столь читаемой и оказывала столь мощное воздействие на умы, формируя общественное мнение, — начиная с декабристской критики. Особенно яркий пример здесь — феномен В.Г.Белинского. Критика превратилась в один из ведущих жанров литературы, оказав воздействие на становление "натуральной школы", сформировав каноны тургеневского "общественного романа", "идеологического романа" Ф.М.Достоевского. Однако именно это — принципиальная волеизъявленность в общественно-политические процессы — и помешало ей превратиться в науку.

Лишь в конце XIX века на место политических идей в формировании задачи текста о словесном художественном тексте встали идеи научные. Вначале это были методологические принципы других гуманитарных наук. Началась эпоха борьбы за литературоведение между смежными науками, которые стремились колонизировать во взаимной борьбе эту богатую, но пока еще "ничейную зем-

лю" Наиболее агрессивно в этом смысле вели себя история, социология, этнография, мифология, философская эстетика и психология. Процесс, начавшийся в 1870-е гг., продолжается и по сей день. Многие существующие ныне литературоведческие школы оказываются в рамках симпатии к истории или психологии, теории информации или социологии, признавая это или — что также нередко — отрицая это. Иногда такое внутреннее приобщение к той или иной смежной гуманитарной науке происходит как бы бессознательно, и сегодня, подобно герою Мольера, который не знал, что он говорит прозой, некоторые ученые, игнорирующие этот вопрос и называющие себя вне "партий", тем не менее активно участвуют на той или иной стороне в этой вековой борьбе за литературоведение, за решение вопроса о том, как именно следует (и следует ли) анализировать литературное произведение.

Поэтика как самостоятельная наука о художественном слове возникла в рамках этой борьбы и в связи с растущим пониманием несводимости художественного творчества к продуктам других видов человеческого творчества, в последовательном недовольстве и отказе признать правомерность попыток истории, философии, мифологии, психологии подменить собой литературоведение. Другой важной предпосылкой развития в нашей стране научного литературоведения оказался бурный литературный процесс XIX века, особенно развитие русского классического романа, заставившего подумать о специальных методах изучения литературных явлений, столь мощно влиявших на человека и все сферы жизни страны. Процесс сложения литературоведения как науки, обладающей своим предметом и методологией, в первую очередь связан с именами А.Н.Веселовского ("историческая поэтика"), Ф.И.Буслаева (мифологическая школа) и А.А.Потебни, впервые сформулировавшего основное понятие новой науки — понятие о природе и особенности структуры художественного знака ("внутренняя форма слова"). Первые тридцать лет своего существования, вплоть до 1910-х гг., молодая наука развивалась, апробируя методы и концепции соседних, более развитых гуманитарных наук: психологии, этнографии, культурологии, истории и лингвистики.

Создание первой, пока еще несовершенной, но по-настоящему независимой и цельной научной методологии литературоведения было предпринято формалистами, выдвинувшими в качестве основы концепцию литературного произведения — "вещи", способной быть изученной именно как самостоятельная и довлеющая себе

существенность. В пылу борьбы с "академическим эклектизмом" они отрицали или недооценивали такие существенные компоненты бытия литературного текста, как семантика, вопросы рецепции, проблема создания литературного героя. Работы М.М.Бахтина, А.Ф.Лосева и других ученых, стоявших в стороне от формалистов, восполнили этот пробел. Сравнительно с формалистами другие школы и направления подчас тянули одеяло на себя, адаптируя применительно к анализу литературного текста методы и концепции психологии, истории и других смежных наук. К формалистам, стремившимся не к присоединению литературоведения к другим наукам, а к методологической, принципиальной научной самостоятельности, можно прибавить еще и критиков-символистов, которые занимали особое положение в этом процессе: они одинаково отрицательно относились и к "позитивизму" формалистов, и к "позитивизму" представителей историко-культурной, психологической и других школ, соотнося литературоведение только с литературой, настаивая на их единстве и неразрывном родстве.

В середине 1910-х гг. группой ученых, входивших в объединение МЛК и ОПОЯЗ, впервые были провозглашены принципы новой науки, "поэтики", обладающей своим собственным материалом, своим особенным методом. Благодаря усилиям русских формалистов (и далее - их работе в эмиграции вместе с Пражским лингвистическим кружком) литературоведение из пасынка психологии и истории превратилось в оригинальную науку, быстро завоевавшую признание. Имена Ю.Н.Тынянова, М.М.Бахтина, Д.С.Лихачева, Ю.М.Лотмана, других отечественных ученых сегодня хорошо знает весь филологический мир, по их исследованиям читаются курсы и спецкурсы во многих университетах мира.

Можно без преувеличения сказать, что достижения отечественного литературоведения имеют мировое значение. В 1920-е гг. молодая наука шла тем путем, который определил развитие многих новых направлений мировой филологической мысли. У русских формалистов учились поколения французских, польских, американских исследователей. Параллельно, в атмосфере жесткой научной полемики, в нашей стране бурно развивались и другие литературоведческие школы: мифологическая (И.Г.Франк-Каменецкий, О.М.Фрейденберг), философская (М.М.Бахтин, А.Ф.Лосев), психологическая (Л.С.Выготский), социологическая (В.М.Фриче, В.Ф.Переверзев) и ряд других.

Все они внесли свой важный вклад в развитие литературоведческой науки. Борьба между ними — одна из важнейших страниц истории русской науки и культуры. В 1920-е гг., когда уже были отменены все старые идеологические запреты и еще не введены новые, создалась исключительно благоприятная обстановка для быстрого развития новых научных идей и концепций. Как ни парадоксально, когда в Америке, например, работы З.Фрейда были под запретом, в нашей стране расцвело научное сообщество литературоведов-психоаналитиков, в начале века издававших свои ученые записки (под ред. И.Д.Ермакова), после Октябрьского переворота даже учредивших свой институт (позже закрытый за “связь с троцкизмом”).

Начиная с 1930-х гг. литературоведение в нашей стране, как и другие гуманитарные науки, подверглось жесточайшим репрессиям и фактически, как свободная от идеологического контроля наука, было уничтожено. Разрешенным литературоведением почти на полвека стала культурно-историческая школа с социологическим (точнее — марксистским) уклоном. Теоретическая мысль дозволялась лишь в строго определенных рамках, из-за чего многие литературоведы (в том числе бывшие формалисты) стали склоняться к литературной работе, переводам, написанию эссе и художественных биографий (или романов-исследований). Делом литературоведа на долгие времена стало написание историко-литературных обзоров жизни и творчества определенных авторов, в смысле их соответствия или несоответствия канонам исторического материализма, понимавшегося, впрочем, неодинаково разными исследователями, по поводу чего шла вялая полемика, заменившая собой бурные теоретические споры 1920-х гг. Вторым по значению видом литературоведческой работы стало написание комментариев к полным собраниям сочинений, фактографий, “летописей” и оформленных в виде научных статей отдельных тем этих комментариев. Особым и наиболее методологически развитым разделом науки стала текстология (Б.В.Томашевский, С.А.Рейсер, Д.С.Лихачев и др.). Надо признать, что эти отрасли литературоведения получили в советский период мощное развитие.

Что же касается поэтики, теории литературы, то на фоне блестящих достижений зарубежного, особенно французского литературоведения 1960-х гг., наши достижения 30-60-х гг. выглядят скромно: из признанных учителей русские литературоведы превратились в скромных учеников. Идеологический контроль за гумани-

тарной наукой, конечно, нанес тяжелый удар России как стране, в свое время передовой в отношении уровня развития филологии. Фактически были уничтожены или запрещены все литературоведческие школы, кроме марксистской историко-культурной. Лишь хрущевская "оттепель" в 60-е гг. позволила возродиться вновь морфологическому литературоведению, и то только в Эстонии, в стенах Тартуского университета, усилиями Б.Ф.Егорова и Ю.М.Лотмана. В Москве и Ленинграде появились ученые, связавшие свою деятельность со структурно-семиотическим направлением. Успехом, которым можно гордиться, на общем литературоведческом фоне советской эпохи была Тартуская (Тартуско-Московская) филологическая школа Ю.М.Лотмана, в 1970-е гг. единственная из отечественных современных получившая международное признание.

Справедливости ради нужно отметить, что в странах Запада, которых не коснулся идеологический террор, свирепствовавший в СССР, в середине XX века также царствовали литературоведческая социология и литературоведческий марксизм. "Красное десятилетие", которое пережила мировая литературоведческая наука, окончилось только в 40-е гг., сменившись в 50-е гг. пресловутой "новой критикой" (еще отстававшей в методологическом отношении от достижений русских формалистов), а затем структурализмом, постструктурализмом, неомифологизмом, литературоведческой герменевтикой, нарративной поэтикой, деструктивизмом. При всем противостоянии друг другу этих филологических дисциплин, они образовали научную парадигму, вне которой нельзя всерьез претендовать на работу с художественным текстом; всему этому пришлось заново учиться русским филологам — тем, которые смогли вырваться из-под убаюкивающего одеяла академической эклектики. Тем не менее жизнь не останавливалась и в этих трудных условиях

русская эстетическая мысль продолжала жить и развиваться. Благодаря усилиям всемирно известных и не очень известных ученых и специалистов продолжалась вузовская филологическая наука, в то время как академические институты находились под слишком пристальным оком райкомов и обкомов.

Естественно, что многие черты истории русского литературоведения совпадают с общеевропейским процессом: постоянные колебания между мыслью о том, что литературоведение — это обладающая своим методом и научным принципом филологическая дисциплина, и предположением, что научное литературоведение

невозможно (и/или ненужно), борьба позитивизма (художественное произведение — это текст, полностью объяснимый средствами формальной логики) и антипозитивизма (литература — уникальный или единственный способ объяснить окружающий мир), социологического подхода к литературе (художественное произведение — прямое отражение социального бытия человека) и историко-культурного (литературный текст — относительная культурная и историческая ценность), неомифологизма (литературный текст — записанный или сформированный в текст миф) и рецептивной поэтики (опорная точка в анализе текста — форма и принципы его восприятия), сторонников структурного подхода (смысл литературного текста заключен в его структуре) и литературоведческой эссеистики (строгий системный анализ только разрушает произведение, задача литературоведа — размышление на заданную произведением тему), литературный текст — модель Мироздания (Ю.М.Лотман) — литературный текст абсурден или имеет бесконечно увеличивающееся множество равнозначных значений (деконструктивисты), и пр.

Характерной чертой лучших образцов русского литературоведения XX века, как и всей русской художественной мысли в целом, было стремление понять литературу не только как общественную функцию или вид искусства, но как способ постижения человеком окружающего его мира. Если деконструктивисты осудили структурализм за пассивное, по их мнению, подчинение диктату “логосцентризма” (навязывание познаваемому объекту субъективной уверенности в существовании некоего “центрального смысла”), то, немного изменив этот термин и убрав из него негативные эмоции, назовем главным признаком отечественной филологической традиции “логосоцентризм” Испытывая устойчивый скепсис к слишком большим претензиям позитивизма, отечественная филология, даже в пору наибольшей увлеченности логическими моделями (например, в 1920-е гг.) постоянно тяготела к пониманию литературного произведения как формы заинтересованного диалога между двумя точками сознания, объединенными общим Смыслом их совместного бытия — смыслом, без которого ни ригоризм сциентиста, ни анархический пафос дерридианца не имеют никакого значения, превращаясь в дурную бесконечность, “черную дыру”, ничем не ограниченную и ничем не оправданную.

Особое значение в формировании комплекса особенностей национального литературоведения имеют труды М.М.Бахтина. Дело

даже не в том, что его идеи на много лет опередили искания современных деконструктивистов и нарратологов, главное в другом — придавая глобальное значение диалогу как основе художественной коммуникации, Бахтин никогда не упускал из виду третий, определяющий устойчивость этой коммуникации элемент бытия художественного текста, опирающийся на традиции русской православной мысли и связи слов в Слове. Несмотря на глубокие различия между представителями разных школ отечественной литературоведческой традиции, видится некая связь между ними во внимании — гласном или негласном, явном или тщательно скрываемом — к тесному взаимодействию между ценностями эстетическими и ценностями этическими. Адреса этих ценностей у представителей разных школ различны, различно и понимание ими указанного соотношения. Неизменно одно — признание факта наличия этой глубокой, иногда неявной и опосредованной связи между нравственными и художественными ценностями литературных фактов. Мысль о Красоте — Добре — Истине, сформулированная еще в характеристике и звучащая в творчестве русских писателей XVIII — XIX веков (Н.М.Карамзина, А.С.Пушкина, Н.В.Гоголя, Н.С.Лескова, Ф.М.Достоевского), оказалась существенной частью научного кода отечественной филологической мысли XX века.

В этой устойчивой тенденции — особенность русского литературоведения, его отличие от литературоведения западного, которое всегда, даже сегодня, в пору повального отказа от позитивных теоретических концепций, парадоксальным образом носит все более прагматический и жестко-специальный характер. За вопросом о смысле, структуре и поэтическом языке того или иного литературного текста в России всегда стоял вопрос о смысле художественной активности человека, воспринимающего окружающий его мир. Русское литературоведение, независимо от представляющей его школы, всегда сохраняло характер философского размышления о роли и назначении человека в мироздании. Не говоря уж о православном литературоведении Павла Флоренского или христианском "персонализме" Н.Н.Бердяева, все ветви русской эстетической мысли испытали сильное, хотя и не всегда столь уж явное, влияние традиций христианской культуры или даже прямое воздействие богословия, задававшего и темы, и проблематику, и решения научных проблем (например, в работах Б.А.Успенского, С.С.Аверинцева, А.Ф.Лосева, Ю.М.Лотмана). Этот слой наследия русского

литературоведения XX века изучен пока неудовлетворительно, но тем более требует к себе нового, более внимательного отношения.

Считая совершенно необходимым для филолога знание определенного набора схем и концепций, выработанных к сегодняшнему дню филологической наукой, мы считаем исключительно полезным для воспитания навыков теоретического мышления систематическое изучение работ, казалось бы, уже устаревших классиков таких, как А.А.Потебня, А.Н.Веселовский, Ю.Н.Тынянов, Р.О.Якобсон, Б.М.Эйхенбаум и др. Процесс формирования поэтики и теории литературы еще не закончен, поэтому работы включенных в пособие ученых имеют не только историческое значение. Их опыт борьбы с научной эклектикой актуален сегодня, когда в силу исторических условий и обстоятельств начинается новый раунд борьбы за возрождение традиций отечественного литературоведения. Запас идей, заключенных в работах литературоведов первых поколений, еще далеко не исчерпан, может и должен разрабатываться, без чего невозможно дальнейшее нормальное развитие науки.

История отечественного литературоведения — это определенная последовательность сменяющих друг друга различных подходов к литературному тексту (художественному творчеству, искусству). Но не только. В "синхроническом аспекте" история отечественного литературоведения представляет собой ряд методик и дисциплин, охватывающих различные теоретические аспекты и практические задачи, свойственные науке о литературе. Полностью исчерпать эту парадигму никаким списком не удастся. Можно лишь попытаться назвать наиболее употребляемые знаки этого бесконечного "литературоведческого алфавита". Среди них назовем следующие.

Герменевтика текста, близко соприкасающаяся с философско-эстетической критикой текста, с одной стороны, и с текстологией — с другой. В широком смысле — установление подлинности текста, сравнительный анализ списков, атрибуция и датировка, обработка текста для издания (научного, популярного, в виде "литературного памятника"). В узком значении (более принятом в наше время) герменевтика — наука о понимании смысла. В качестве одной из самых старых научных дисциплин, возникших еще в средние века, герменевтика всегда тяготела к универсализму, и ранее, и в наше время претендуя на роль методологии науки о литературе. Основной инструмент анализа литературоведческого текста — гер-

меневтическая интерпретация, цель которой заключается в понимании основной ценности, смысла художественного произведения. Своеобразная модель герменевтики выросла в научных институтах нашей страны в советский период (ИРЛИ, ИМЛИ и др.). Советская академическая герменевтика была мощным средством борьбы филологов против идеологического насилия социологических методов (некоторые ученые лишь добавляли в свой герменевтический анализ дозу марксистско-ленинской социологии пропорционально требованиям ученого совета или редактора). С этим свойством советской академической герменевтики связан выпуск комментированных изданий полных собраний сочинений. Как уже указывалось, это стало главным видом работы названных учреждений, все остальные виды деятельности оказались привязаны к текстологии, диктовались практическими задачами работы по подготовке текста писателя или комментариев к нему. Сталкиваясь с идеологическим вопросом, стеснявшим творческую инициативу ученого, филологи уходили в решение текстологических или источниковедческих задач, погружаясь в своеобразную герменевтическую реальность, противостоявшую идеологическому прессу.

Фольклористика (и изучение "устной литературы"), тесно соприкасаясь с литературоведением, имеет относительно самостоятельное значение. Изучая как устные, так и письменные тексты, наука о фольклоре, часто заимствует у этнографии методы, материал или концепции. В России основателями этого направления были А.Веселовский, Ф.Буслаев, А.Потебня, затем — В.Пропп, Е.Мелетинский. Тесно соприкасаясь с мифологией, вместе с тем, фольклористика охотно заимствует у ритуально-мифологического литературоведения научные концепции, материал, средства анализа текста.

Стилистика отпочковалась от разгромленных в 1930-е гг. формалистов, по существу решая вопросы сравнительно-исторической школы с использованием анализа "морфологий" индивидуальных художественных диалектов различных авторов. Наиболее известный представитель школы российской стилистики — В.В.Виноградов, оформивший это направление в 30-50-е гг. Литературоведческая стилистика может быть описана как приложение к литературному тексту лингвистики, учитывающей отличие художественного языка от литературного.

Стихovedение (включая ритмику, метрику, фонику и т.д.) базировалось на крупнейших открытиях, сделанных в 20-е гг. форма-

листами, по существу, продолжая их исследования, уточняя или дополняя их выводы. Достижения русской стиховедческой школы зафиксированы в книгах Б.В.Томашевского "Теория литературы" и В.М.Жирмунского "Теория стиха". Стиховедение — одна из наиболее методологически ясных и последовательных литературоведческих дисциплин, развивающихся в успешной конкурентной борьбе с другими средствами изучения поэтического текста.

Сравнительное литературоведение — одна из самых мощных областей современной науки о литературе. Чаще всего доминирует на кафедрах университетов в основных историко-литературных курсах. Изучает общие законы развития разных национальных литератур: "бродячие сюжеты", формы "заимствований" и "влияний", другие виды контактов между писателями, эпохами и национальными литературами. Сюда же можно отнести и теорию и историю перевода текста на другой язык, его влияние на национальную литературу, изучение многолитературных территорий. Основатель школы — А.Н.Веселовский; сегодня эта традиция представлена организованным М.П.Алексеевым сектором взаимосвязей литератур ИРЛИ РАН. Литературоведческая компаративистика тесно смыкается с культурологией, как традиционной, так и структурно-семиотической; осмысляя художественный текст как явление истории культуры, взятой в рамках определенного временного или пространственного контекста.

Морфологическое литературоведение — начиная с концепций А.Потебни, с помощью формалистов и затем усилиями ученых Пражского лингвистического кружка, а с 60-х гг. — Тартуской школы структуральной поэтики (Ю.М.Лотман) — развивает идею существования у литературного текста ряда отличий, которые делают его несводимым к тексту публицистическому, научному или философскому. Например: наличие у художественного текста определенной "образности" (А.Потебня), "литературности" (формалисты), своего языка, противостоящего литературному (пражцы), художественной структуры и "вторичной моделирующей системы" (Тартуская школа). Эта традиция в отечественном литературоведении наиболее успешно сопротивлялась давлению смежных наук, может быть, именно потому, что активно включала научные методы теории информации, биологии, математики, психологии, эстетики и др. в рамки общего структурно-семиотического принципа, ориентированного на активное усвоение различных концепций и самого разного материала в выработке метода научного описа-

ния. Гибкость, недогматичность методологии и жесткость центрального общего принципа сделали морфологическую школу фактически научно-методологическим центром отечественного литературоведения.

Литературоведческая биография продолжает методы и достижения "биографической школы", царствовавшей в XIX веке. Исходя из того, что историческая личность писателя первична по отношению к его произведениям, делается вывод о том, что за счет исторического описания жизни литератора можно проникнуть в тайну его творчества. В чистом виде представлена летописями жизни и творчества писателей (наиболее удачные — А.С.Пушкина, Ф.М.Достоевского, Л.Н.Толстого), а также популярной серией "Жизнь замечательных людей" (например, книга Л.П.Гроссмана о Ф.М.Достоевском). В той или иной степени присутствует во многих монографиях академического советского (русского) литературоведения, определяя структуру научного исследования, строящегося, как правило, на хронологической основе с постоянными обращениями к фактам биографии. Попытку модернизировать несложный методологический механизм биографического литературоведения предпринял в 20-е гг. Н.Пиксанов, создав известную концепцию "творческой истории" и заменив "историю жизни" писателя на более существенную "историю написания им своего произведения" (так называемое генетическое литературоведение).

Литературоведческая библиография — в сущности, книговедение, повернутое к решению литературоведческих задач (например, при издании полного собрания сочинений или летописи жизни и творчества). Так же как и сравнительно-историческая школа, развита в академических институтах, где составляются очень полные и хорошо обработанные библиографии писателей. В последнее время с использованием специально созданных для этого компьютерных программ (например, библиография А.С.Пушкина в ИРЛИ РАН, выполненная совместно коллективом ученых Пушкинской группы и компьютерной фирмой "Альт").

Генетическое литературоведение. В его основе — описание процесса создания литературного текста как порождения его рядом поддающихся описанию конкретных факторов ("влияний"). Находясь в рамках общей идеи сравнительно-исторической поэтики, метод предлагает сосредоточиться не на выяснении сходных и различных "мотивов", при игнорировании "личного почина", по мнению А.Н.Веселовского, не поддающегося систематическому изуче-

нию, но именно на том, как формировался текст, его художественная форма, под влиянием множества разных факторов, объясняющих как "влияние", так и характерные черты самого "личного почина" (Н.Пиксанов). Традиционный академический стиль (эмпиризм) полностью отрицает любую теорию текста или, что равнозначно, признает возможность сведения в одну теорию нескольких противоречащих друг другу методологических принципов, справедливость всех или многих противоречащих друг другу теорий. Мифологический (историко-археологический) анализ сосредоточен на нахождении архаических корней отдельных элементов художественного текста. И то и другое отрицает наличие у текста единого значения, игнорирует его целостность и структурность. Для генетического литературоведения второго типа характерно использование средств этнографии, в частности, теории мифа и ритуала. Этот метод плодотворен при изучении жизни писателя как исторической личности, человека культуры своего времени. Практически ничего не дает этот метод для изучения поэтики и семантики художественного текста, который остается здесь неким абстрактным "результатом" действия многих изучаемых сил и влияний. Смешение автора как исторической личности и автора конкретного произведения как элемента структуры произведения — один из главных пороков метода.

"Новая критика" и на своей родине — в США, и в России углубляется в сферу подсознательного в литературе, игнорируя всякую социально-культурную детерминированность. Здесь господствует пафос преодоления позитивизма, здоровое отвращение к академическому догматизму, одновременно с этим игнорируется всякая детерминированность художественного текста. Это делает представителей "новой критики" похожими на ранних формалистов, они также рассматривают текст как "вещь", не связанную ничем и никем. В отличие от формалистов они углубляются в свободную интерпретацию, пытаясь создать параллельно художественной модели произведения свою, такую же неповторимую художественную модель, объясняющую текст. "Новая критика" очень многим обязана герменевтике, активно осваивая ее методы и средства; в сущности, это литературная критика, действующая герменевтическими средствами.

Экзистенциальная критика ("персонализм") создает описания художественного текста и сопутствующей его бытию художественной коммуникации по известной схеме: действительность — автор

— произведение. В центре критики оказывается не художественный текст как таковой, но внутренний мир и личность автора. Текст понимается как посредник между двумя "я", причем анализ должен снять случайные помехи в контакте с личностью автора, прояснить ту информацию, которую несет об авторе текст. К этому типу литературного анализа принадлежит критика русских символистов, например, статьи А.Белого или Вяч.Иванова.

Психоаналитический метод анализа литературного произведения разбивается на два типа:

1. *Фрейдистский метод*. Главная задача — найти психо-сексуальные корни различных элементов литературного произведения. Материалом, помимо текста произведения, становятся биография автора, свойства культуры того времени, любые тексты, могущие быть привязанными к теме исследования. При этом не делается принципиального различия между художественными и нехудожественными текстами, они ставятся на одну доску. Причины возникновения художественного текста выясняются из реализации писателем скрытых (подавленных) сексуальных комплексов. Таким же образом трактуются и мотивы действий героев литературных произведений, к сравнительному анализу которых и сводится фрейдистское исследование. Предмет литературоведения (художественность) здесь исчезает, как нет и своей теории, подменяющейся методом, предметом и средствами анализа, свойственными аналитической психологии.

2. *Юнгианский метод*. Основой оказывается поиск архетипов, врожденных психических моделей, которые определяют все, что создает, записывает, и вообще все, что делает их носитель. Вербальные ситуации как ничто другое точно вскрывают определенный набор архетипов и их свойства, помогая понять причины, обусловившие возникновение определенных элементов художественной формы. Анализ литературного произведения сводится к выяснению свойств подсознания автора и его героев, однако без того акцента на сексуальность, который присущ фрейдистской школе.

Имманентный анализ. Логика такого типа литературоведения заключается в следующем: само чтение предполагает различение, следовательно, в этих условиях никакая наука вообще невозможна, ибо нет проверяемости, повторяемости, невозможен опыт. Возможность сравнительного анализа в рамках "исторической поэтики" или компаративистики — также отрицается. Понятно, что не

признается ограничение текста от внетекстовой реальности. Наличие у художественного текста структуры или специфической "литературности", найденной формалистами, также не признается. В сущности, для последователя этого метода литературы вообще нет, изучается словесность. Работа исследователя сводится к написанию текста, описывающего конкретное (данное) его восприятие, и близка по смыслу к обычной литературной критике толстых журналов.

Структурно-семиотический анализ. Смысл его заключается в нахождении синтагматических и парадигматических связей структуры литературного произведения; выяснении, за счет составления пар оппозиций, свойств внутреннего предметного мира произведения; нахождении закономерностей, тождества и различий внутри текста и в сравнении с другими текстами (того же автора или других); применении категорий лингвистики и культурологии, теории информации и математики для поиска совпадений и отличий во внутренней структуре произведения (категории грамматического рода, цвет, символика чисел и пр.). Структуральную модель литературоведения характеризует достаточно развитый в теоретическом отношении метод, для которого характерны следующие посылки:

- строгое отличие художественного текста от нехудожественного,
- текста от всего остального (внетекстовой реальности),
- изучение внутренней структуры произведения имманентным способом,
- поиск закономерностей исследуемой художественной структуры (в отличие или при совпадении с другими).

Современные российские ученые, работающие в этом ключе: В.В.Иванов, Б.А.Успенский, В.Н.Топоров. Традиционные обвинения, звучащие в адрес морфологов (структуралистов), — схематизм и отвлеченность, "убийство искусства", невнимание к "истории текста" и пр.; в адрес академистов же звучит обвинение в отсебятине, проявляющейся в систематическом стремлении придать субъективному впечатлению от литературного текста вид некоей теории. Справедливости ради нужно сказать, что такого рода уклон и недостатки свойственны скорее отдельным исследователям, нежели представляемым ими школам. Главная претензия к структуралистам со стороны постструктуралистов заключается в том, что искомая структура произведения лишь отражение свойств "логоцентрического мышления" познающего субъекта, в

действительности отсутствующая в произведении. Эта мысль деконструктивистов сближает их с генетическим и имманентным литературоведением.

Мифолого-этнографическое литературоведение царствует в области изучения волшебной сказки, фольклора, преданий и ритуальных текстов. Иногда применяется для изучения литературных текстов, содержащих в своей структуре элементы, подходящие для применения метода "этнографической" реконструкции с помощью искомой (лежащей в основе изучаемого явления) мифологемы.

Культурно-исторический метод широко применяется литературоведами при издании сочинений классиков — во вступительных статьях и комментариях. Смысл метода заключается в выяснении художественного значения произведения, которое понимается как описание условий и обстоятельств написания, публикации, распространения, отзывов и переводов данного текста. Примеры такого типа — комментарии к полным собраниям сочинений Ф.М.Достоевского, И.С.Тургенева (ИРЛИ РАН).

Постструктурализм (деконструктивизм) исходит из ложности попыток навязать изучаемому нами эстетическому объекту законов нашего "логоцентрического" мышления. Никакого определенного значения литературный текст не несет, оказываясь лишь "дискурсом" в безбрежном море таких же "дискурсов", сливающихся в один бесконечный Текст, без которого и вне которого не существует ничего. Каждый новый "дискурс" есть порождение и результат действия других "дискурсов", семантика литературного произведения оказывается размытой и условной, предполагая бесконечное множество равноценных прочтений. Эта концепция, по сути, есть еще одна попытка философии "приручить" литературоведение (на этот раз — постмодернистского типа экзистенциалистской философии). Кроме того, очевидно методологическое сходство с социологическим литературоведением марксистского типа: если в марксизме "личный почин" (А.Н.Веселовский) и "избыток видения автора" (М.М.Бахтин) растворяются в бесконечном диалектическом историческом развитии, пассивными отражениями которого являются тексты, то для постструктуралистов личность автора растворяется в дискурсах, которые и есть бесконечная реальность. Сущность творчества писателя понимается в обоих случаях как обменно-выделительный процесс, идущий помимо воли его носителя. Подобно историко-культурному литературоведению, постструктурализм смешивает (принципиально не отграничивает)

художественный и нехудожественный текст, лишая литературоведение научного материала и сводя его к лингвистике, изучающей речевые и художественные "дискурсы", "выражения", лишённые структурных отличий. Деконструктивизм — доведенная до предельной точки мысль структуралистов о том, что "мир есть текст" В связи с отказом от структуры деконструктивизм, на словах борющийся с еще одним научным мифом, на деле создает условия для возрождения всех видов и форм научной мифологии и эклектики, что очень оживляет российский филологический горизонт.

Основная тенденция развития литературоведения как науки — борьба за свой предмет и метод. Споры на этот счет продолжаются и поныне. В последние годы в русском литературоведении вместе с исчезновением политического террора отпала необходимость в привязывании анализа произведения к марксистско-ленинской эстетике, хотя далеко не все отказались от этой привычки. Повидимому, теория литературы может сделать в нашей стране шаг вперед в следующих поколениях ученых, выросших в условиях, когда не будет деморализующей науку необходимости учитывать давление "тенденции", выраженной в передовых статьях газет (раньше) или в господствующем методе, охраняемом культурно-исторической ориентацией ряда академических институтов. Большое значение имеет также строгий отказ от филологической моды, бездумное следование популярным нормам и образцам. Литературоведение как единая наука существует сегодня в виде множества разных школ и методов, находящихся в состоянии скрытой или явной борьбы друг с другом. Можно констатировать, что у нас не одна "теория литературы", но множество теорий литературы, иногда дополняющих, а иногда исключаящих друг друга. Нахождение определенного смыслового интеграла, позволяющего выстроить реальную научную парадигму, оказывается не данью экзотической теме, но насущной необходимостью, стоящей в начале любого филологического исследования. Мы располагаем сегодня набором концепций, школ и терминологиями, которые в лучшем случае не похожи и не пересекаются (например, культурно-историческая и структурно-семиотическая), в худшем же случае имеют в своем арсенале сходные термины, означающие, впрочем, разные вещи (например, "образ" у А.Н.Веселовского и в "теории отражения" социологической школы). Мы стремимся избежать путаницы и пото-

му будем пользоваться специальными терминами как можно реже и с сопутствующими пояснениями.

В целом же главная тенденция современного русского литературоведения заключается в стремлении понять литературный текст как оформленное значение, обращенное к "другому" и созданное с задачей передать как главную ценность свою жизненную точку зрения (в форме нравственной позиции литературного героя или "точки зрения текста"). На этом пути литературоведение борется со своими двумя крайностями, отмеченными еще А.Н.Веселовским: позитивизмом, стремлением объяснить все и вся с помощью какого-то одного закона, принятого за истину, определенной рациональной схемы или концепции (отдельные концепции как морфологического, так и традиционного академического литературоведения с акцентом на прагматику текста), а также метафизическим эклектизмом, с помощью которого отсутствие всякой теоретической базы исследования заслоняется потоком продуцируемых без всякой связи друг с другом различных схем и концепций, хаотически нагроможденных в тексте исследования или в группе текстов, с уверенностью, что никакой другой филологии не нужно. К этим двум опасностям прибавилась и третья: попытка построить литературоведение как негуманитарную науку (постструктурализм), игнорируя пока еще действительно неразработанный вопрос о природе связи между человеком и окружающим его мирозданием.

К сожалению, и сегодня состояние терминологического и теоретического хаоса в современной науке многие считают нормальным, объясняя это либо молодостью научной дисциплины, либо вообще отрицая возможность создания единого терминологического пространства для науки о литературе. Наиболее часты исследования, выполненные в рамках историко-культурной школы, с элементами генетического и структурального методов. Некоторые ученые сознательно отказываются от какого-либо прямого разговора о смысле и содержании литературоведческого анализа, считая это раз и навсегда выясненным вопросом. Последнее часто встречается среди представителей академического литературоведения, что выглядит парадоксально, учитывая, что именно там должны быть сосредоточены фундаментальные исследования, в отличие от более прикладного характера вузовской науки. Приходится констатировать, что отечественное академическое литературоведение сосредоточилось преимущественно на прикладных задачах

(текстология, источниковедение, историко-литературный комментарий текста), в то время как, наоборот, в вузах сегодня все больше внимания уделяют именно теоретическим аспектам науки, изучению и выработке новых методик.

* * *

Предлагаемое пособие охватывает весь период существования русской науки о литературе, начиная с выделения ее в самостоятельную научную дисциплину (конец XIX века) и до сегодняшнего дня. В состав соответствующего курса вошли важнейшие русские и советские литературоведческие школы, оказавшие заметное влияние на развитие русской и мировой культуры XX века. Эти школы и направления представлены именами ученых, оставивших нам ценное научное наследие — оригинальные концепции, существенно продвинувшие отечественную филологию.

Включение того или иного материала в курс продиктовано не только широкой известностью ученого или эстетической школы, но и ее оригинальностью и научным качеством; включение в курс темы "Социологическое литературоведение", напротив, объясняется тем огромным влиянием, которое оказало оно на формы изучения художественных текстов в русской культуре XX века.

Учебная литература, соответствующая предлагаемому курсу, практически отсутствует. В связи с этим студентам рекомендуется сосредоточиться на изучении оригинальных текстов, созданных литературоведами в пределах соответствующих эстетических школ, и руководствоваться предлагаемыми пояснениями и библиографическими справками. При подготовке к практическим занятиям и экзаменам можно пользоваться любыми изданиями указанных текстов, в случае, если рекомендованные издания окажутся труднодоступными.

Материал, входящий в пособие, сгруппирован таким образом, чтобы помочь студентам научиться легко ориентироваться в мире эстетических школ и концепций, дать образцы подхода к художественному тексту с самых различных теоретико-эстетических позиций и тем самым помочь в их будущей профессиональной преподавательской деятельности. Предлагаемый набор тем, разумеется, не исчерпывает материал, охватываемый тематическими и хронологическими рамками пособия. Для того чтобы компенсировать эту неполноту, мы вводим специальный раздел "Дополнительная лите-

ратура", оставляющий возможность дальнейшей учебной работы по курсу для тех студентов, которые хотели бы углубить свои знания этого предмета. Такой раздел необходим еще и для того, чтобы дать студентам возможность творческого осмысления новых или вновь появляющихся эстетических школ и концепций — за счет сопоставления их с уже существующими с целью выяснения совпадений и отличительных особенностей.

В случае, если студенту (или преподавателю литературы) потребуется справочный материал, выходящий за рамки нашей задачи, можно воспользоваться справочной и библиографической литературой из соответствующего раздела (например, "Литературным энциклопедическим словарем". М., 1987), также библиографиями, указанными в каждом разделе курса. Главная задача пособия — обеспечить студенту возможность сравнительного изучения важнейших, на наш взгляд, наиболее интересных эстетических концепций, оставивших заметный след в истории отечественной филологической науки.

Такого рода сравнительный анализ помогает выработать профессиональное отношение к изучаемому материалу, естественным образом дополняя собой многочисленные историко-литературные курсы, включенные в систему подготовки студентов-филологов. Этим и объясняется необходимость такого рода пособия, без которого теоретические знания литературоведа оказываются недостаточными для реальной профессиональной работы — преподавательской и научной. Учебное значение изучения русского литературоведения XX века переоценить трудно, без хорошего знания этого материала нельзя себе представить адекватное усвоение любого историко-литературного курса.

Актуальность такого пособия, помимо всего прочего, объясняется и недавним освобождением от идеологических шор, сводящих всю науку о литературе к объяснению связи искусства с историей в рамках исторического материализма.

Возможно, книга поможет избежать новых методологических ошибок, связанных с пристрастием к модному учению, не продуманному и принятому без должной самооценки. Достижения русской мифологической, историко-культурной, психологической, формальной, структуральной, "поэтики выразительности" и других школ перестали быть привычной мишенью для критики и чем-то экзотическим для "гурманов", но превратились ныне в важный научный материал, без изучения которого нельзя представить себе

квалифицированного специалиста, преподавателя высшей и средней школы. Естественно, каждый из нынешних филологов и учителей-словесников придерживается определенной теоретической ориентации, уже существующей и, как правило, давно известной. Но не каждый способен отдать себе отчет в сумме своих теоретических пристрастий. Изучение данного материала поможет каждому преподавателю литературы совершить акт литературоведческого самопознания, "узнать себя" в той или иной эстетической концепции; том или ином приеме литературного анализа.

Пособие, конечно, не может претендовать на всеобъемлющий анализ всех школ и концепций, выработанных филологической наукой России. Наша задача скромнее: выстроить предлагаемый материал в определенную систему, назвать хронологические рамки, концептуальные особенности, имена основных действующих лиц различных литературоведческих школ и концепций, на наш взгляд, оказавших особенно сильное влияние на дальнейшее развитие науки в целом. Отдавая предпочтение тому или иному направлению, каждый из нас должен понимать, что любая теоретическая концепция имеет свои плюсы и минусы, определенные возможности и пределы, напоминая собой некий инструмент, отличающийся от другого инструмента сферой применения и функциональностью. Как хирург во время операции не может обойтись одним скальпелем, так и литературовед, исследуя конкретный текст (произведение), не может, не впадая в крайности, ограничить себя лишь одним каким-то средством практического анализа. Обычная картина — смешение и перекрещивание разных методик. Мы считаем необходимым, чтобы филолог, анализирующий текст, хорошо понимал, какие именно концепции и в чем перекрещиваются, в рамках какого научного принципа. Это поднимает уровень чтения литературоведческого исследования и формирует собственную сознательную теоретическую базу. Понятно, что владение большим числом концепций и методов анализа — отличительное качество хорошего специалиста.

Сегодня на отечественную филологическую мысль, в условиях интеллектуальной свободы и отсутствия цензуры и "железных занавесей", мощное давление оказывают англо-американские литературоведческие школы, особенно неосоциологическая, неокультурологическая, неомифологическая, а также постструктурализм и деконструктивизм. Ничего плохого в этом нет, ибо научные принципы живут только в условиях диалогического противостояния другим

научным принципам, а выживают, лишь оказываясь дееспособными в условиях практики. Очевидно, что знание традиций отечественного литературоведения приобретает здесь особое значение. Изучение выдающихся памятников русской филологической мысли поможет будущему филологу и учителю-словеснику точнее сформировать свое личное отношение к основным проблемам литературоведческой науки, свое профессиональное кредо.



ОГЛАВЛЕНИЕ

1. Сравнительно-историческая школа А.Н.Веселовско- го	31
2. Концепция "внутренней формы" слова А.А.Потебни	76
3. Историко-психологическая школа Д.Н.Овсяннико- Куликовского	147
4. Мифологическая (ритуально-мифологическая, нео- мифологическая) школа в литературоведении	185
5. Теоретическое наследие О.М.Фрейдэнберг	229
6. Фрейдизм и психоанализ в русском литературоведе- нии	262

1. СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ ШКОЛА А.Н.ВЕСЕЛОВСКОГО

АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ ВЕСЕЛОВСКИЙ (1839 — 1906)

Окончил историко-филологический факультет Московского университета (1858). Стажировался в Берлине, Праге, Флоренции. С 1872 г. — профессор Петербургского университета (кафедра всеобщей литературы). Научную деятельность начал в 1859 г., выступил как исследователь литературы в широком культурном контексте. Создатель концепции "исторической поэтики", оказавшей глубокое влияние на русскую филологию XX века. Впервые выдвинул идею сравнительного (синхронного и диахронического) изучения различных форм, родов, жанров искусства в их взаимовлияниях и взаимосвязях. В соответствии с теорией А.Н.Веселовского главной задачей литературоведения является изучение законов, согласно которым определенные исторические эпохи развития общества порождали определенные литературно-эстетические формы.

"Историческая поэтика" Веселовского определила целое направление русской филологической школы на всем протяжении XX века. Первое издание "Исторической поэтики", подготовленное еще в 1940 г. В.М.Жирмунским, стало библиографической редкостью. В 1989 г. появилось новое издание трудов Веселовского. Его мысль о тотальном сравнительно-историческом анализе всех явлений мировой литературы поражает своим размахом и требует работы многих поколений, возможно, с применением технологий XXI века. Сегодня тысячи ученых разрабатывают отдельные участки научного поля "исторической поэтики" Веселовского. Некоторые академические институты России официально провозглашают в качестве основы своей работы идею "исторической поэтики", свято сохраняя ее принципы.

Труд Веселовского разделяет два периода в развитии русской литературной эстетики: время, когда на литературу смотрели только как на объект произвольного эстетического анализа, и время формирования литературоведения как самостоятельной науки. Одновременно с А.Потебней Веселовский начал систематическое изучение русской литературы как особой области гуманитарного знания и человеческой деятельности. Как и все крупные теоретики, Веселовский был человеком широчайшей эрудиции, легко привлекаемая в свои труды достижения многих наук и областей знания. Его теоретические концепции далеки от примитивной схемы. Предпринятая им попытка впервые определить "роль и границы предания в процессе личного творчества" заложила основу проблематики многих областей современного литературоведения.

Построить историю поэтики мешало то обстоятельство, что неравномерность, скачкообразность развития каждой из национальных литератур не обеспечивала достаточного материала для проведения сравнительного анализа этих литератур за тысячелетия их существования. Возникла необходимость интеграции национальной литературы в мировую. Первым, кто в России осознал эту необходимость, был А.Н.Веселовский. В своей лекции "О методе и задачах истории литературы как науки" в Санкт-Петербургском университете он впервые наметил ряд задач, которые затем решал сам и продолжали решать его ученики — вплоть до современных последователей его концепции (например, в созданном М.П.Алексеевым в Пушкинском доме секторе взаимосвязей русской и зарубежных литератур). Возникла так называемая всемирная (сравнительная) литература. Историческая поэтика — это результат применения средств сравнительной литературы с целью создания теоретической поэтики.

Общее направление этих исследований впоследствии совершенно совпало с пафосом научной деятельности формалистов: сделать литературоведение самостоятельной наукой, владеющей своим материалом, своим методом, своей проблематикой. Для выполнения этой задачи было необходимо разработать "индуктивную поэтику", обрабатывающую весь литературный процесс как одно целое — с древнейших времен и до текущего момента. Понятно, что представители этого течения, следуя заветам А.Н.Веселовского, отвергают концепцию "философско-эстетического литературоведения", провозглашающего литературу целенаправленным исполнением идеи красоты как единственной цели искусства

(разработанной еще немецкой философской эстетикой), в равной мере — и, как едко сформулировал Веселовский, "оптовые суждения" социологического литературоведения.

Веселовский впервые попытался доказать мысль, что поэтические категории — суть категории исторические: "Я отнюдь не мечтаю поднять завесу, скрывающую от нас тайны личного творчества, которыми орудуют эстетики и которые подлежат скорее ведению психологов. Но мы можем достигнуть других отрицательных результатов, которые, до известной степени, укажут на границы личного почина. Понятно, что поэт связан материалом, доставшимся ему по наследству от предшествующей поры; его точка отправления уже дана тем, что было сделано до него. Всякий поэт, Шекспир или кто другой, вступает в область готового поэтического слова, он связан интересом к известным сюжетам, входит в колею поэтической моды, наконец, он является в такую пору, когда развит тот или другой поэтический род. Чтоб определить степень его личного почина, мы должны проследить наперед историю того, чем он орудует в своем творчестве, и, стало быть, наше исследование должно распасться на историю поэтического языка, стиля, литературных сюжетов и завершиться вопросом об исторической последовательности родов, ее законности и связи с историко-общественным развитием". Эти мысли об "орудийности" творческого процесса литератора предвосхитили идеи формалистов о писателе как "мастере", применяющем во время своей работы специальные "приемы", оставляющие следы на результате их работы, художественной "форме".

На пути к созданию подлинно научного и свободного от произвольных интеллектуальных спекуляций литературоведения Веселовский активно противостоял романтической эстетике, опирающейся на популярные в XIX веке теории Карлейля и Эмерсона, провозглашающие культ "великого человека", созидающего историю из косной массы, сырого и пассивного материала. Вписывание крупного писателя в ряды таких "великих людей" объясняло смысл сделанных им художественных открытий, приводя к одному шаблону существующие в разных измерениях вещи. С другой стороны, едкий сарказм Веселовского вызывали общепринятые догматико-нормативные концепции художественного процесса. Такого рода концепции истории литературы Веселовский сравнивал с регулярным парком в стиле XVIII века, в котором все дорожки и аллеи ведут к единому центру, "причем всегда оказывается, что па-

мятник все же не отовсюду виден, либо неудачно освещен, или же не таков, чтобы стоять ему на центральной площади"

Говоря о художественности как основе выделения литературного текста в объект литературоведческого анализа, Веселовский понимал, конечно, что, с другой стороны, истинная история литературы не может опираться на уровень художественности (всегда субъективно определяемый) в отборе авторов, подлежащих изучению. Здесь Веселовский вступил в полемику с И. Кантом, считавшим существенным в истории литературы лишь гениальных авторов. Необходимо изучать второ- и третьестепенных авторов, даже заведомых графоманов, самые непритязательные сказки и невзрачные легенды, считал Веселовский. Ибо именно они готовили к "личному почину" Данте и Шекспира. Он потребовал взглянуть на "массы... лишенные голоса", многочисленные памятники литературы и словесности, считающиеся второсортными, без которых, однако, невозможно представить себе историю литературы. Эти мысли настолько отчетливы и методологически прозрачны, что были приняты даже одним из столпов социологической школы В.Ф. Переверзевым, написавшим несколько работ, связанных с темой второстепенных писателей, подготовивших явление гения (например, о влиянии Вельмана на Достоевского).

На основе этого подхода Веселовский сформулировал проблему личного творчества ("личного почина") писателя — вопрос о мере детерминированности созданных им литературных форм материалом его личной жизни и существовавшей к моменту начала его "почина" литературной традиции. Заслуга Веселовского заключается в том, что он попытался найти ключ к отделению реально сделанного конкретным писателем от того, что органически вошло в его творчество помимо его воли. Доводя эту мысль до логического конца, Веселовский говорил о невозможности ответа на любой вопрос, касающийся творчества данного писателя, если нет ответа на вопрос о смысле всего предшествующего ему процесса развития литературы. Таким образом, идя от попытки построения единой "исторической поэтики", Веселовский пришел к важнейшей проблеме собственно теории литературы ("поэтики"), вопросу о художественной форме. Формулируя предмет новой науки, он всеми своими работами свидетельствовал о невозможности построения какой-либо литературоведческой концепции, опирающейся на анализ "содержания" произведения. Ведь если история литературы — это "история словесности", то сюда входят научные, богословские,

публицистические, экономические и другие нехудожественные тексты. Если история литературы — это набор определенных, особым образом оформленных "содержаний", то история литературы превращается в историю культуры, а теория литературы — в раздел культурологии. (Нечто подобное произошло с художественным текстом в культурно-исторической школе.) Только художественная форма обеспечивает ясность в определении границ исследования, очерчивая научное поле литературоведения, исключая из него тексты, не обладающие художественной формой. Веселовский четко показал, что в основе методологии литературоведения лежит вопрос об отличии художественного текста от нехудожественного отличии, носящем принципиальный характер.

Эта концепция оказалась несовместима с ценностями очень популярного в эти годы биографического литературоведения, рассматривавшего произведение данного автора как "события" его "творческой жизни". По мнению Веселовского, литературное произведение, в течение многих лет пройдя поколения читателей, превращается в "литературный памятник", изолируясь от своего автора, приобретая собственное значение, привнесенное в него веками его восприятия. Понять такие "литературные памятники" с помощью биографического метода нельзя, но лишь изучая жизнь эпохи, литературное окружение. Мысли Веселовского о самостоятельности литературного текста, обладающего своим собственным, изменяющимся со временем значением, предвосхитили проблематику "рецептивного литературоведения", одного из главных достижений теории литературы XX века. Веселовский отдавал себе отчет в колоссальных трудностях, возникающих перед историком литературы, который попытается проникнуть в тайну художественного творчества. Поэтому он говорил о том, что историк литературы может и должен определить границы "личного почина", но никак не сам процесс личного творчества, в силу своей неповторимости и уникальности выпадающего из методологических рамок сравнительно-исторического метода.

Разрабатывая основы своего метода ("историческая поэтика — личный почин") Веселовский выделял две основные задачи историка литературы:

- найти основные параметры зависимости писателя от окружающей среды,
- выяснить в его творчестве все унаследованное (повторяющиеся сюжеты, образы).

Литературоведческое исследование, по мысли Веселовского, должно идти в русле изучения двух основных структурных элементов литературного произведения: сюжета и мотива. Под сюжетом Веселовский понимал сложные схемы, обобщающие "известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытия". Мотив, в отличие от сюжета, представлялся ему простейшей повествовательной единицей, "образно ответившей на запрос человеческого ума или наблюдения". Очевидна параллельность этой пары терминов вводимым в те же времена в естественных науках понятиям об атоме и молекуле, состоящей из набора определенных атомов. В попытке создания подлинно научного метода для своей "исторической поэтики" Веселовский не мог обойти вопрос о первичном элементе рассматриваемого научного объекта. Он хотел найти в художественном тексте то, что для биолога было клеткой живого организма, для астронома — небесным телом, то есть некую универсальную и естественную для изучаемой структуры единицу. Удобство введенного им противопоставления "сюжет — мотив" заключалось в возможности использования его для разделения "личного почина" и литературной нормы. Нельзя не отдать должного гениальности Веселовского, создавшего столь ясную и гармоничную конструкцию в качестве основы для своей "исторической поэтики".

Понятно, что на основе сравнительного анализа мотивов нельзя построить ни теорию, ни историю литературы, как нельзя, например, на основе сравнительного анализа атомов водорода построить физическую картину мира. Заимствованные мотивы не будут отличаться от самозарождающихся, и путаница носит непреодолимый характер. Другое дело сюжеты, их можно и должно сравнивать — именно потому, что они состоят из уже известных и формально тождественных друг другу мотивов. За счет совпадения одних элементов (мотивов) в сюжетах становятся ясными несовпадающие, и потому можно сравнивать по объективным параметрам, строить определенную систему (парадигму) того или иного участка мировой "исторической поэтики". Сюжет (комбинация мотивов), как выяснил ученый, лишь наполовину коренится в "личном почине", второй своей частью уходя в глубь веков через окружение писателя.

Значителен вклад Веселовского в разработку важного вопроса о границах предмета литературоведения. Как отличить художественный текст от нехудожественного (во избежание описки при-

менения средств "исторической поэтики" не по назначению)? Традиционный способ делает упор на ритмичность, пресловутую "образность", насыщенность образами и тому подобные шаткие и неопределенные позиции. Необходимо найти отличия художественного произведения (предмета "исторической поэтики") от нехудожественного (из сферы внимания "исторической поэтики" естественно выпадающего). Отдавая дань философской эстетике, Веселовский указывает на абстрактное мышление как важнейший фактор разделения мировой словесности на поэзию и непоэзию. В поэтическом слове Веселовский находит "нарицательное значение", то есть прямую эмоциональную мотивировку слова, отражающего непосредственное, живое впечатление от предмета. Казалось бы, нечто похожее на пресловутую "внутреннюю форму" слова А.Потебни, однако мысль была иной: шел поиск специфики художественного знака, и, надо признать, ученому удалось сказать здесь нечто такое, что стало основой построения поэтики как науки во весь XX век. Веселовский обнаружил в свойствах художественных знаков некую особенность, позволяющую им образовывать художественную форму. Он увидел, что в поэзии слова определяют значения друг друга в гораздо большей степени, чем в обычной речи. Предвосхищая идею "морфологического литературоведения" об автоматизации и актуализации, о поэтической функции и "сдвиге нормы", Веселовский писал о постоянной смысловой поддержке другими словами заштампованных и потерявших свое "нарицательное значение" слов, вплоть до возникновения тавтологических словосочетаний типа "белый свет" или "красное солнышко", также впоследствии нуждающихся в поддержке новыми определениями. Исторические причины возникновения эпитета связаны, по Веселовскому, со стремлением слова восстановить свою былую живую образность.

Выясняется, что история поэтических стилей — это, по существу, история эпитета. В борьбе с постоянно застывающей формой, на границе между новаторской формой и застывающей традицией находится главная линия движения литературы. Литературные тексты, по Веселовскому, оказываются фактами бытия человечества в наиболее полной форме проявления активности — в творческой активности. Тем самым сравнительный анализ проявления у разных авторов в разных национальных литературах тех или иных сюжетов дает материал для изучения литературы как единого текста. По-видимому, именно эти гениальные предположения Веселов-

ского впоследствии позволили Ю.Н.Тынянову разработать его известную концепцию "литературного факта" Необходимо подчеркнуть, что эти идеи Веселовского, помимо большого теоретического значения, воспитывая новое понимание смысла бытия литературы, готовя создание формалистами новой науки о литературе, имели общее культурно-просветительское значение, открыли новые перспективы для научных исследований. Они позволили впервые поставить вопрос об ошибочности взгляда на средневековую Русь как на замкнутую и изолированную культурно-историческую систему. Исходя из найденных им принципов "исторической поэтики", Веселовский выяснил большое значение византийской литературы для развития современных русской и европейской литератур. Выяснилось также, что средневековье в Европе было "второй великой эпохой мифотворчества" Его труды о конкретных периодах развития мировой литературы дали немало интересных результатов.

Особенно большое внимание Веселовский уделил эпохе Возрождения и, в частности, творчеству Данте ("Вилла Альберти"). В поиске начала традиции противостояния "личного почина" и литературной традиции в творчестве писателя Веселовский пришел к мысли, что именно Возрождение было временем, когда понятие о безусловной ценности человека оказало плодотворное влияние на раскрепощение идеи личного творчества. Именно тогда началась, согласно мысли Веселовского, литература Нового времени. Это привело к сохранению духовного типа новой эпохи, новой культуры и новой литературы, вплоть до сегодняшнего дня находящейся в русле той же идеи свободного "личного почина" В написанных им в последние годы жизни монографиях о В.А.Жуковском и других русских писателях Веселовский продолжал развивать на конкретных примерах найденный им принцип определенного соотношения "личного почина" и предшествующей литературной традиции как главного предмета исследования историка литературы.

Таким образом, Веселовский всячески пытался отгородиться и от культурно-исторической школы, принципиально смешивающей литературу и словесность, растворяющей литературу в культуре, выяснить специфику литературы как самостоятельного явления, несводимого к другим видам творческой активности человека. Эти идеи Веселовского вошли в обиход русского литературоведения с помощью его учеников (а подчас и вопреки им) и особенно ясно и последовательно прозвучали в трудах его будущих оппонентов и продолжателей — формалистов, особенно у Ю.Тынянова и

В. Шкловского. В полном согласии с идеей о том, что с помощью "личного почина" автор создает новое на основе уже существующей до него традиции, формалисты были одновременно и самыми верными продолжателями научной традиции, заложенной Веселовским, и самыми жесткими критиками его, оформляя намеченные им направления в законченные научные концепции.

Неразработанность вопросов поэтики сказалась в некоторых упрощениях, которые можно найти в концепциях Веселовского. Отдавая дань популярной в эти годы "теории отражения", он ошибочно считал поэзию "отражением жизни", вступая в противоречие с провозглашенным им же принципом "личного почина". Это определило ряд непоследовательностей "исторической поэтики", которые впоследствии успешно преодолевались Ю.Н.Тыняновым, М.М.Бахтиным и Ю.М.Лотманом. Например, считая литературный текст "опредмеченной жизнью", Веселовский безмятежно сравнивал между собой литературные произведения как предметы реального мира. Выходили довольно впечатляющие "параллельные ряды", длинные цепи литературных явлений, стилей, сюжетных схем — форм, связанных причинно-следственной связью. В ряде случаев — верных и интересных, однако иногда — методологически неточных, ибо под одним знаменателем подчас оказывались, например, литературный текст, миф и волшебная сказка. Ограниченность такого метода

в невозможности понять, чем отличается поэтический (художественный) текст от нехудожественного. Уходя от культурно-исторической школы, оберегая литературоведение от социологии и философской эстетики, Веселовский, вместе с тем, иногда слишком сближался с этнографией.

Невольную дань отдал Веселовский и социологии. Поэт и художник, по его мнению, — это представители и выразители народной массы, этноса. Определенная уступка формулировкам "измами", над которыми потом зло шутили формалисты, также восходит не только к Пыпину и возглавляемой им "культурно-исторической школе", но и к самому Веселовскому. Общественное начало в литературном творчестве выходило у него первичным по отношению к личному. Именно в этом свете следует понимать ряд его парадоксальных утверждений типа "петраркизм древнее Петрарки". Именно поэтому так много критических замечаний было высказано позже по поводу нечеткости разделения Веселовским понятий сюжета и мотива. Позже Б.В.Томашевский

возражал против трактовки Веселовским идеи о мотиве как "неразложимом единстве" (например, мотив "увоза невесты", легко разложимый на ряд других мотивов). В других же случаях то, что называется у Веселовского сюжетом, с трудом поддается разложению на мотивы. Он указывал на размытость грани между мотивом и сюжетом, подвергающей опасности главный принцип "исторической поэтики" Сам по себе такой принцип важен и необходим, однако без точной, лишенной всякого эклектизма, установки критерия корректно оперировать этими позициями нельзя. Не случайно, что в своей "Теории литературы" (см. соответствующий раздел 2-й части данного пособия) Б.В.Томашевский уделил столь много внимания этим терминам, уточняя их содержание.

Кроме того, с помощью ряда исследований было обнаружено, что "теория заимствований" и "теория самозарождения" не обязательно не совместимы, они не противоречат друг другу и потому могут соседствовать в анализе одного литературного текста. В свою очередь, В.Шкловский возражал против мысли о новой форме, являющейся для того, чтобы "выразить новое содержание" (содержание, по Веселовскому, первично, форма — вторична). Эта конструкция художественного текста (форма — содержание) уже в начале века была очевидно примитивной, становясь препятствием к построению новой поэтики литературы. Уже формалистами было отмечено, что новая форма является для того, чтобы **заменить** собой старую, потерявшую свое художественное значение (автоматизированную). Не повторяя при этом старое содержание, не существующее нигде, кроме своей формы, утверждал Шкловский.

С позиций мифологической школы резко критиковала разделение на сюжет и мотив О.М.Фрейдберг. Она считала, что и мотив, и сюжет являются непосредственными выражениями образного, мифического представления. Сходства между ними больше, чем различий. В своем акцентировании связи литературных форм с мифом и ритуалом эти понятия "исторической поэтики" были для О.М.Фрейдберг чем-то излишним, выходящим за пределы темы литературоведческого исследования. Мотив существовал как бы отдельно от мифа, предопределяющего, согласно мифологам, все свойства повествования. Нельзя не отдать должного верности мысли О.М.Фрейдберг о невозможности корректного вырывания значения элемента художе-

ственной структуры из его контекста и использования его помимо его внутритекстовых связей. Это действительно труднейший вопрос поэтики.

Вопрос о "неразложимой единице" литературного произведения ставился, помимо Веселовского, в литературоведении множество раз. Мотив Веселовского пытались скрестить с мифом или знаком-символом. Особенно применительно к анализу волшебной сказки, дающей наиболее удобный материал для постановки этой проблемы. Разными исследователями предлагались "типы" (А.Аарне), "мифемы" (К.Леви-Стросс), "мотивемы" (Э.Дандес) и др. Каких-то определенных результатов это пока не дало. Сам вопрос о "неразложимости мотива" оказывался камнем преткновения. Так, В.Я.Пропп в своих работах на ряде конкретных примеров показал разложимость мотива на составляющие его единицы. Кроме того, выяснилось, что последняя разложимая единица мотива уже не является художественным целым, уводя теорию литературы к проблемам лингвистики. А эти явления доступны анализу лишь за пределами истории литературы, в сфере лингвопоэтики, например. Поэтому Пропп в своей "Морфологии сказки" предлагал выделить в качестве такой первичной единицы "функции персонажей" Справедливости ради нужно отметить, что эта терминологическая единица, блестяще оправдавшая себя в анализе волшебной сказки, не всегда четко работает при разборе художественного произведения, например, русского романа XIX века.

Критиковать концепции Веселовского с позиции современной теории литературы легко. Не все в его трудах бесспорно. Вместе с тем идеи Веселовского учитывались многими учеными, и это было одним из важных факторов развития науки. Противоречивость некоторых его концепций объясняется общей незрелостью, неразработанностью не только теории литературы, но и в целом гуманитарных наук. Наши упреки в адрес Веселовского будут спровоцированы тем, что он поставил вопросы, актуальные для литературоведческой науки в целом. Далеко не все еще проблемы "исторической поэтики" окончательно решены, и поэтому значение трудов Веселовского не будет потеряно в обозримом будущем. Главная мысль ученого о том, что поэтика должна изучать законы изменения литературной формы, заложила фундамент для всей будущей науки о литературе XX века, включая и современную структуральную школу, также продолжающую эту научную традицию.

(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 сговорились, 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.

Несколько лет тому назад мои лекции в университете и на высших женских курсах, посвященные эпосу и лирике, драме и роману, в связи с развитием поэтического стиля, имели в виду собрать материал для методики истории литературы, для индуктивной поэтики, которая устранила бы ее умозрительные построения, для выяснения сущности поэзии — из ее истории. Мои слушательницы узнают в обобщениях, которые я предложу, много старого, хотя менее решительно сформулированного, более сомнительного, чем утверждений, еще более исканий, потому что спрос не беда, беда в положениях, под которыми слаба основа фактов.

С тех пор явилась поэтика Шерера, бесформенный отрывок чего-то, затеянного широко и талантливо и в тех же целях; направление некоторых, между прочим, немецких работ по частным вопросам поэтики указывает на живой интерес к тому же делу. На него, очевидно, явился спрос, а с ним вместе и попытка систематизации в книге Брюнетьера, классика по вкусам, неопита эволюционизма, завязтого, как всякий новообращенный, у которого где-то в уголке сознания в тишине царят старые боги, — книга, напо-

минающая тех дантовских грешников, которые шествуют вперед с лицом, обращенным назад.

Такова литература предмета: исканий больше, чем аксиом: разве договорились мы, например, хотя бы относительно понимания поэзии? Кого удовлетворит туманная формула, недавно предложенная Брюнетьером: поэзия — это метафизика, проявляемая в образах и таким путем внятная сердцу <...>.

Оставим этот общий вопрос открытым для будущего; его решение зависит от целого ряда систематических работ и решений по частным задачам, входящим в ту же область. На некоторые из них я желал бы обратить внимание.

В французских журналах по народной поэзии и старине есть привлекательная рубрика: *Les Pourquoi?* Почему? С такими вопросами пристают к вам дети, их ставил себе человек на простейших стадиях развития, ставил и давал на них внешний, иногда фантастический ответ, успокаивавший его своей определенностью: почему черен ворон? отчего багровеет солнце перед закатом и куда оно уходит на ночь? или почему у медведя короткий хвост? Такого рода ответы лежат в основе древних мифов, историческое развитие привело их в систему, в родословную связь, и получилась мифология. Переживание таких ответов в современной суеверии показывает, что они были когда-то предметом веры и воображаемого знания.

В истории литературы есть целый ряд таких *Les Pourquoi?*, которые когда-то ставили, на которые отвечали, и ответы еще существуют в переживании как основа некоторых историко-литературных взглядов. Было бы полезно их пересмотреть, чтобы не очутиться в положении простолюдина, уверенного, что солнце мертвее и играет на Иванов день. Полезно выставить и новые "*les pourquoi?*", потому что неизведанного много, и оно часто идет за решенное, понятное само собою, как будто все мы условились хотя бы относительно, например, того, что такое романтизм и классицизм, натурализм и реализм, что такое Возрождение и т. п.

Таковыми вопросами я хотел бы заняться. Примеры я возьму не из современности, хотя все к ней сводится. Старина отложилась для нас в перспективу, где многие подробности затушеваны, преобладают прямые линии, и мы склонны принять их за выводы, за простейшие очертания эволюции. И отчасти мы правы: историческая память минует мелочные факты, удерживая лишь веские, чреватые дальнейшим развитием. Но историческая память может и

ошибаться; в таких случаях новое, подлежащее наблюдению, является мерилом старому, пережитому вне нашего опыта. Прочные результаты исследования в области общественных, стало быть и историко-литературных, явлений получаются таким именно путем. Современность слишком спутана, слишком нас волнует, чтобы мы могли разобраться в ней целно и спокойно, отыскивая ее законы: к старине мы хладнокровнее и невольно ищем в ней уроков, которым не следуем, обобщений, к которым манит ее видимая законченность, хотя сами мы живем в ней наполовину. Это и дает нам право голоса и проверки. Еще недалеко то время, когда вопросы о развитии религиозного сознания и языка решались на основании одних лишь древних документов. Мы увлеклись “Ведами” и санскритом и создали здание сравнительной мифологии и лингвистики, относительно стройные системы, в которых все было на месте и многое условно; не будь этих систем, не явилась бы критика, проверка прошлого настоящим. Мы конструировали религиозное мирозерцание первобытного человека, не спросившись близкого к нам опыта, объектом которого служит наше простонародие, служим мы сами; строили фонетические законы для языков, звуки которых никогда до нас не доносились, а рядом с нами бойко живут и развиваются диалекты, развиваются по тем же законам физиологии и психологии, как и у наших прародителей арийцев. Прогресс в области мифологической и лингвистической наук зависит от проверки систем, построенных на фактах исторического прошлого, наблюдениями над жизнью современных суеверий и говоров. То же в истории литературы: наши воззрения на ее эволюцию создались на исторической перспективе, в которую каждое поколение вносит поправки своего опыта и накаплиющихся сравнений. Мы отказались от личного, в нашем смысле слова, автора гомеровских поэм, потому что наблюдения над жизнью народной поэзии, которую внешним образом приравнивали к условиям ее древнейшего проявления, раскрыли неведомые дотоле процессы массового безличного творчества. Затем мы отказались и от крайностей этих воззрений, навеянных романтизмом, от несбыточного народа-поэта, потому что в народной поэзии личный момент объявился в большей мере, чем верили и прежде; гомеровская критика поступилась с своей стороны, и личный автор или авторы гомеровских поэм снова выступают перед нами, хотя и не в той постановке, как прежде.

Я заговорил о романтизме, и мне хочется показать на нем, как часто старые формулы исправляются и освещаются новыми, и наоборот. Определений романтизма множество, начиная с Гёте, для которого классическое было равносильно здоровому, романтическое — болезненному; романтики находили определения романтизма в безграничном субъективизме, в “реализации прекрасного изображением характера” <...>; для Брюнетьера романтизм, индивидуализм и лиризм существенно одно и то же: начнешь с одного, кончишь другим и т. д. Но одну общую черту можно подчеркнуть как в явлении, так и в определении северо-европейского романтизма: стремление личности сбросить с себя оковы гнетущих общественных и литературных условий и форм, порыв к другим, более свободным, и желание обосновать их на предании. Отсюда идеализация народной старины, или того, что казалось народностью: увлечение средними веками, с включением католичества, расцвеченного фантастически, и рыцарства: *moeurs chevaleresque* <фр. — рыцарские нравы> (<мадам де Сталь>), любовь к народной поэзии, в которой оказывается так много не своего, к природе, в которой личность могла развиваться эгоистично, довлея себе в пафосе и наивном самообожании, в забвении общественных интересов, иногда в реакции с ними. Эти общие течения не бросают ли свет на некоторые стороны итальянского гуманизма? Основы латинской культуры и миросозерцания долго покоились в Италии под наносным грунтом средневековых церковных идей и учреждений, вымогаясь наружу, пока не сказались открыто, сознательно, отвечая такому же требованию обновления на почве народных основ, на этот раз не фиктивных и не фантастических. Гуманизм — это романтизм самой чистой латинской расы; отсюда определенность и прозрачность его формул в сравнении с туманностью романтических; но там и здесь сходные образования в области индивидуализма и та же ретроспективность в литературе и мировоззрении.

Вот какого рода параллели я буду иметь в виду при следующем изложении.

Начнем с эпоса. На известной стадии народного развития поэтическая продукция выражается песнями полулирического, полуповествовательного характера, либо чисто эпическими*. Они вы-

* Образец таких лиро-эпических кантилен местно-исторического содержания представляют Картвельские песни (Сб<орник> матер<иалов> для описания местностей и племен Кавказа. XIX. Отд. 2).

званы яркими событиями дня, боевыми подвигами племени, клана, воспевают героев, носителей его славы, группируются вокруг нескольких имен. В иных случаях творчество пошло и далее, и сохранились эпопеи, за которыми чувствуются групповые народные песни, поэмы, обличающие цельность личного замысла и композиции, и вместе с тем не личные по стилю, не носящие имени автора, либо носящие его фиктивно. Мы имеем в виду гомеровские поэмы и французские *chansons de geste* древней поры, представителем которых является *chanson de Roland* <“Песнь о Роланде”>; те и другие с содержанием исторических преданий. Что вызвало эту особую поэтическую эволюцию и почему иные народности обошлись одними былевыми песнями? Прежде всего личный почин, при отсутствии заявления о нем, указывает на такую стадию развития, когда личный поэтический акт уже возможен, но еще не ощущается как таковой, поскольку личный еще не объективировался в сознании как индивидуальный процесс, отделяющий поэта от толпы. Дар песен не от него, а извне: к нему приобщаются, отведав чудесного напитка, или это наваждение нимф-муз: с точки зрения греческого *nympholeptos* — поэт и бесноватый, схваченный нимфами, одно и то же. — Это период великих анонимных начинаний в области поэзии и образовательных искусств. Народные эпопеи анонимны, как средневековые соборы.

К этому присоединяется и другой народно-психологический момент. В основе французских *chansons de geste* лежат старые былевые песни о Карле Великом и его сверстниках, заслонившие и поглотившие более древние песенные предания меровингской поры. Они жили, может быть, группировались, как наши былины, забывались и обобщались: это обычный механический процесс народной идеализации. Через два столетия *chansons de geste* обновят эти сюжеты; те же имена и сходные подвиги, но настроение новое: мы в разгаре феодальной эпохи, полной звука мечей и героически-народного, жизнерадостного самосознания, поддержанного чувством единой политической силы; *douce France* раздастся повсюду. Личный поэт выбрал бы для выражения этого национального самосознания вымышленные типы либо современных исторических деятелей с поправками под стиль типа. Для полуличного певца старой эпопеи, как мы характеризовали его выше, это было бы психически немыслимо, да его бы и не поняли, и он бессознательно берется за материал старых преданий и песенных типов, которые поколения певцов и слушателей постепенно приближали к своему

пониманию, к уровню времени. Император Карл делается народным властителем Франции тем же путем, как Илья Муромец богатырем-крестьянином; сарацины, саксы стали врагами Франции вообще, поэту оставалось только овладеть этой совершившейся без него, но и в нем самом, идеализацией — и явился французский исторический эпос; исторический не в том смысле, что в нем выведены действительные исторические лица, а в том, что в формах прошлого он выразил народное настроение настоящего.

Таким образом, условия появления больших народных эпосов были бы следующие: личный поэтический акт без сознания личного творчества, поднятие народно-поэтического самосознания, требовавшего выражения в поэзии; непрерывность предыдущего сennenго предания, с типами, способными изменяться содержательно, согласно с требованиями общественного роста. Там, где почему бы то ни было эти условия не совпали, продукция народной эпопеи кажется немислимой. Представим себе, что личность развивалась прежде, чем созрели национальные самосознание и чувство исторической родины и народной гордости. В таком случае оценка настоящего будет, смотря по личностям, различная, различно и их отношение к воспоминаниям прошлого, не будет той общей почвы энтузиазмов и идеальностей, на которой чутье поэта сходилосъ с симпатиями массы. История немецкой литературы указывает на подобное явление. У германцев и романизованных франков одинаково существовала эпика исторических воспоминаний; там и здесь Карл Великий оставил отзвуки в легенде и песне, но в то время, как Франция слагалась государственно и определялись ее национальные цели и литература на народном языке, — политика Оттонов еще раз повернула Германию к ненациональным целям всемирной империи и первые всходы немецкой литературы были забыты в новом подъеме оттоновского “латинского” возрождения. Империей с ее отвлеченными идеалами мира и культуры могли увлекаться застольные поэты Карла Великого, как позднее увлекались теоретики: народу они ничего не подсказали. Империя была для него такой же абстракцией, как вначале церковь, но последняя овладела народным сознанием, встречными формами его верований, тогда как первая всегда оставалась формулой. Империя, а не германский народ, предпринимала итальянские походы, и они не отложились в эпической памяти; борьба с венграми, казалось, была народным фактом, но она выразилась лишь в исторической песне, не поднимая чувства на высоту эпической идеализации, потому что

чувство политической самоопределенной национальности не развито, в сравнении с сосредоточенной энергией французского королевства немецкая империя — отягченный сном великан <...>; у миннезингеров есть патриотические мотивы, слышится лирический клик: Deutschland über Alles! — но личное сознание не отражается в настроении эпоса. Его носители — шпильманы, бродячие клирики, vagi <лат. — бродяги>, вроде Лампрехта, Конрада и др.; их темы заимствованы отовсюду: и французские романы, и восточные легенды, проникнутые фантастической поэзией апокрифа, и старые предания франкские, лангобардские, готские. Их география шире политической Германии: Италия и Бари, Константинополь и Палестина с Иерусалимом; это не география крестовых походов, фактически объединивших восток и запад, а теоретический кругозор Империи, в котором исчезали отдельные национальности, исчезала на деле немецкая. В такой яркой поэме, как Нибелунги, исторические воспоминания о бургундах и гуннах, обновившиеся с появлением новых гуннов-мадьяр, и мифологическая сказка о Зигфриде не приводят к тому боевому сознанию, которое ответило бы “милой Франции” в песни о Роланде. Немецкий эпос — романтический, не народно-исторический.

У нас не было ни того, ни другого, хотя эпические песни существовали и даже успели группироваться вокруг личности князя Владимира. Почему? На это ответит предыдущее сравнение. Не было, стало быть, сознания народно-политической цельности, которую сознание религиозной цельности не восполняло. “Слово о полку Игореве” не народно-эпическая поэма, а превосходный лирический плач о судьбах православной Руси. Когда миновала татарская эпоха и политическое объединение явилось поддержкой национальному самосознанию, время эпоса было пропущено, потому что личное сознание вступило в свои права, если и не в области поэтического творчества, как было на Западе.

Сложение народных эпосов с сюжетами из народной истории и как выражение национального самосознания освещает и другой вопрос: почему животная эпопея объявилась именно в феодальной Франции, ибо немецкий Reinhart лишь обработка французского оригинала. В основе этой эпопеи лежат распространенные повсюду животные сказки с типическими лицами — зверями; латинские апологи и басни и чудеса “Физиолога”, проникая в средневековую монастырскую келью, познакомили северных людей с неслыханными зверями и царем львом; они же дали, быть может, и первый

повод — пересказать и обработать туземные и заочные сказки, до тех пор не прикосновенные к литературе. Эти животные сказки циклизуются, как былевые песни, вокруг своих героев; одна досказывает, имеет в виду другую; не получается цельной поэмы вроде старых карловингских, но нечто связанное единством содержания и освещения. Так называемый “Romans du Renart” <“Роман о Лиссе”> — героический эпос наизнанку, с теми же типами, но схваченными с отрицательной стороны, с феодальным сюзереном, царем львом, с диким и глупым феодалом волком и веселым и злым проходивцем Ренаром, буржуа и легистом, разлагающим цельность героического мирозерцания. Именно такую цельность, уже нашедшую песенное выражение, и предполагает животный эпос: сказки — его материал, литературная басня была ему поводом, героическая поэма дала схему; лишь позже явятся цели сатиры.

И вот, между прочим, *почему* у нас не могло быть животной эпопеи, хотя животными сказками мы не беднее, если не богаче других народов, и новейшие европейские исследователи этого вопроса обращаются к нам за материалом и освещением. Животной эпопее надо было прислониться к героической, а она не успела сложиться. Сатирические сказки с зверями, как действующими лицами, вроде сказки о Ерше Ершовиче, уже стоят вне полосы развития эпоса.

Я сказал, что литературная басня могла быть одним из первых поводов записать и народную животную сказку. Это положение можно обобщить, чтобы ответить на целый ряд вопросов, вызываемых развитием новоевропейских литератур.

Трудно представить себе теоретически, как и при каких условиях совершился тот процесс, который можно обозначить проявлением в сознании поэтического акта как личного. Древние литературы здесь ничего не освещают, мы не знаем, при каких условиях они зарождались, какие посторонние элементы участвовали в их создании, и мы сами слишком мало знакомы с процессами народной психики, чтобы в данном случае делать заключения к прошлому от явлений современной народной песни. Древнейшие песни обрядового и эпического характера принадлежали общему культу и преданию, из них не выкидывали ни слова; мы можем представить себе, что умственная и образовательная эволюция оставила их пооди, что их повторяют, полупонимая, искажая и претворяя, но и

то и другое бессознательно, не вменяя того в личный почин или заслугу, не ощущая зарождающегося я. А в этом весь вопрос.

На почве европейской культуры с характерной для нее двойственностью образовательных начал он решается легче и осязательнее. Когда северный викинг видел в какой-нибудь ирландской церкви вычурное романское изображение креста, символические атрибуты, раскрывавшие за собою фон легенд, он становился лицом к лицу с незнакомым ему преданием, которое не обязывало верой, как его собственное, и невольно увлекался к свободному упражнению фантазии. Он толковал и объяснял, он по-своему творил. Так русский духовный стих представляет себе Егория Храброго живьем, по локти руки в золоте, как на иконе.

Европейская поэзия развилась таким именно путем: поэтическое чутье возбудилось к сознанию личного творчества не внутренней эволюцией народно-поэтических основ, а посторонними ему литературными образцами.

В XII веке Вильгельм Мальмсберийский рассказал поэтически-мрачную легенду, случайно вспомнившуюся Гейне: какой-то знатный молодой римлянин позвал к себе на свадьбу друзей и знакомых; после пира, когда все были навеселе, вышли на луг, чтобы поплясать и поиграть в мяч. Молодой был мастером этого дела; снаряжаясь к игре, он снял обручальный перстень и надел его на палец бронзовой античной статуи, которая там стояла. То была статуя Венеры. Когда по окончании игры он подошел, чтобы взять свой перстень, палец статуи, на который он был надет, оказался пригнутым к ладони. После напрасных усилий освободить кольцо молодой человек удалился, не сказав ни слова никому, чтобы его не осмеяли и не похитили кольца в его отсутствие. Ночью он вернулся в сопровождении слуг; каково же было его изумление, когда палец статуи оказался выпрямленным и без кольца. С тех пор между молодым и его женой всегда являлось какое-то призрачное существо, невидимое, но ощущаемое. “Ты обручился со мной, — слышался голос, — я богиня Венера, твой перстень у меня, и я никогда не отдам его” Долгое время длились эти муки; пришлось прибегнуть к заклинаниям священника Палумбо, чтобы удалить дьявольское наваждение.

Западная церковь также открещивалась от чар классической поэзии, манивших средневекового человека, но заговоры не помогли, и союз совершился. Западные литературы вышли из этого сочетания; так называемый лжеклассицизм не что иное, как одно-

стороннее развитие одного из присущих ему элементов, противоречивых, но объединенных на первых порах потребностью грамотности.

Народ пел свои древние песни, обрядовые с остатками язычества, любовные (*winiliod*), женские (*puellagum cantica*), которые наивно переносил и в храмы. Он или унаследовал их, либо творил бессознательно по типу прежних, не соединяя с ними идеи творчества, личной ценности, а церковь обесценивала их в его глазах, говоря об их языческом содержании и греховном соблазне. И та же церковь обучала грамотности по латинским книгам, заглядывала, в целях риторического упражнения, в немногих классических поэтов, дозволенных к чтению, приучала любоваться их красотами, обходить соблазны аллегорическим толкованием; любопытство было возбуждено, читались втихомолку и поэты, не патентованные школьным обиходом, и на чужих образцах воспитывались к сознанию того, что было еще не выяснено на путях народно-психического развития. Стали творить, подражая; для этого надо было научиться языку, овладеть поэтическим словарем, проникнуться стилем, если не духом писателя, — это ли не личный подвиг? В духовной школе развилось понятие *dictare* в значении упражнения, сочинения вообще, лишь впоследствии сузившегося к значению поэтического вымысла: *dichten*. От понятия труда, к которому способны были немногие, переходили к понятию творчества, сначала и естественно на языке образцов, в робком подражании их манере, с постепенным вторжением личных и современных мотивов. Когда народная речь окрепла и оказалась годной для поэтического выражения, не без воздействия латинской школы, когда развитие личного сознания искало этого выражения, импульс был уже дан. Рыцарская лирика с ее личными поэтами и тенденциями явилась лишь новым выражением скрещивания своего, народного, с пришлым и культурным, что ускорило народно-поэтическую эволюцию, поставив ей серьезные задачи.

Так было на Западе, с его латинской школой, незаметно рассевавшей лучи классической культуры, с Священным Писанием, которое упорно берегли от вторжения народной речи. Христианская мысль, может быть, оттого не выигрывала, народ обходился катехизацией духовника, проповедью, легендой и толковой библией, но в то время, как он коснел в двоеверии, вокруг латинской библии создавалась и поддерживалась латинская школа, с слабыми, а затем яркими откровениями древней поэзии. Когда в XIII—XIV веках

появились переводы Священного Писания на народных языках, латинская школа уже сделала свое дело.

Почему славянский восток не произвел в средние века своей изящной литературы, своей личной поэзии, не создал литературной традиции? Многое можно объяснить более поздним выступлением славянства на почву культурной истории, географическим положением, обязывавшим к борьбе с иноплеменным востоком, и т. п. Остановимся лишь на школе, на двойственности образовательных элементов, которые и здесь, как на Западе, определили характер нового развития — в отличие от (видимой, по крайней мере) цельности древнего. И здесь, с одной стороны, народная, языческая, обрядовая или былевая поэзия, богатству которой мы до сих пор дивуемся в ее сербских и русских образцах, оригинальная по колориту и метру, которой не забыть в общем аккорде европейских песен; с другой — церковь, за которой стояло образовательное греческое предание, поэтическое и философское. Им она поступилась на славянской почве; целям и успеху проповеди ответил принцип народных церквей, народных и по языку поучений и по церковнославянскому переводу Св. Писания, более внятному верующим, чем латинская библия. Это был шаг вперед в смысле усвоения и преуспевания христианского учения, хотя доверие народнославянской поэзии ничем не отличается от сходных явлений на Западе и, пожалуй, еще откровеннее. Славянская библия определила, в известной мере, и характер школьного дела: не было того импульса, который заставил западного человека учиться по Донату языку, который был языком библии и мессы, но и языком Вергилия; не было образцов, чужого примера, который заманил бы к подражанию, к попытке поднять и свой собственный народно-поэтический клад. Если западную литературу можно представить себе как результат скрещивания народного с классическим латинским, то на славянском Востоке такое скрещивание произошло в более узком смысле, определенном целями грамотности и церковного просвещения. Вот почему не было и поэзии.

Как бы пошло европейское литературное развитие, предоставленное эволюции своих собственных народных основ, — вопрос, по-видимому, бесплодный, не вызывающий некоторые теоретиче-

* Иначе *Срезневский <И.И.>* Мысли об истории русского языка. <СПб., 1849. С.> 115-116: отсутствие стихотворства у славян объясняется исключительным спросом на литературу византийскую, где художественного стихотворства не было.

ские соображения, которым действительные факты идут навстречу. Очевидно, органическая эволюция совершилась бы медленнее, не минуя очередных стадий, как часто бывает под влиянием чуждой культуры, заставляющей, иногда не вовремя, созревать незрелое, не к выгоде внутреннего прогресса. В основе греческой драмы лежат обрядовые хоровые песни, вроде наших весенних хороводов; их простейшее религиозное содержание обобщилось и раскрылось для более широких человеческих идей в культе Диониса; художественная драма примкнула к этой метаморфозе народного аграрного игрища. Обратимся на Запад. И здесь существовали народные хороводы, простейшие основы драматических действий, но дальнейшего развития на этой почве мы не видим; если были зародыши соответствующего, обобщающего культа, то они заглохли, не принеся плода. Явилась церковь и создала из обихода мессы род духовной сцены — мистерию; она лишена была народной основы, которая питала бы её и претворяла, развиваясь вместе с догматом и выходя из него: церковная основа явилась со стороны, нерушимая, не подлежащая развитию. Площадная сцена, куда переселился впоследствии этот религиозный театр, могла внести в него несколько бытовых сцен и комических типов, не психологический анализ и не понятие внутреннего конфликта; и здесь школа дала лишек прогресса, приучив к иносказанию, к аллегоризации Вергилия, к обобщениям, которыми она орудовала как живыми лицами: к фигурам Пороков и Добродетелей, Филологии и Человека, Every man. Слияние этих обобщений с эпически-неподвижными лицами мистерии указывало на возможность дальнейшего развития, на задатки драматической жизни. А между тем уже в средневековом, даже женском монастыре читали комедии Теренция, помнили Сенеку; с ним снова входит в оборот предание древней драмы. В XIV веке является и первое гласное ему подражание. С XVI века драма водворилась как признанный литературный жанр, завоевавший общие симпатии: за Шекспиром стоит английская драма сенековского типа.

Откуда это поднятие, популярность драмы? Если литература отражает спросы жизни, то между ними и известными поэтическими формами позволено предположить некоторое соответствие, если б даже те и другие не развились совместно; усваивается лишь то, к чему есть посылка в сознании, во внутренних требованиях духа.

Драма, стало быть, внутренний конфликт личности, не только самоопределившейся, но и разлагающей себя анализом. Конфликт этот может выражаться во внешних формах, объективирующих психические силы и верования в живых лицах мифологии, в божествах, определяющих долю, враждебную самоопределению личности; но он может представляться и совершающимся внутри человека, когда ослабнет или видоизменится вера во внешние предрешающие силы. Такова суть греческой драмы от Эсхила до Еврипида.

Проверим эти положения на судьбах европейской драмы в период ее художественного возникновения.

Развитие личности: в Италии, увлеченной в народные стези гуманизма, она выразилась раньше и ярче, чем где-либо, сказалась и в особях, и в новых формах политического быта, в подъеме литературы и искусства, а между тем именно итальянская драма ограничилась внешним подражанием классическим образцам и не произвела ничего самостоятельного, свидетельствующего о высоте личного подъема.

Почему это? Мы обращаемся за справками к Греции, к условиям афинской политики, соединяем развитие личности с требованиями свободного общественного строя и переносим эти выводы на блестящий период елизаветинской драмы, где оба условия, казалось, соединились к одной цели. Но мы не в состоянии помирить этот вывод с параллельным поднятием испанской драмы, в душной политической атмосфере, под религиозным гнетом, связывавшим свободу личности, вогнавшим ее в узкую стезю энтузиазмов и падений. Ясно, что не качества общественной среды вызвали драму, а внезапный подъем народного самосознания, воспитанного недавними победами к уверенности в грядущих, широкие исторические и географические горизонты, поставившие национальному развитию новые общечеловеческие цели, новые задачи для энергии личности. За греческой, английской и испанской драмой стоят: победа эллинизма над персидским востоком, торжество народно-протестантского сознания, наполняющее такую жизнерадостностью английское общество эпохи Елизаветы, и грёза всемирной испанской монархии, в которой не заходит солнце. В среде, где личность уходила без остатка в безразличие массы, ликования победы выразились бы народной эпической песней, в которой общее настроение, общая оценка пережитого скажется прославлением типического героя; в личности обособившейся яркий истори-

ческий момент, самая громоздкость обступивших ее событий вызовет потребность анализа, счетов с собою и с руководящими началами жизни, в виду требования действия, обострит этот внутренний конфликт, который явится и условием и продуктом индивидуализации. Драматическая форма, как внешнее действие, как сцена, уже существовала; теперь она объявится драмой, отвечая спросу времени; условиями ее художественного обособления, ее популярности представляются мне: развитие личности и громкие события народно-исторического характера, открывающие народу новые пути и далекие перспективы.

Если Италия не произвела драмы, то потому, что таких именно событий она не пережила. Явление гуманизма, которым она подарила Европу, не событие, не переворот или внезапное откровение, а медленное движение вперед забытых народных начал. Оно воспитало в интеллигентной части общества сознание культурного единства, не пришедшее к народно-политическому расцвету. Италия, как целое, была абстрактом; существовала масса мелких республик и тираний, с местными интересами и борьбою, с трагическими дворцовыми анекдотами, человеческими и вместе с тем мелкопоместными; им недоставало широкого народного фона. Идеализация безотносительно-человеческого стала возможной лишь в нашу буржуазную пору, не в пору зарождения художественной европейской драмы. Но можно спросить себя: возможно ли ее развитие вообще в условиях мелкой народности, стоящей вне широких общечеловеческих задач, ограниченной интересами колокольни? Это не исключает, разумеется, книжную, кабинетную драму.

Говоря об ее зарождении, я отличил драму, как сценическое действие, от драмы, как известное мирозерцание, как требование действия и конфликта. Это положение ставит нас лицом к лицу с рядом других вопросов, непорешенных и, может быть, непорешимых.

История греческого литературного развития дает нам приблизительно картину последовательного выделения литературных родов, которую мы невольно склонны обобщить, усматривая в каждом роде, являющемся на сцену истории, отражение известных общественных и художественных требований, искавших и находивших себе соответствующее выражение в эпосе, лирике, драме и романе. Литературы новой Европы дают, видимо, такую же последовательность, но органическую или нет — вот вопрос. Мы уже знаем, что наши литературы сложились под воздействием при-

иных, классических, что, например, новоевропейская драма вышла из не народных основ и доразвилась под влиянием древней. Прочных выводов здесь быть не может, тем более, что изучение народной поэзии открывает нам новые точки зрения, колеблющие возможные выводы. Оказывается, что в поэзии обряда, древнейшем показателе поэтического развития вообще, соединены в наивном синкретизме все роды поэзии, насколько они определяются внешними признаками формы: и драма в действии, и диалог хора, и эпический сказ, и лирическая песня; более того: все это в соединении с музыкой, которая долгое время будет сопровождать продукцию той или другой поэтической формы, последовательно выделяющейся из безразличия обрядовой поэзии: будут петь и эпос, лирику, и в драме будет присутствовать музыкальный элемент; обособление музыки от лирического текста и одностороннее развитие последнего совершилось в Греции в поалександровскую пору. По какому принципу совершилось это выделение, мы решать не станем; вопросы генезиса, всегда темные, лучше предоставить поэтике будущего, поставленной на рационально-исторической почве. Обратимся к новой Европе, с двойственностью ее образовательных и поэтических элементов: здесь эпос и лирика даны издавна, с средних веков; развилась и драма, испытавшая с XIV века и влияние драмы классической; с XIV века водворяется и художественная новелла, прототип нашего романа. С тех пор мы владеем всеми главными формами поэзии, а исторический опыт продолжает убеждать нас, что между ними есть какое-то чередование, как бы естественный подбор в уровень с содержанием сознания. Это, быть может, ложное впечатление, но оно само собою напрашивается. Почему драма является преобладающей поэтической формой в XVI-XVII веках? Почему новелла-роман надвигается начиная с конца XIV века, чтобы стать господствующим литературным выражением нашего времени? Последний вопрос не раз ставили в ожидании ответа, который и мы не в состоянии дать. Ограничусь параллелью, которая, быть может, объяснит нам не происхождение романа, а качества общественной среды, способной его возделывать. В Греции драма стоит еще в полосе национально-исторического развития, роман принадлежит той поре, когда завоевания Александра Великого его нарушили, когда самостоятельная Греция исчезла во всемирной монархии, смешавшей восток и запад, предания политической свободы поблекли вместе с идеалом гражданина, и личность, почувствовав себя одинокой в широких сферах космопо-

литизма, ушла в самое себя, интересуясь вопросами внутренней жизни за отсутствием общественных, строя утопии за отсутствием предания. Таковы главные темы греческого романа: в них нет ничего традиционного, все интимно буржуазное; это драма, перенесенная к очагу со сцены — в условия домашнего обихода; она остается, тем не менее, драмой, действием: таково на самом деле название греческого романа. Древние греки жили общественной жизнью: на агоре, более чем дома, и тогда как дома жилось просто, храмы были чудом искусства, театр — народным учреждением. Средневековые флорентийцы любили роскошь общественных празднеств и с торжеством носили по улицам мадонну Чимабуэ, потому что видели в ней идеал красоты, а дома царили родовые нравы, воспетые Данте: мужчины умывались редко и за столом не знали вилки. Мы заменили художественную пестроту старинной одежды — черным сюртуком, великолепие наших публичных зданий отличается ремесленным колоритом, зато искусство и поэзия в миниатюре спустились до домашнего употребления, и драму мы переживаем в формах романа для чтения в обстановке домашнего комфорта.

Это, быть может, не ответ на вопрос, поставленный выше: о соответствии между данной литературной формой и спросом общественных идеалов. Соответствие это, вероятно, существует, хотя мы и не в состоянии определить законности соотношений. Несомненно, одно подтверждается наблюдением, что известные литературные формы падают, когда возникают другие, чтобы иногда снова уступить место прежним.

Падают и возникают не одни формы, но и поэтические сюжеты и типы. Германские песни о Карле Великом восстали еще раз в формах феодальной эпопеи; в периоды народных бедствий или возбуждений, демократических или мистических, видели одни и те же страхи, и надежды одевались в те же или сходные образы: ждали последнего часа или последней битвы, когда явится избавитель, кто бы он ни был, византийский ли император или дантовский Вельтро, Фридрих Барбаросса или Наполеон III. В 1686 году лето сулило богатую жатву и довольство, а жители Граубюндена еще помнили живо ужасы 30-летней войны, и религиозная политика Людовика XIV настраивала их к серьезным опасениям: что-то будет? И вот два путника ехали однажды по дороге в Кур, видят, в кусте лежит ребенок, закутанный в пеленки. Они сжалились над ним, велели слуге взять его с собой, но как ни силился он, один и

вдвоем, поднять его не смогли. “Не трогай меня, — послышался голос дитяти, — меня вам не поднять (вспомним неподъемную сумочку в нашей былине), а я вот что скажу вам: быть в этом году великому урожаю и благорастворению, но не многие доживут до него” — 1832 год переносит нас к июльской революции, “юной Германии” и временам Bundestag’a; свирепствует холера и в народе те же тревожные ожидания; в Гартвальде под Карлсруэ охотник встретил вечером после захода солнца три белые женские фигуры. “Кому будет есть хлеб, который уродится в этом году? — сказала одна из них; кому пить вино, которого будет вдоволь? — спросила другая; кому будет хоронить всех тех покойников, которых унесет смерть?” — кончила третья. В 1848 году то же настроение и сходная легенда в Ангальте: в течение нескольких ночей сторож в Klein-Köthen’e видел на поле, где вообще никаких строений не было, дом с тремя освещенными окнами; встревоженный видением, он сообщил о нем священнику, и они вместе пошли посмотреть, в чем дело. В доме за столом сидел маленький человек и писал; он кивнул в окно священнику и, когда тот вошел, молча подвел его поочередно к каждому из трех окон. Выглянул священник в одно: роскошное поле, густая пшеница стоит в рост человека, отягченная колосьями; из другого иной вид: поле битвы, усеянное трупами, и море крови; в третьем открылась прежняя нива, наполовину сжатая, но на всей полосе всего один человек*.

Я полагаю, никакие теоретические соображения не мешают нам перенести эту повторяемость народной легенды к явлениям сознательно художественной литературы. Сознательность не исключает законности, как статистические кривые — сознания самоопределения. Намечу лишь несколько фактов. Старая титаническая легенда о познании добра и зла отразилась в средневековых рассказах, и мы встречаем ее поэтический апофеоз в XVI-XVII веках: в “Фаусте” Марло и “El magico prodigioso” <“Богатом волшебнике”> Кальдерона. В них выразилось настроение эпохи, перед которой открылись невиданные умственные кругозоры, и она хочет овладеть ими в юношески самоуверенном сознании своих сил. Фауст — это тип мыслящего человека поры гуманизма, вступивший в борьбу со старым мирозерцанием, уделявшим личности

* Сл. сходные легенды смоленские и екатеринославские в “Этнографическом обозрении”, VI, 212; XIII-XIV, 250; XV, 189; XVI, критика, 193 (из Ков. губ. вед.); XVII, 188.

лишь скромную роль исполнителя, идущего назначенной чередой. Такие люди были, они или достигали, или гибли, не уступая; их победы не в достижении, а в целях борьбы, во внутренней потребности освобождения (*Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen*) <нем. — Чья жизнь в стремлениях прошла, Того спасти мы можем>. Другие пошли было навстречу новым веяниям, увлеклись до падения, до чувства своего бессилия и несбыточности надежд, и возвращались вспять к прежней вере, к ее простоудушно буржуазному покою. И вот почему обновляется в литературе именно XVI века, отражая нередко факты личной жизни, евангельская легенда о блудном сыне, искавшем чего-то лучшего и снова вернувшемся под отеческий кров. Все искали чего-то: лучшего общественного устройства, более свободных условий для преуспевания личности, новых идеалов. Исстари (уже Диону Хризостому) знакома потешная сказка о какой-то небывалой стране, где все счастливы, никому ни в чем нет недостатка, реки текут молоком, берега кисельные, и жареная дичь сама летит в рот. Эта реалистическая грёза служит теперь выражению идеальных потребностей духа: возникают социальные утопии, начиная с телемской обители Рабле и утопии Томаса Мора до *Sugano de Bergerac* <Сирано де Бержерак>, робинзонад XVIII века и благонамеренных сновидений, что будет за столько-то тысяч лет вперед. Настают эпохи общественной усталости, и обновляются сюжеты пасторали, когда человека тянет к непосредственной природе, к опрощению — хотя бы в стиле барышни-крестьянки, к народной песне и народной старине: это эпохи повестей из крестьянского быта и археологических вкусов.

Это очередное обновление сюжетов, по-видимому, не всегда является ответом на органические требования общественно-поэтического развития. Талантливый поэт может напасть на тот или другой мотив случайно, увлечь к подражанию, создать школу, которая будет идти в его колее, не отвечая тем требованиям, иногда им наперекор. Так пережил свое время феодальный эпос, петраркизм; так были отсталые классики и романтики. Но если взглянуть на эти явления издали, в исторической перспективе, все мелкие штрихи, мода и школа и личные течения ступают в широком чередовании общественно-поэтических споров и предложений.

Сюжеты обновляются, но под условием тех видоизменений, которые отличают, например, Дон-Жуана А. Толстого от его многочисленных предшественников, аскетическую легенду о гордом

царе от ее переделки у Гаршина; тему об отцах и детях в ее различных выражениях до тургеневского романа.

Возьмем пример из далекого прошлого: Апулей подслушал какую-то милезийскую сказку и пересказал нам ее в прелестной повести об Амуре и Психее, где реальное опозитизировано и одухотворено настолько, что в раннюю христианскую пору Психея стала символом души, разобщавшейся с своим божественным началом, и тревожно ищущей соединения с ним. Что это была за милезийская сказка, — мы не знаем, но сюжет ее распространен у разных народов с подробностями, указывающими, в каких простейших бытовых отношениях она сложилась. Есть еще и существовали экзогамические расы, возводившие свое происхождение к какому-нибудь природному объекту: растению или животному; этого родоначальника каждое такое племя почитало, как святыню, как свой *totem*, и существовал запрет браков между лицами, почитателями одного и того же *totem'a*, носившими один и тот же выражающий его символический признак. Такие браки обставлялись препятствиями, стеснительными условиями, отражение которых мы видим в условии, которое Амур ставит Психее; их нарушение вело к перипетиям.

Таково содержание экзогамической сказки: у Апулея не узнать ее бытовой подкладки. Или припомним мотивы: об увозе жены, о похищении невесты, о спознании или встрече, нередко враждебной или преступной, между близкими родственниками, отцом и сыном, братом и сестрой. Они встречаются в средневековом романе как интересные формулы, как данные для поэтического развития, тогда как в основе они отражали реальные факты: брака умыканием либо эпохи грандиозных народных смешений и переселений, разлучавших родичей на далекие пространства; отсюда элемент спознаний в греческом романе в широких перспективах Александровой монархии и знакомые всем легенды о бое отца с сыном.

Между этими реальными формулами и их позднейшими поэтическими воспроизведениями, между милезийской сказкой и повестью Апулея прошли века развития, обогатившие содержание общественных и личных идеалов; отсюда такая разница в освещении. Именно эволюция этих идеалов не обуславливает ли повторение спросов на тот или другой литературный сюжет, обновление старых?

Мы ощущаем эту эволюцию как нечто органическое, цельное, довлеющее целям человеческого развития, хотя не надо забывать,

что она переработала целый ряд влияний и международных смешений, которыми так богата, например, наша европейская культура. В наших понятиях нравственности и семьи, красоты и долга, чести и героизма есть масса моментов, привзошедших со стороны: в нашем взгляде на любовь над туземными бытовыми условиями наслоился христианский спиритуализм, в него проникли классические веяния и получилось то своеобразное сочетание понятий, нормирующих не одну только жизнь чувства, но и целые области нравственности, которое мы в состоянии проследить от рыцарской лирики и романа до Амадисов и салона XVII века. Наши представления о красоте человека и природы такие же свободные и, может быть, их развитию расовые и культурные скрещивания способствовали не менее, чем развитию литературы. Когда тип непосредственного народного героизма с его реальной силой и лукавой сноровкой, не знающей счетов с совестью, как у Улисса, встретился впервые с типом христианского самоотреченно-страдательного героизма, это была такая же противоположность, как дантовский "дух любви" и наивное представление некультурных народов, источник любви — в печени. А между тем оба понимания сжились, прониклись взаимно, а развитие общественного сознания поставило и новые цели самоотреченному подвигу в служении идее, народу, обществу.

Но оставим период начинаний и смешений. 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, возбуждившим интерес, овладевшим чувством и фантазией. Эти сюжеты и типы обобщались, представление о лицах и фактах могло заглохнуть, 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 нежданно 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 повторяются 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 аналогические 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 перебое 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 war!* <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 долее: соответствие наших нарастающих требований с полнотою суггестивности создает привычку, уверенность в том, что то, а не другое, служит действительным выражением наших вкусов, наших поэтических вожеланий, 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* <фр. знание (наука)

совершенных ритмов>, 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, апперцепирует их полнее; так он дополняет, раскрывает нам 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 врозь, 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?*

(Печатается по кн.: Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 42-58)

< I. ЗАДАЧА ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ >

1. *Задача исторической поэтики:* отвлечь законы поэтического творчества и отвлечь критерий для оценки его явлений из исторической эволюции поэзии — вместо господствующих до сих пор отмеченных определений и односторонних условных приговоров.

2. *Определение поэзии со стороны объекта и психологического процесса.*

а) *Красота составляет ли объект поэзии = искусства?* Имманентна ли она природе, или является категорией наших ощущений? Красота как чувственно-приятное; общность некоторых его категорий (ритм, симметрия, волнистая линия, известные цвета, золотое деление и т.д.) и разнообразие их народных и исторических

применений (контрасты и диссонансы; история цветов — до увлечения блеклыми; переживание древних критериев приятного и нарастание новых; история идеала природы); вопрос эволюции вкусов.

б) *Красота*: допустить ли ее природную имманентность, или понять ее как чувственно-приятное, преобразующееся в искусстве: искусство (живопись, скульптура) дает тот лишек, который отличает ее от фотографии; мы можем говорить об этом лишке и в искусствах, не вызывающих идею подражания. В чем он состоит?

с) *Безобразное, невидное, обыденное* — как объект искусства производит на нас эстетическое впечатление. *Эстетическое обнимает и красивое, и безобразное.*

д) Под *эстетическим* мы разумеем тот акт *восприятия* нами объектов внешнего мира, который посредствует между разбросанностью массовых впечатлений и тем аналитическим усвоением явлений, которое мы называем научным. В эстетическом акте мы отвлечаем из мира впечатлений звука и света *внутренние образы предметов, их формы, цвета, типы, звуки как отдельные от нас, отображающие предметный мир.* Они отображают все это *условно*: предметы схватываются интенсивно со стороны, которая представляется нам *типической*, эта типическая черта дает ему известную цельность, как бы *личность*, вокруг этого центра собираются по смежности ряды ассоциаций.

Типичность условная: эстетические типы = внутренние образы — не научные; сл. эстетические типы языка: содержательный анализ *корнеслова*, как и разнообразие *эпитетов*, указывает на *разнообразии типических восприятий, удерживающихся в народно-исторической традиции, развивающихся путем тех же ассоциаций.* — *Переживание этих внутренних образов и групп ассоциаций* вызывает вопрос об условиях и законах их эволюции.

Чем далее образ или ассоциация образов удерживается в предании человечества, тем более мы вправе заключить об их эстетичности.

е) *Эстетическое восприятие* внутренних образов света, формы и звука — и игра этими образами, отвечающая особой способности нашей психики: *творчество искусства. Его материалы в области поэзии: язык, образы, мотивы, типы, сюжеты — и вопрос эволюции.*
<...>

Введение

Поэтика сюжетов и ее задачи

Задача исторической поэтики, как она мне представляется, — определить роль и границы предания в процессе личного творчества. Это предание, насколько оно касается элементов стиля и ритмики, образности и схематизма простейших поэтических форм, служило когда-то естественным выражением собирательной психики и соответствующих ей бытовых условий на первых порах челочеческого общежития. Одномерность этой психики и этих условий объясняет одномерность их поэтического выражения у народностей, никогда не приходивших в соприкосновение друг с другом. Так сложился ряд формул и схем, из которых многие удержались в позднейшем обращении, если они отвечали условиям нового применения, как иные слова первобытного словаря расширили свой реальный смысл для выражения отвлеченных понятий. Все дело было в ёмкости, применяемости формулы: она сохранилась, как сохранилось слово, но вызываемые ею представления и ощущения были другие; она подсказывала, согласно с изменившимся содержанием чувства и мысли, многое такое, что первоначально не давалось ей непосредственно; становилась, по отношению к этому содержанию, символом, обобщалась. Но она могла и измениться (и здесь аналогия слова прекращалась) в уровень с новыми запросами, усложняясь, черпая материал для выражения этой сложности в таких же формулах, переживших сходную с нею метаморфозу. Новообразование в этой области часто является переживанием старого, но в новых сочетаниях. Я уже выразился при другом случае, что наш поэтический язык представляет собою детрит; я присоединил бы к языку и основные формы поэтического творчества.

Можно ли распространить это воззрение и на материал поэтической сюжетности? Дозволено ли в этой области поставить вопрос о типических схемах, захватывающих положения бытовой действительности; однородных или сходных, потому что всюду они были выражением одних и тех же впечатлений; схемах, передававшихся в ряду поколений как готовые формулы, способные оживиться новым настроением, стать символом, вызывать новообразования в том смысле, в каком выше говорено было о новообразованиях в

стиле? Современная повествовательная литература с ее сложной сюжетностью и фотографическим воспроизведением действительности по-видимому устраняет самую возможность подобного вопроса; но когда для будущих поколений она очутится в такой же далекой перспективе, как для нас древность, от доисторической до средневековой, когда синтез времени, этого великого упростителя, пройдя по сложности явлений, сократит их до величины точек, уходящих вглубь, их линии сольются с теми, которые открываются нам теперь, когда мы оглянемся на далекое поэтическое прошлое, — и явления схематизма и повторяемости водворятся на всем протяжении.

Слово “сюжетность” требует ближайшего определения. Недостаточно подсчитать, как то сделали Гоцци, Шиллер и недавно Польти*, сколько — и как немного! — сюжетов питали античную и нашу драму, недостаточны и опыты “табуляции” сказки или сказок по разнообразным их вариантам; 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 закреплявшую особенно яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся 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 источниках: 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 мо-

жет быть и несколько. Так мотив выростал в *сюжет*, как формула лирического стиля, построенная на параллелизме, может прирапаться, развивая тот или другой из своих членов. Но схематизм сюжета уже наполовину сознательный, например выбор и распорядок задач и встреч не обусловлен необходимо темой, 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 менее 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 ($a + bb^1 b^2$ и т.д.), такое сходство нельзя безусловно именовать сходным процессам психики; если таких b будет 12, то по расчету Джекобса* вероятность самостоятельного сложения сводится к отношению $1 : 479,001,599$ — 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 гомемистического союза, то примирительный аккорд, которым кончается Апулеева и сродные сказки, указывает, что эволюция была уже отменила когда-то живой обычай: оттуда изменение сказочной схемы.

Схематизация действия естественно вела к схематизации действующих лиц, типов.

Несмотря на все смещения и наслоения, какие пережила современная нам сказка, она является для нас лучшим образцом та-

* Folk-Lore. III. P. 76.

кого рода бытового творчества; но те же схемы и типы служили и для творчества мифологического, когда внимание простиралось на явления внечеловеческой, но очеловеченной природы. Сходство очертаний между сказкой и мифом объясняется не их генетической связью, причем сказка являлась бы обескровленным мифом, а в единстве материалов и приемов и схем, только иначе приуроченных. Этот мир образных обобщений, бытовых и мифологических, воспитывал и обязывал целые поколения на их пути к истории. Обособление исторической народности предполагает существование или выделение других, в соприкосновении или борьбе между собою; на этой стадии развития слагается эпическая песня о подвигах и героях, но реальный факт подвига и облик исторического героя усваивается песней сквозь призму тех образов и схематических положений, в формах которых привыкла творить фантазия.

Таким образом, сходство сказочных и мифологических мотивов и сюжетов протягивалось и на эпос; но происходили и новые контаминации: старая схема подавалась, чтобы включить в свои рамки яркие черты события, взволновавшего народное чувство, и в этом виде вступала в дальнейший оборот, обязательный для поэтики следующих поколений. Так поражение при Ронсевале могло стать типическим для многих "поражений" во французских *chansons de geste*, образ Роланда — для характеристики героя вообще.

Не все унаследованные сюжеты подлежали таким обновлениям; иные могли забываться навсегда, потому что не служили выражению народившихся духовных интересов, другие, забытые, возникали снова. Такое возвращение к ним более постоянно, чем обыкновенно думают; когда оно проявляется оптом, оно невольно возбуждает вопрос о причинах такого спроса. Как будто у человека явилась полнота новых ощущений и чаяний и он ищет им выхода, подходящей формы и не находит среди тех, которые обычно служили его творчеству: они слишком тесно срослись с определенным содержанием, которое он сам вложил в них, неотделимы от него и не поддаются на новое. Тогда он обращается к тем образам и мотивам, в которых когда-то давно отлилась его мысль и чувство, теперь застывшие и не мешающие ему положить на эти старые формы свой новый чекан. Гёте советовал Эккерману обращаться к сюжетам, уже питавшим воображение художника; сколько писали Ифигению, и все различны, потому что каждый смотрел по-своему. Известно, какое множество старых тем обновили романти-

ки. Pelléas и Mélisande <Пелеас и Мелисанда> Метерлинка еще раз и наново пережили трагедию Франчески и Паоло.

До сих пор мы представляли себе развитие сюжетности как бы совершившимся в пределах одной народной особи. Построение чисто теоретическое, оно понадобилось нам для выяснения некоторых общих вопросов. В сущности мы не знаем ни одного изолированного племени, то есть такого, о котором мы могли бы сказать достоверно, что оно когда бы то ни было не приходило в соприкосновение с другим.

Перенесем нашу схему эволюции сюжетности на почву общенародностей и культурных сфер и прежде всего поставим вопрос: 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 материала; 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 вариант от другого. Варианты предполагают основной текст или сказ, отклонение от формы: бесформенность не дает вариантов. И среди этой бесформенности сказочного материала вы встречаете знакомые нам схематические темы, сюжетность европейских, индийских, персидских сказок. Это — заходящие 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. Отсюда заключение: там, где рядом с такими сказками не существует сказок без формы и плана, развитие дошло до схематизации, и если не создало сказки, то поэтические сюжеты могли переселяться из одной среды в другую, приспособиться к новому окружению, применяясь к его нравам и обычаям. Так восточные сказки, проникшие к нам в средние века, пришлось по плечу насажденному церковью мизогинизму; так иные восточные рассказы питали эпизодически фантазию шпильманов. Усвоение бывало своеобразное: наш Дюк Степанович прикрывается не зонтиком, а подсолнечником, что, по-видимому, не смущало певцов. Непонятый экзотизм оставался, как клеймо на

ввозном товаре, нравился именно своей непонятностью, таинственностью.

Но если одна из пришедших в столкновение народно-культурных сфер опередила другую в понимании жизни и постановке идеалов и в уровень с ними выработала и новый схематизм поэтического выражения, она действует на более отсталую среду заразительно: вместе с идеальным содержанием усваивается и развившая его сюжетность. Так было в пору введения христианства с его типами самоотреченного подвижничества, так в меньшей степени, когда французское рыцарство вменило Европе, вместе с своим мирозерцанием, схематизм бретонских романов; Италия — культ классической древности, его красоты и литературных образцов; позже — Англия и Германия — любовь к народно-архаическим темам. Всякий раз наставала эпоха идейного и поэтического двоевластия, и шла работа усвоений; восприятие классических сюжетов иное в *Roman de Troie* <“Романе о Трое”>, чем, например, у Боккаччо и французских псевдоклассиков. Уследить процессы этих усвоений, их технику, разобраться в встречных течениях, сливавшихся в разной мере для новых созданий, — представляется интересной задачей анализа. Чем проще состав скрестившихся элементов, тем легче его разнять, тем виднее ход новообразования и возможнее подсчет результатов. Так могут выработаться некоторые приемы исследования, пригодные для анализа более сложных отношений, и в описательную историю сюжетности внесется некоторая закономерность — признанием обусловленности и эволюции ее формальных элементов, отзывавшихся на чередование общественных идеалов.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Мотив и сюжет

В какой мере и в каких целях может быть поднят вопрос о истории поэтических сюжетов в исторической поэтике? Ответ дает параллель: история поэтического стиля, отложившегося в комплексе типических образов-символов, мотивов, оборотов, параллелей и сравнений, *повторяемость* или/и *общность* которых объясняется либо а) единством *психологических* процессов, нашедших в них выражение, либо б) *историческими* влияниями (сл. в средневековой европейской лирике влияние классическое, образы из “Физиолога”

и т.д.). Поэт орудует этим обязательным для него стилистическим *словарем* (пока несоставленным); его оригинальность ограничена в этой области либо развитием (иным приложением: суггестивность) того или другого данного мотива, либо их комбинациями; стилистические новшества приурочиваются, применяясь к кадрам, упрощенным преданием.

Те же точки зрения могут быть приложены и к рассмотрению поэтических *сюжетов* и *мотивов*; они представляют те же признаки *общности* и *повторяемости* от мифа к эпосу, сказке, местной саге и роману; и здесь позволено говорить о словаре типических схем и положений, к которым фантазия привыкла обращаться для выражения того или другого содержания. Этот словарь пытались составить (для сказок — <фон Хан>, Folk-Lore society; для драмы — <Польти> и т.д.), не ответив требованиям, несоблюдение которых объясняет недочеты и разногласия при решении вопроса о происхождении и повторяемости повествовательных тем. Требование это: *отграничить вопрос о мотивах от вопроса о сюжетах*.

а) Под *мотивом* я разумею простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения. При сходстве или единстве *бытовых* и *психологических условий* на первых стадиях человеческого развития такие мотивы могли создаваться самостоятельно и вместе с тем представлять сходные черты. Примерами могут служить: 1) т<ак> наз<ываемые> *légendes des origines* <легенды о происхождении>: представление солнца — оком; солнца и луны — братом и сестрой, мужем и женой; мифы о восходе и заходе солнца, о пятнах на луне, затмениях и т.д.; 2) *бытовые положения*: увоз девушки-жены (эпизод народной свадьбы), расстана (в сказках) и т. п.

б) Под *сюжетом* я разумею тему, в которой снуются разные положения-мотивы; примеры: 1) сказки о солнце (и его матери; греческая и малайская легенда о солнце-людоеде); 2) сказки об увозе. 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 (сказки и эпические схемы: миф о Язоне и его сказочные элементы: а) бегство Фрикса и Геллы от мачехи и златорунный овен = сказки о таком же бегстве и в тех же условиях; помощные звери; б) трудные задачи и помощь девушки в мифе о Язоне и сказках); 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. Влияние типа (своего или захожего) на сагу анекдотического характера: сказки диких бесформенны; типическая сказка дает им определенную форму, и они исчезают в ее штампе (сл. влияние сказок Перро на народные английские). Местные сказания формуются под влиянием захожего, сходного содержания, но определенного типа (к псковской горе Судоме, вероятно, примыкал когда-то рассказ о “суде”; иначе трудно объяснить приурочение к данной местности Суда Соломона). 2) Современный роман не типичен, центр не в фабуле, а в типах; но роман с приключениями, roman d’aventures <фр. — авантюрный роман>, писался унаследованными схемами.

(Печатается по кн.: Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 299-306)

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Основные работы А.Н.Веселовского

Вилла Альберти. М., 1870.

Избранные статьи / Вступительная статья В.М.Жирмунского; коммент. М.П.Алексеева. Л., 1939.

Собр. соч. (не завершено). СПб.; М.; Л., 1908-1938. Т. 1-6, 8, 16.

Неизданная глава из "Исторической поэтики" А.Н.Веселовского // Русская литература. 1959. № 2, 3.

Об А.Н.Веселовском

- Академические школы в русском литературоведении. М., 1975.
- Аничков Е.В.* Историческая поэтика А.Н.Веселовского // Вопросы теории и психологии творчества. 1: 2-е изд. СПб., 1911.
- Горский И.К.* Александр Веселовский и современность. М., 1975.
- Горский И.К.* Об исторической поэтике Александра Веселовского // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.
- Гусев В.Е.* Александр Веселовский и современность. М., 1975.
- Жирмунский В.М.* Веселовский и сравнительное литературоведение // Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л., 1979.
- Истрин В.М.* Методологическое значение работ Веселовского // Памяти академика А.Н.Веселовского. Пг., 1921.
- Материалы для биографии словаря действительного члена АН (А.Н.Веселовского). Ч. 1. Пг., 1915.
- Памяти академика Александра Николаевича Веселовского. По случаю десятилетия со дня его смерти (1906-1916). Пг., 1921.
- Лыпин А.Н.* История русской этнографии. СПб., 1891. Т. 2.
- Трубицын Н.Н.* Александр Николаевич Веселовский. СПб., 1907.
- Шшимарев В.А.* А.Н.Веселовский и литературоведение // Изв. АН СССР. Отд. лит. и яз. 1944. Т. 3. № 6.
- Шшимарев В.А.* Александр Николаевич Веселовский и русская литература. Л., 1946.
- Энгельгардт Б.М.* А.Н.Веселовский. Пг., 1924.

Библиографии

Симони П.К. Библиографический список учено-литературных трудов А.Н.Веселовского с указанием их содержания и рецензии на них. 1859-1902. СПб., 1906; 2-е изд. 1859-1906. Пг., 1922.

Указатель к научным трудам Александра Николаевича Веселовского, проф. Имп. С.-Петербур. ун-та и академика Имп. Академии наук. СПб., 1859-1895; 2-е изд. СПб., 1896.

Ермина В.И. Проблемы исторической поэтики в наследии Веселовского // Русский фольклор. Вып. 19. Л., 1979.

Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М. 1986.

Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.

Конрад Н.И. Проблемы современного сравнительного литературоведения // Изв. АН СССР. Отд. лит. и яз. 1959. Т. 18. № 4.

Крупчанов Л.М. Культурно-историческая школа в русском литературоведении. М., 1983.

Реизов Б.Г. Сравнительное изучение литературы // Вопросы методологии литературоведения. М.; Л., 1966.

ВОПРОСЫ ПО ТЕМЕ

1. Соотношение "личного творчества" и "предания" в процессе создания литературного произведения.

2. Процесс зарождения и дифференциации художественных форм в процессе возникновения родов словесного искусства.

3. Литература как факт культуры в концепции Веселовского.

4. Поэтика художественного мышления и художественная эстетика в трудах Веселовского.

5. Постановка проблемы исторической поэтики Веселовским (исторический процесс формирования системы жанров современной литературы).

6. Значение терминов "содержание", "материал" и "форма" в эстетической доктрине Веселовского.

7. Разграничение логического и исторического подходов к литературному тексту в работах А.Н.Веселовского.

8. Генетический подход к литературе (проблема формы существования и формы развития) в трудах А.Н.Веселовского.

9. В чем сущность воздействия искусства на общество (по Веселовскому)?

10. Постановка проблемы сюжета ("повествования") Веселовским.

11. Что такое мотив ("мотив-положение"), в чем значение этого явления для "исторической поэтики" Веселовского?

12. В чем значение разграничения сюжета и мотива Веселовским?

13. Концепция "личного почина" и трактовка Веселовским проблемы свободы творчества писателя.



2. КОНЦЕПЦИЯ "ВНУТРЕННЕЙ ФОРМЫ" СЛОВА А.А.ПОТЕБНИ

АЛЕКСАНДР АФАНАСЬЕВИЧ ПОТЕБНЯ (1835 — 1891)

Выпускник, а затем профессор Харьковского университета. В 1862 г. опубликовал свою знаменитую работу "Мысль и язык", предвосхитившую развитие целого направления русской филологии конца XIX — начала XX века. Вырастил блестящую плеяду учеников, оказавших существенное влияние на русское литературоведение и языкознание (В.Харциев, Д.Овсянко-Куликовский, А.Горнфельд и др.). Замалчивался или резко критиковался марксистской наукой за "идеализм"

В его концепции "внутренней формы" слова впервые сформулирована мысль о специфике литературного текста, наличии у него определенной цельной структуры и, тем самым, впервые сформулирован предмет литературоведения как самостоятельной науки. В годы, когда ученый начал разработку своей концепции, наука о литературе чаще всего трактовалась как отрасль психологии (истории, философии или лингвистики). Потebня впервые показал, что поэтический текст, основанный на художественном знаке, обладает спецификой, которая не позволяет свести его к тексту лингвистическому. Благодаря теоретическим работам Потebни, особенно книге "Из записок по теории словесности" (1905), научная проблематика литературоведения обрела самостоятельную значимость, перестав быть сводимой к философско-эстетической публицистике, трактующей "художественные особенности", "психологизм" или "народность" того или иного литературного текста. Формулируя свою концепцию поэзии как основы бытия языка, Потebня окончательно и безусловно вывел художественную литературу из-под жесткого детерминизма "социального заказа"

Потебня первым высказал мысль о том огромном влиянии, которое оказывает язык на психическую и творческую деятельность человека. Он впервые сформулировал, сегодня, казалось бы, очевидную, мысль о том, что литературная работа — это профессиональная языковая деятельность, что созданию художественного произведения предшествует подспудная работа мышления со словом, осуществляемая при помощи присущего слову “образа” Следовательно, изучая акт коммуникации, Потебня первым проявил литературоведческий интерес к слову — посреднику между говорящим и воспринимающим, связывающим между собой два индивидуальных сознания. Преодолевая позитивизм предшествующих эстетических школ, Потебня настаивал на том, что мысль в акте языковой коммуникации не подлежит прямой, непосредственной передаче, передается лишь способ (“слово-образ”), с помощью которого слушающий (воспринимающий) может создать в своем сознании такую же или, точнее, сходную мысль. От одной горящей свечи зажигается другая — так формулировал Потебня смысл общения с помощью слова, прояснив базу будущих достижений XX века — рецептивной поэтики.

Потебня отрекся от традиции культурно-исторической школы в пользовании словами как твердыми и навеки застывшими кусочками лавы историко-культурного извержения. Он настаивал на том, что каждое употребление слова являет только одно его значение; если мы думаем, что в разных случаях употребляем одно и то же слово в одном и том же значении — мы ошибаемся. “На деле есть только однозвучность различных слов...”, — писал Потебня (Потебня А.А. Из записок по русской грамматике. М., 1958. С. 15-16). Исследования Потебни основывались на современных ему достижениях лингвистики и психологии (ассоциативное и сенсуалистическое направления) и, вместе с тем, во многом определили свое время.

В результате сосредоточенного изучения внутренней природы слова как “творческого акта речи и познания” Потебня создал свою известную концепцию структуры слова, которое, согласно его представлениям, состоит из трех элементов:

1. Внешнего знака (“единства членораздельных звуков”).
2. Внутреннего знака значения (“представления”, “внутренней формы” слова).
3. Лексического (словарного) значения.

Изучая теоретическое наследие Потебни, нужно иметь в виду, что термины "представление", "знак значения", "внутренний знак значения" и "внутренняя форма слова", пытаясь полнее описать смысл своей концепции, ученый употреблял как синонимы. Двучленную структуру знака как средства коммуникации ("означаемое/означающее") Потебня модернизировал, введя туда еще один действительно существенный момент, учитывающий функцию знака в поэтическом акте и, шире, как творческого акта мысли. Описывая случай, когда ребенок называет "арбузиком" абажур, Потебня добивался ясности понимания того очевидного сегодня факта, что в процессе языкового освоения своего мира человек создает новые знаки, основой для формирования которых служит семантический фундамент языка — "внутренняя форма" слова. Такие слова русского языка, как "удав", "подснежник", "светлячок", "пылесос", "паровоз", "жженца", столь ясно сохранили свою "внутреннюю форму" именно благодаря поэтическому их осмыслению, составляющему, согласно убеждению ученого, внутреннюю ось языковой коммуникации. В своих работах он настаивал на том, что "внутренняя форма" слова — источник его жизни (или причина его умирания). Особенно яркие примеры находил ученый в народной поэзии, обнажающей этот механизм поэтической поддержки внутренней формы слова, например, в формулах типа: "красна-девица", "плакать-рыдать", "море-океан" и пр.

Помимо значительного вклада в теорию языка, который сделал Потебня своим открытием, оно оказалось чрезвычайно плодотворным для выяснения природы художественного знака и прояснило сущность поэзии как языкового явления. Потебня утверждал, что не только каждое литературное произведение написано на поэтическом языке, но и каждое слово в его составе — своего рода художественное произведение. Более того, каждый акт словесного творчества, в зависимости от степени удаления от базового естественного языка, есть более или менее художественная конструкция. В каждом элементарном высказывании (назывании, предикциировании) Потебня находил поэтическое творчество — ибо каждое обращение к языку естественно связывается им с необходимым обращением к "внутренней форме" слова. Вместе с тем, именно внутренняя форма — точка, на которой концентрируется внимание профессионального литератора, поэта, работающего над художественной формой. Именно за счет работы по наиболее удачному подбору слов, оттеняющих внутренние формы друг друга, создает-

и литературный шедевр, в равной мере — в поэзии и в прозе. Ища связь между каждодневным бытовым употреблением языка и профессиональной литературой, Потебня неожиданно нашел объективный критерий поэтичности — уровень возвышения внутренней формы слова в определенном речевом акте (контексте). Поэтическая работа, по Потебне, превращалась в процесс возвращения словам их начального "знака значения", преодоления заштампованности и безобразности, неизбежно следующих за исчезновением первичного знакового представления слова.

Отсюда ученым делается ряд важнейших выводов. Оказывается, что поэтическая работа присуща любому речевому акту, безотносительно к его прагматической задаче (конечно, учитывая разные степени интенсивности упора на "образность" и поиск способа подчеркнуть "внутреннюю форму" слова). Становится очевидной связь фольклора с литературой. Всякий язык может быть описан как искусство, а всякая языковая деятельность — как литературное творчество (непрофессиональная или профессиональная). Выясняется основное направление работы поэта — восстановление первичной образности слова за счет построения специальной конструкции взаимной поддержки словами "внутренних форм" друг друга — художественной формы. Ни "внешняя форма" слова, ни его лексическое значение не играют такой роли в творческой работе писателя, как найденная им "внутренняя форма". Коренное, уходящее в глубины этимологии значение слова, возникшее при его формировании (часто — из междометия), связанное непосредственной мотивировкой с обозначенным предметом, вместе со всем бесконечным рядом его употреблений, пониманий, в преемственности нынешнего значения по отношению к предыдущим — "внутренняя форма" слова — оказывается главным источником поэзии, как профессиональной, так и спонтанно возникающей во время говорения, сознательной или бессознательной. "Образность слова равна его поэтичности", — пишет Потебня, и это значит, что поэзия, восстанавливая первобытную образность слова, оказывается источником вечной жизни естественного языка. Выясняется бессмысленность попыток объяснения значения художественного творчества исходя из "социального заказа" или концепции "чистого искусства". Поэтическое творчество значительно потому, что оно суть внутренний механизм обновления и вечной жизни языка, за счет которого существует все общество в целом. Художественное произведение не "хуже" жизни (Н.Г.Чернышевский и культурно-

историческая школа) и не "лучше" ее (символисты), оно есть самоценная форма вечного возрождения национального языка, оно тем более художественное, чем более образное (поэтическое), как подчеркивал Потебня.

Художественность, таким образом, непосредственно коренится внутри самого слова, уже изначально таящего в себе зародыш поэзии — "внутреннюю форму": "первое слово уже есть поэзия" Потебня придавал этой концепции глобальный смысл. Он утверждал первичность слова по отношению к мифу, пению, изобразительному искусству и другим видам эстетической деятельности человека, считая речевую (читай: поэтическую) деятельность человека основным содержанием и средоточием его эстетической жизни. Свое учение о "внутренней форме" слова Потебня попытался применить к анализу художественного произведения, впервые поставив вопрос о едином текстовом значении художественного произведения, которое может рассматриваться как единый знак. Внешняя форма произведения — это его словесное воплощение, последовательность слов, образующих тесное смысловое единство. Именно это отличает художественный текст от нехудожественного — в последнем это единство не является обязательным и принципиальным, текст не образует единого значения или не обязательно образует его.

Значение произведения, по Потебне, аналогично лексическому значению слова. Содержание — это совокупность идей, заложенных в тексте и могущих быть воспринятыми читателем. И, наконец, "внутренней форме" слова соответствует "образность" литературного произведения (в употреблении этого термина Потебней — наглядная, символическая природа художественного знака). Ряд "образов", в том числе персонажей и обликов различных предметов, соответствует образности "внутренней формы" слова. Эти два параллельных трехчленных ряда, на уровне слова и художественного текста, образовывали у Потебни стройную концепцию, объясняющую смысл работы писателя со словом как разворачивание его "внутренней формы" в контексте окружающих его слов. Таким образом, поэтический образ был понят Потебней как "внутренняя форма" слова, включенная в структуру произведения. Становилось ясно, что эстетическое значение произведения не в том, что именно в нем "представлено" (не в "содержании"), но в том, каковы конкретные связи между представлениями. Поэтический образ впервые был осмыслен не в виде декорированного

"художественными особенностями" логического понятия (могущего существовать и без упомянутого "декора"), но как компактный и по-своему уникальный способ передачи и хранения информации. Выявленный Потебней принцип "экономии мысли" проявлялся в том, что "искусство вообще, и в частности поэзия, стремится свести разнообразные явления к сравнительно небольшому количеству знаков и образов, и им достигается увеличение важности умственных комплексов, входящих в наше сознание". Поэзия у Потебни выступила как способ преобразования мысли с помощью конкретного чувственного образа.

Творящий поэт, по Потебне, и не думает о передаче своих идей другому человеку, он поглощен работой с внутренними значениями слов, выработкой художественной формы как образного аналога создаваемого им художественного знака — "образного значения текста". Поэт уясняет образ самому себе, и лишь тем самым он становится ценен для окружающих. Творческий процесс становится процессом выяснения слова самому себе. Отсюда мысль Потебни, что слово (равно как и все искусство) — "орган самосознания". Творческий процесс — процесс самоотчета и самосознания, в котором слово играет ключевую роль. Творческий акт — это акт душевной жизни писателя. Рождающееся слово требует выхода: уместно вспомнить слова Ф.М.Достоевского, который писал с каторги Н.Д.Фонвизиной, что если он не выразил выношенные им за четыре года художественные образы, то они "отравой в крови разольются". Процесс рождения новой художественной формы для Потебни — это процесс возрождения "внутренних форм" слов, окружающих мыслящего поэта.

Выясняются два основных свойства искусства, отмеченных ученым, — идеальность и цельность. Идеал заставляет художника сравнивать создаваемое с максимумом его развития. Можно отметить важность мысли о моделировании целого мироздания в художественной форме, ставшей важным достижением филологии XX века и прозвучавшей в работах Потебни. Одновременно нельзя не заметить ряд серьезных упрощений, ведущих в сторону от основы концепции ученого. Увлеченный своей идеей тотальной поэзии, Потебня говорил о том, что поэзия — это мышление образами, наглядными картинками, своего рода средство создания мысли. То есть почва создаваемого образа формируется в мыслительном акте.

Эта концепция Потебни подвергалась резкой критике со стороны формалистов, охотно принявших, впрочем, его идею о вто-

ром, индивидуально-текстовом значении слова. В.Шкловский, В.Жирмунский указывали на недостаточность теории Потебни, недооценку им ритма, мелодики и других факторов художественности. Они настаивали на том, что образность — лишь один, пусть важный, но не единственный элемент художественности. Второе возражение касалось нестопроцентной детерминированности образности слова определенной "внутренней формой" Формалисты указывали, что сравнение зарниц с глухонемыми демонами (Ф.И.Тютчев) вовсе не возрождает "внутреннюю форму" слова "зарница", например. Поэтическая роль слова в художественном тексте может носить и внеобразный характер, на это, в частности, указывал в своей работе "Задачи поэтики" В.М.Жирмунский. Чувственный образ, заключенный в слове, — вовсе не самоцель художественного образа, но лишь одно из средств использования слова в поэтической функции. Это отмечали уже формалисты и более определенно — пражцы.

Недостаток концепции образности Потебни и ее достоинство в общем совпадают. Посвятив свою жизнь горячей защите своей концепции, ученый впоследствии подвергался критике за то, что недооценивал другие факторы художественности. Абсолютизируя найденный им "знак значения" слова, Потебня не успел подключить его к проблеме многоуровневой структуры художественного текста, который тоже состоит из многослойного набора знаковых систем. Не помогло и то, что наряду с "образностью" Потебня употреблял иногда слово "символичность", что очевидно придает его работам современное звучание, вызывая ассоциации с исследованиями продолжавших двигаться в этом направлении А.Ф.Лосевым и пражцами, особенно Р.О.Якобсоном. Опора на психологию в трактовке Потебней художественного знака принесла блестящие результаты, однако она же оказалась причиной ограниченности некоторых положений его концепции. Кроме того, психология также не стояла на месте, и вскоре возникли новые психологические доктрины, подрывавшие теорию ассоциативного мышления, на которой в значительной степени строилась теория "внутренней формы" — со всеми вытекающими последствиями.

Отсюда столь трудной для Потебни и потебнианцев, при блестящем развитии теории художественного знака, оказалась возможность адекватного научного анализа и истолкования литературного произведения. Потебня считал внутреннюю форму художественного произведения незыблемой и стабильной, неким смысловым ин-

вариантом, легко поддающимся индивидуальной рецепции. Различие истолкований и пониманий одного и того же текста он объяснял простым различием в понимании любого слова. Вслед за Гумбольдтом он говорил о том, что "всякое понимание есть непонимание" Сравнивая текст со сказуемым в предложении (причем подлежащим оказывается тематико-фабульный слой), он считал нормальным различие в понимании смысла сказуемого разными воспринимателями его читателями. Ясно, что Потебня должен был отрицательно относиться к социокультурной критике, стремящейся рассматривать художественное произведение безотносительно к его художественному значению (образу), сосредоточенной на "подлежащем" — тематическом пласте текста, на его "содержании" или "идейности" Такого рода исследования Потебня считал не филологическим анализом, а "переложением" литературного произведения — то есть переводом на новый язык, созданием нового текста, противостоящего по художественному смыслу рассматриваемому оригиналу.

Немало усилий было затрачено Потебней, чтобы раскрыть природу сопротивления поэта навязываемым ему нормам и догмам. Он говорил о "наитии" ("вдохновении") как особом "расположении духа к соображению и объяснению понятий" Он пытался придать своей теории прикладной характер, пробовал заставить ее объяснять самые простые вопросы анализа литературного текста, в ряде случаев впадая в несвойственные ему в целом упрощение и приблизительность. Талант писателя Потебня связывал, в согласии с традиционным для национальной традиции взглядом, с особой поэтической "всеприимчивостью" (Ф.М.Достоевский). Тенденциозным, таким образом, оказывается любое искусство — определенная творческая задача ("телеология" А.П.Скафтымова или "нафос" В.Г.Белинского) всегда присутствует в творческом акте.

Важно то, что Потебней было выдвинуто актуальное и доселе требование изучать художественную структуру произведения, не заменяя этот анализ историко-культурным описанием или филологско-публицистическим эссе. Такого рода критику он высмеивал, говоря, что она похожа на человека, который, встретив красивую женщину, сразу спрашивает: "Где она купила это платье?" Впоследствии проблему художественного значения последовательно рассматривал в своих работах его ученик А.Горнфельд. Выдвигнутая им (и Д.Овсянико-Куликовским) проблема "психологии

творчества" опиралась на концепцию Потебни о "подлинной сущности" литературного произведения. В согласии с этой концепцией Потебня считал поэзию способом познания окружающей человека действительности, который не хуже, а только существенно другой (относительно, например, науки). Здесь он встречал горячее сочувствие символистов, разумеется, полностью с этим согласных. Различие же заключается в том, что если в науке факт должен быть логически доказан, причем используется формальный анализ, то в поэзии связь между образом и значением не нуждается в доказательстве. Значение возникает не с помощью причинно-следственной связи, а непосредственно — как единый знак-символ ("образ").

Научные концепции Потебни оказались в центре концептуального развития русского литературоведения, особенно в первой половине XX века. Большой научной заслугой Потебни является то, что он впервые поставил вопрос о научном изучении формальных различий, существующих между поэзией и прозой. Ранее эти различия выяснялись лишь в сумме умозрительных эмпирических фактов — наличии или отсутствии ритма, большом или малом количестве эпитетов и сравнений, наличии рифмы и др. Этот вопрос впоследствии развили формалисты, создавшие научное русское стиховедение. Но именно Потебня первым высказал мысль о том, что различие между поэзией и прозой — в разных способах формирования структуры создаваемого текста. Потебня первый сформулировал и обосновал понимание того, что литературный текст одновременно несет в себе два языка: естественный и поэтический. Впоследствии это положение было развито формалистами и Тартуской структуральной школой. Именно от резко критикуемого ими Потебни формалисты усвоили противопоставление языка поэтического языку лингвистическому, другим языковым системам. Среди непосредственных продолжателей высказанных Потебней научных идей можно назвать таких известных ученых, как Г.О.Винокур, В.В.Виноградов, Ю.Н.Тынянов, и многих других литературоведов. "Структура художественного текста" Ю.М.Лотмана выглядит параллельной трехчленной структуре художественного текста и слова, описанной Потебней. Пражский лингвистический кружок, в свою очередь, разрабатывал мысль о "сдвиге значения" в процессе его автоматизации и актуализации. Концепция Д.С.Лихачева, обосновавшая принципы формирования канона древнерусской литературы, также опирается на идеи Потебни о

"знаке значения". Теория Потебни оказала определенное влияние на современную ему литературную практику. Помимо упомянутых символистов, секреты "магии слова", опираясь на его концепции, искали и футуристы, особенно В.Хлебников.

Неуважением к выдающему ученому было бы скрывать слабые стороны его доктрины. Жесткая критика, звучавшая в адрес Потебни (не обращая внимания, конечно, на конъюнктурно-идеологические нападки марксистского литературоведения), — достояние истории нашей науки, обладающее самостоятельной ценностью. Особенно доставалось Потебне за "психологизм" и "историзм", идущим вразрез с его основной концепцией и бывшим определенными уступками соседним гуманитарным наукам. Стремление увязать литературный процесс с формированием связи с "внутренней формой" слова требовало от Потебни создания новой концепции литературного факта и эстетического отношения автора к создаваемому им литературному герою, требовало осознания художественного текста как структуры. Или — отказа от продолжения своей концепции и взятия напрокат у соседних наук уже отработанных ими моделей анализа художественного текста. Не Потебня, но многие потебнианцы пошли вторым путем. Можно сказать, что судьба научного наследия Потебни подлинно трагична: ученый, создавший новую концепцию художественного знака и значительно опередивший свое время, оказался беззащитным перед справедливой критикой тех, кто упрекал его за применение устаревших методов интерпретации текста, скорее свойственных "историко-психологическому" литературоведению, чем собственно Потебне.

Так, например, справедливо критиковал Потебню Л.С.Выготский, обвиняя его в упрощениях и излишней "гносеологичности" его концепции искусства. Потебня виделся ему интеллектуалом, слишком погруженным в анализ и недопонимающим эмоциональную, эстетическую природу искусства. С другой стороны, высказывался упрек в слишком прямом уравнении, почти отождествлении поэтичности и образности художественной формы. Центральный пункт концепции Потебни — мысль о "внутренней форме" слова критиковал Г.О.Винокур за слишком неточное, слабое противопоставление обыденной и поэтической речи. Резкая критика и хор похвал сопровождали наследие Потебни весь XX век. Это и есть, пожалуй, признак, свидетельствующий о нем как о подлинно великом ученом.

Второй важный пункт литературоведческой концепции Потебни — его теория наглядности поэтического образа сыграла большую роль в формировании предмета "поэтики", в защите литературоведения от экспансии смежных гуманитарных наук. Впервые было указано на двухслойное строение значения художественного знака, и эта концепция была подхвачена и развита структуралистами ("вторичная моделирующая система"). Творческое наследие Потебни помогает понять тот путь, который к сегодняшнему дню проделала главная проблема литературоведения: вопрос о специфике поэтического творчества. Работы Потебни по сей день играют не только историческое, но и важное методологическое значение, помогая поколениям литературоведов заново осмыслить идеи, разработанные им и давно и прочно вошедшие в научный оборот.

ПОЭЗИЯ И ПРОЗА. ИХ ДИФФЕРЕНЦИРОВАНИЕ

Если смотреть на поэзию прежде всего и главным образом как на известный способ мышления и познания, то также нужно будет смотреть и на прозу* Каково бы ни было, в частности, решение вопроса, почему поэтическому мышлению более (в его менее сложных формах), чем прозаическому, сродна музыкальность звуковой формы, т.е. темп, размер, созвучие, сочетание с мелодией, оно не может подорвать верности положений, что поэтическое мышление может обходиться без размера и пр., как, наоборот, прозаическое может быть искусственно, хотя и не без вреда, облечено в стихотворную форму, что в эмбриональной форме поэзии, слове, явственность представления или его отсутствие не сказывается в звуках (внешней, звуковой форме).

Как для определения поэзии обращаемся к ее простейшей форме, т.е. к слову с живым представлением, так для генетического определения прозы следует взять во внимание следующее. Жизнь такого слова с внутренней стороны состоит в том, что около представления собираются выделенные из чувственных образов признаки, пока представление не станет с ними в противоречие или не потеряется в их массе как несущественное. Тогда слово теряет представление и остается лишь звуковым посредником между познаваемым или объясняемым и объяснением (первообразная форма прозы). В речи оно является лишь краткой формулой, которой ценность в том, что она может быть превращена непосред-

* Белинский В.Г. — 10, 4, 253-254: поэзия и философия.

ственно в определенную величину, или ряд таких величин каждый раз, когда на ней остановили внимание. Поэтому, если значение слова для мысли вообще, без различия двух его состояний, можно сравнить с употреблением условных ценностей в торговле, то слово образное — деньги, безобразное — ассигнации и векселя. При этом прозаическое слово не станет образным от того, что мы, так сказать, разменяем его на конкретный образ, что, например, по поводу услышанного выражения “картина такого-то “Еловый лес”, мы одновременно представим себе знакомую нам картину (ее образ), а не станем вызывать в сознание последовательно возникающего ряда ее признаков (понятия)*. В обоих случаях, т.е. заменяется ли прозаическое слово образом или понятием, то и другое стремится к уравнению с познаваемым при помощи этого слова. Уравнение понятия с познаваемым есть его определение. Усложнение этой последней деятельности создает науку.

Наиболее общие категории науки, *факт* и *закон*, напоминают категории искусства, в частности поэзии: *образ* и *значение*, но во многом отличны от этих последних.

а) Установление факта предполагает в пределах всеобъемлющей субъективности человеческой мысли совершившееся разграничение областей объективного и субъективного; он есть результат критики, т.е. сомнения, завершившегося сознательного отнесения мыслимого к первой из этих областей.

На ранних ступенях развития человечества и человека господствует вера в объективность; истинность мысли. Наука и тождественная с нею критика предполагает уже появившееся сознание, что мысли, вызывающие друг друга, могут себе противоречить, что их течение может быть истинно и ложно.

Поэтический образ не нуждается в такой проверке. Поэтическая правда, например, выражения “безумных лет угасшее веселье” состоит в способности или неспособности вызывать в мысли известное значение; а не в проверке тождества или нетождества веселья со светом, способности или неспособности веселья угасать. Поэтиче-

* Если ученое восстановление представления в слове не делает этого слова для нас поэтичным, то из этого следует: поэтическое мышление есть то, для которого образ существенно важен, так или иначе направляя мысль, изменяя результаты мышления; когда же значение обобщилось и окрепло, то наглядный способ его обозначения (= дидактичность; например, несколько пословиц на одну тему) не делает мышления поэтичным.

ская правда — меткость слова. То же и в применении к более сложным поэтическим образам.

б) Та вещь кубической формы и пр., которая лежит передо мною, есть не факт, а совокупность бесчисленного множества фактов и соответственных законов математических, геометрических, механических, физических, химических, естественно-исторических и пр. От конкретного явления в научном факте остается только то, что имеет отношение к соответственному закону. Общая формула науки есть уравнение: *факт = закону*. Что не подходит под нее, есть заблуждение, ведущее к отыскиванию нового тождества. Само собою, что без постоянного нарушения и восстановления закона тождества не было бы человеческой науки: как если бы равновесие, спокойствие было не стремлением только, то не было бы жизни с ее ростом и умалением. Однако мы можем наблюдать случаи продолжительного сохранения равенства между фактами и законами не только в математических положениях, вроде: “треугольник А — с точки зрения равенства внутренних углов двум прямым”; но и в других, вроде: “русское слово А, кончающееся на согласную”, по отношению к положению, что “всякое такое слово (если не заимствовано) потеряло гласную на конце”, или “слово А без представления имело некогда представление”

Факт, понятый в этом смысле, возникает в мысли из более сложных комплексов одновременно с возникновением или восстановлением в ней закона. Но если, согласно с обычным способом выражения, под фактом разуметь эти более сложные комплексы, то можно сказать, что научное мышление есть заключение от факта как частного, рассматриваемого в известном отношении к однородному с ним закону; что *закон одинаково выражается во всех однородных фактах; что закон постоянен, неподвижен, определен*, между тем как *факты*, в коих он выражается, *изменчивы, подвижны, неопределенны*. При этом можно разуметь то, что для пояснения примером такого-то общего свойства треугольников можно взять любой из бесчисленного множества возможных треугольников; при добывании общего положения “всякое слово рождается с представлением и стремится к его потере”, качество и количество частных случаев, с коих мы начинаем, не изменит результата* Закон отно-

* *Проза:* (Кн. Андрей) видел в Сперанском “разумного, строго мыслящего, огромного ума человека... Сперанский в глазах князя Андрея был именно тот человек, разумно объясняющий все явления жизни, признающий действительным только то, что разумно, и ко всему умеющий прилагать мерилу

сительно неподвижен и в другом смысле. Он представляется более объективным, чем частные восприятия, ибо в силу большей отвлеченности разница в его понимании разными людьми может быть выпущена из внимания.

Отлично от этого общая формула поэзии (resp. искусства) есть "А (образ) < X (значение)", т.е. между образом и значением всегда существует такого рода неравенство, что А меньше X. Установление равенства между А и X уничтожило бы поэтичность, т.е. или превратило бы образ в прозаическое обозначение частного случая, лишённого отношения к чему-либо другому (см. вышесказанное по поводу стихотв. Фета "Облаком волнистым"), или превратило бы образ в научный факт, а значение в закон. X по отношению к А есть *всегда* нечто *иное*, часто даже неоднородное. Поэтическое мышление есть пояснение частного другим неоднородным с ним частным*

разумности, которым он сам (кн. Андрей. — А.И.) хотел быть... Неприятно поражало кн. Андрея слишком большое презрение к людям, которое он замечал в Сперанском, и разнообразность приемов в доказательствах... Он употреблял все возможные орудия мысли, *исключая сравнения*, и слишком смело, как казалось кн. Андрею, переходил от одного к другому. То он становился на почву практического деятеля и осуждал мечтателей, то на почву сатирика и иронически подсмеивался над противниками, то становился строго логичным, то вдруг поднимался в область метафизики (это последнее орудие доказательства он особенно часто употреблял). Он переносил вопрос на метафизические высоты, переходил в определения пространства, времени, мысли и, вынося оттуда опровержения, опять спускался на почву спора.

Вообще главная черта ума Сперанского, поразившая кн. Андрея, была неизменная, непоколебимая вера в силу и законность ума. Видно было, что никогда Сперанскому не могла прийти в голову та обыкновенная для кн. Андрея мысль, что нельзя все-таки выразить всего того, что думаешь, и никогда не приходило сомнение в том, что не вздор ли все то, что я думаю, и все то, во что я верю" ("Война и мир").

* *Примеры*: "Всякая сосна своему бору шумит" (своему лесу весть подает). "Далеко сосна стоит, а своему лесу веет". В связи с "за морем веселье да чужое, а у нас горе да свое", ср.: *Салтыков М.Е.* За рубежом. СПб., 1881. С. 241 сл., 280-297. "Хоть в орде, да в добре" (ubi bene, ibi patria).

Субъективность: "Всякая птичка своим носком клюет". Свокорыстие, эгоизм: "Спаси меня, богородица, и помилуй деревни Виткуловы, самый крайний дом" (а прочих, как знаешь). (Все недовольны) "и всякий требует лично для себя конституции, а прочие пусть по-прежнему довольствуются ранами и скорпионами" (За рубежом. С. 24). "Своя рубашка к телу ближе". "Своя подописка к сердцу ближе" "Сурово не белье, свое рукоделье" (всякому свое и немьто бело).

Поэтому, если поэзия есть иносказание *αλληγορία* в обширном смысле слова, то проза, как выражение элементарного наблюдения, и наука стремятся стать в некотором смысле тождесловием (*ταυτολογία*).

Х (значение поэт. образа) заметно изменяется при каждом новом восприятии А (образа) одним и тем же лицом, а тем более — другим; между тем А (образ), единственное объективно данное в поэтическом произведении, при восприятии остается приблизительно неизменным. Поэтому, в противоположность отношению закона и факта, в поэзии образ неподвижен, значение изменчиво, определимо лишь в каждом отдельном случае, а в ряду случаев безгранично.

в) В науке отношение частного случая к закону (треугольника АВС — к положению, что “внутренние углы равны двум прямым”) доказывается посредством разложения частного случая. Полнота и точность анализа есть мера силы доказательств, верности общего положения. В поэзии (и вообще в искусстве) связь образа и значения не доказывается. Образ возбуждает значение, не разлагаясь, а непосредственно. Если бы попытаться превратить изгибы поверхностей, образующих статую, в ряд математических формул, то, не говоря уже о том, что при этом многое осталось бы неанализированным, совокупность этих формул, воспринимаемых последовательно, не дала бы впечатления статуи. Ряд цифр, означающих мелодию, чтобы дать музыкальное впечатление, должен быть превращен в воображаемые или действительные звуки.

Случаи, когда картина требует надписи (ее лев, а не собака), музыка — (словесной) программы, поэтическое произведение объяснения, могут приготовить нас к пользованию художественностью этих произведений; но в ту минуту доказывают отсутствие этого пользования и временную или постоянную негодность для нас этих произведений. Наоборот, легкость апперцепции художественного образа соразмерна его совершенству (для нас) и испытываемому нами удовольствию.

*Когда возникает проза? Проза** для нас есть прямая речь не в смысле первообразности и несложности, а лишь в смысле речи,

* Лат. *prosa* sc. *oratio*, *locutio* из *prosa*, *provorsa* (как *susum* из *sursum*, *subvorsum*, *retrosum* из *retrosum*, *retrovorsum*) — собственно, обращенная вперед (как *prosa* sc. *dea* — богиня правильных родов, головою ребенка вперед), прямая в том смысле, что ее не изогнул стих (*prosa* quae infle. *antiphona*), или в смысле простой.

имеющей в виду или только практические цели, или служащей выражением науки. Прозаичны — слово, означающее нечто непосредственно, без представления, и речь, в целом не дающая образа, хотя бы отдельные слова и выражения, в нее входящие, были образцы.

Лишь время возникновения прозы, как выражения степеней науки, уже предполагающих письменность, может быть в некоторых случаях указано с приблизительной точностью. Но появление науки в письменности не есть время ее рождения, а речь с незапамятных времен имела и значение чисто практическое и вместе подготавливала науку. Нельзя себе представить такого состояния человека, когда бы он, говоря, не производил в себе усложнения мысли, влекущего за собой потерю представлений. Уже в глубоко древних слоях праиндоевропейских языков находим прозаичные и вместе научные элементы: местоимения и происшедшие из них грамматические стихии слов, выражения формальных разрядов мысли; числительные, представлявшие свое содержание непосредственно, а не, как донныне в некоторых американских и африканских языках, при помощи образов: рука, две руки, две руки и две ноги, человек; известные глаголы, *ас*, *и* или *ја*.

Если прозаические элементы речи и проза вообще — производны, то *не будет ли когда-либо поэзия вовсе вытеснена прозою?* К предварительному решению этого вопроса можно подойти, заключая по аналогии.

Разграничение деятельностей вообще не ведет к их умалению. Например, в индоевропейских языках некоторые музыкальные свойства слов (как различие долготы и краткости гласных, различие восходящего и нисходящего ударения, протяжность, приближающая простую речь к речитативу, повышения и понижения, усиления и ослабления голоса, как средства разграничения отдельных слов) стремятся исчезнуть. Вместе с этим существует и возрастает, с одной стороны, благозвучность связной речи и стиха и развитие песни, вокальной музыки — с другой. Языки дикарей Африки и Америки, как утверждают путешественники, настолько нуждаются в пояснениях указательными движениями рук и губ, что разговаривать для них в потемках трудно. Вероятно, так было некогда и во всех языках. Если теперь даже ораторская речь на английском, русском и пр. может вовсе не сопровождаться жестами,

го это выделение мимики не уничтожает ее важности на сцене, при обучении глухонемых и возможности, действительности ее совершенствования. Сюда же — разграничение чисто инструментальной и вокальной музыки и т.п. Таким образом, вообще следы прежних ступеней развития, разделяясь, не изглаживаются, а углубляются.

Дифференцирование поэзии и прозы не ведет к гибели поэзии.

а) Образность языка в общем не уменьшается. Она исчезает только в отдельных словах и частях слов, но не в языке, ибо новые слова создаются постоянно и тем больше, чем деятельнее мысль в языке, а непереносимое условие таких слов есть живость представления* Чем сильнее развивается язык, тем более в нем количество слов этимологически прозрачных. Поэтому нельзя утверждать, что степень звуковой первообразности языков соответствует степени их поэтичности.

Эта первообразность, иначе консервативность, скорее может указывать на медленность развития лексической стороны языка. Литовский язык в звуковом отношении первообразнее славянского; но он скорее менее, чем более, славянского возбуждает поэтическое творчество, если судить по тому, что народная поэзия русских, сербов, болгар гораздо обширнее и выше литовской, насколько она нам известна по существующим сборникам Нессельмана, Шлейхера, Юшкевичей.

б) Элементарная поэтичность языка, т.е. образность отдельных слов и постоянных сочинений, как бы ни была она заметна, ничтожна сравнительно со способностью языков создавать образы из сочетания слов, все равно, образных или безобразных. Слова: *гаснуть* и *веселье* для нас безобразны; но “безумных лет *угаснее веселье*” заставляет представлять *веселье* угасаемым светом, что лишь случайно совпадает с образом, этимологически заключенным в этом слове (сскр. *vas* — светить; сюда же, а не к *vas* покрывать, малорус. “*веселая весна звеселила усі зірочки*”).

в) Эти уже вторичные и производные мелкие образы по действию мгновенны и малозаметны сравнительно с более сложными, как, например, сравнение, в свою очередь входящее, как черта, в еще более сложный образ:

Как часто летнею порою, <
Вспомня прежних лет романы,

Вспомня прежнюю любовь,
Чувствительны, беспечны вновь,
Дыханьем ночи благосклонной
Безмолвно упивались мы!
Как в лес зеленый из тюрьмы
Перенесен колодник сонный,
Так уносились мы мечтой
К началу жизни молодой

(“Евгений Онегин”).

Два предпоследних стиха — представление, два последних — значение; вся строфа вместе — представление. <...>.

г) Еще далее; такие образы оставляют лишь мимолетные впечатления сравнительно со всей картиной характеров и положений в толпе второстепенных лиц, среди картин природы, на фоне духа времени и места, — картиной, развиваемой в названном романе и др. подобных.

Когда начинать с мелочей и частных, влияние языка нам осязательно, ибо невозможность или возможность и эффект сочетания двух слов, дающих образ, условлены данным языком. Но, по мере приближения к целой картине, мы чувствуем возможность отделения ее от слов и частных образов, которыми она написана. Так, живописная картина может быть отвлечена от полотна и красок и известных приемов и до некоторой степени передана тем или другим способом рисования, гравюры, мозаики, даже вышивания на канве квадратиками, из чего, конечно, не следует, чтобы она могла быть первоначально написана одним из последних способов. Это — образ того, что называют общечеловечностью искусства и науки. Только наука прямолинейнее и бесцветнее искусства, а потому отвлеченнее.

Таким образом, в правильном развитии языка, в разграничении в нем поэтических и прозаических стихий нельзя усмотреть ничего ведущего к ослаблению поэтической деятельности, напротив, многое ведущее к усложнению и усовершенствованию поэтических образов.

д) Обращаясь затем прямо к наблюдению поэтической производительности нашего времени, мы видим, что мнения о ее падении могут быть основаны разве на недоразумениях. Например, иные бессознательно поддаются не проверенному наукой пессимизму, под влиянием устарелых теорий смешивают возвышенность с поэзией и пошлость с прозой и, не будучи в состоянии усмотреть

вокруг себя ничего, кроме пошлости, создают себе миф о поэтическом прошлом, например, о поэтичности средних веков сравнительно с прозаичностью нового времени. Иные смешивают поэзию с известными стихотворными формами или вообще поэтическим направлением и в отживании их видят упадок поэзии. <...>

Как ни всеобъемлющи признанные формы повести и романа, но поэзия только там, где она сосредоточеннее и сильнее, чище. Если есть основание находить ее, например, в старинных межевых записях, то с гораздо большим основанием мы можем видеть ее в раздробе и в смеси с прозаичностью и в ученой, и в повседневной газетной литературе. Последняя, удовлетворяя лишь злобе дня и не завещая потомству ничего великого, цельного, быть может, не только относительно общего развития, но и относительно поэтического творчества играет роль, сходную с ролью мелких животных в образовании пластов земли. Мы можем видеть поэзию во всяком словесном произведении, где определенность образа порождает текучесть значения, т.е. *настроение* за немногими чертами образа и при посредстве их *видеть* многое в них незаключенное, где даже без умысла автора или наперекор ему появляется иносказание.

Как вообще, так и здесь, форма не есть нечто вполне отделенное от содержания, а относится к нему органично, как форма кристалла, растения, животного к образовавшим ее процессам. Свободная и широкая поэтическая форма вынуждена свойствами мысли, именно относительным совершенством наблюдения и комбинаций и богатством их результатов. Те современные поэтические создания, которые переживут наш век, будут, конечно, выше среднего уровня нашей посредственности. Поэтому косвенно будет относиться и к нам то, что верно относительно этого среднего уровня. В нем мы замечаем усовершенствование приемов и образов не меньше того, которое поражает нас при сравнении современного ландшафта и жанра с живописью прежних веков. Художник идет здесь об руку с ценителем, потому что последний есть тот же художник, только не объективирующий своих образов, а находящий их готовыми и от них начинающий свое творчество (как речь и понимание — две стороны того же явления). Такое настроение ценителя делает невозможным появление на художественной выставке вместо леса, луга, гор, неба, какие мы теперь видим даже на посредственных картинах, олеографиях, даже грошовых эстампах, тех деревьев из отдельных листиков неизвестной породы или тех метелок, того детского маранья, которое выдается за изображение при-

роды на лучших картинах XVI-XVII, даже XVIII века. В той ли самой мере или нет, но и искусство изображать человека подвинулось вперед. То же и в поэзии.

Художественность образа и эстетичность впечатления, будучи постоянно принадлежностью искусства, есть величина чрезвычайно изменчивая. Что не художественно для нас, то в иных случаях было таково для тех состояний, из коих мы выросли. Мы сами в детстве бывали в восторге от кукольного театра, а о впечатлении настоящего и очень плохого могли бы сказать словами послов Володимировых, пораженных "красотою церковною": "несвемы, на небе ли есмы были, ли на земли".

Наша требовательность относительно совершенства художественного образа так далека от притупленности чувств, как та масса знания и любви к ней, при помощи коей, например, современный романист удовлетворяет нас, далека от невежества и равнодушия полудикаря.

Недействующий орган атрофируется. Возрастание требований от поэтических произведений и вообще развитие художественного чувства было бы невозможно, если бы это чувство не удовлетворялось. Наша требовательность относительно достоинств поэтического произведения свидетельствует против предполагаемого падения поэзии.

Это, по сказанному выше об органичности формы вообще, относится не только к внутренним свойствам образов, но и к их внешней форме.

Замечено, что после того как побеждены трудности стихотворства на русском литературном языке нашего века, мы расположены строже судить о самой технике стиха. Нельзя сказать, чтобы после того как

Умчался век эпических поэм
И повести в стихах пришли в упадок,

— самая стихотворная форма была пережита, а не введена в должные границы.

Конечно, усиление поэтического чутья идет, быть может, не во всех слоях народа равномерно. Наблюдение отдельных случаев повело к предположению, что самую неизменною природою вещей предустановлено обратное отношение между народною поэзией и литературою грамотных классов: возникает последняя, падает пер-

вая. Правда, мы видим у себя вытеснение народных песен высокохудожественного и нравственного достоинства произведениями лакейской, солдатской и острожной музыки. Мы должны предположить вместе с этим в той среде, где это происходит, понижение эстетического чутья. Но мы не видим, чтобы это было обусловлено свойствами самой народной поэзии и самой литературы. Это лишь временная болезнь нашего развития. Литература, личная поэзия могли бы примкнуть к преданию, поддержать его и не дать в нем погибнуть тому, что достойно жизни.

(Печатается с сокращениями по кн.: Потебня А.А. Теоретическая поэтика. М., 1990. С. 149-157)

Х. ПОЭЗИЯ. ПРОЗА. СГУЩЕНИЕ МЫСЛИ

Символизм языка, по-видимому, может быть назван его поэтичностью; наоборот, забвение внутренней формы кажется нам прозаичностью слова. Если это сравнение верно, то вопрос об изменении внутренней формы слова окажется тождественным с вопросом об отношении языка к поэзии и прозе, то есть к литературной форме вообще. Поэзия есть одно из искусств, а потому связь ее со словом должна указывать на общие стороны языка и искусства. Чтобы найти эти стороны, начнем с отождествления моментов слова и произведения искусства. Может быть, само по себе это сходство моментов не говорит еще ничего, но оно по крайней мере облегчает дальнейшие выводы.

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 внутреннею формою. Например, различное содержание, мыслимое при словах *жалованье*, *апниит*, *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: *апниит* — то, что отпускается на год, *pensio* — то, что отвешивается, *gage* (по Дицу, слово германского происхождения) первоначально

— залог, ручательство, вознаграждение и проч., вообще результат взаимных обязательств, тогда как *жалование* — 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 следствие договора двух лиц.

Внутренняя форма каждого из этих слов иначе направляет мысль; почти то же выйдет, если скажем, что одно и то же новое восприятие, смотря по сочетаниям, в какие оно войдет с накопившимся в душе запасом, вызовет то или другое представление в слове.

Внешняя форма нераздельна с внутреннею, 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 слова *мыло* и *мило* различаются внутреннею формою, а не внешнею.

Те же стихи и в произведении искусства, и нетрудно будет найти их, если 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 представление к чувственному образу или 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 под содержанием картины, романа разумеем ряд мыслей, вызываемых образами в зрителе и читателе или служивших почвою образа в самом художнике во время акта создания⁴¹. Разница между образом и содержанием ясна. Мысль о необходимости смерти и о том, “что думка за морем, а смерть за плечами”, одинаково приходит в голову по поводу каждой из сцен пляски смерти; при большой изменчивости образов содержание здесь относительно (но только относительно) неподвижно. Наоборот, 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, как одно и то же слово каждым

понимается иначе; здесь относительная неподвижность образа при изменчивости содержания.

Труднее несколько не смешать внутренней формы с внешнею, если сообразим, что эта последняя в статуе не есть грубая глыба мрамора, но мрамор, обтесанный известным образом, в картине — не полотно и краски, а определенная цветная поверхность, следовательно, сама картина. Здесь выручает нас сравнение со словом. Внешняя форма слова тоже не есть звук как материал, но звук, уже сформированный мыслью; между тем сам по себе этот звук не есть еще символ содержания. В поздние периоды языка появляется много слов, в которых содержание непосредственно примыкает к звуку; сравнивши упомянутое состояние слов с таким, когда явственно различаются в них три момента, можем заметить, что в первом случае словам недостает образности и что только в последнем возможно такое их понимание, которое представляет соответствие с пониманием художественного произведения и эстетическим наслаждением. Положим, кто-нибудь знает, что литовское *báltas* значит добрый (может быть, ласковый, милый); ему даны в этом слове очень определенные звуки и не менее определенное содержание, но эстетическое понимание этого слова ему не дано, потому что он не видит, почему именно эти сочетания звуков, а не сотня других должны означать доброту и проч. и почему, наоборот, такое содержание должно требовать таких именно звуков. Если затеряна для сознания связь между звуком и значением, то звук перестает быть *внешнею* формою в эстетическом значении этого слова, кто чувствует красоту статуи, для того ее содержание (например, мысль о верховном божестве, о громовержце) находится в совершенно необходимом отношении к совокупности замечаемых в ней изгибов мраморной поверхности. Для восстановления в сознании красоты слова *báltas* нужно знание, что известное нам его содержание условлено другим, именно значением белизны: *báltas* значит добрый и проч. потому, что оно значит *белый*, точно так как русское *белый*, *светлый* значит, между прочим, *милый*, именно вследствие *своих значений* *albus*, *lucidus*. Только теперь, при существовании для нас символизма слова (при сознании внутренней формы), его звуки становятся внешнею формою, необходимо требуемою содержанием. Дело нисколько не изменяется оттого, что мы не знаем причины соединения звуков *báltas*, *белый* со значением *albus*: мы спрашивали вовсе не об этом, а об отношении

значения *милый* к звуку; ограниченные требования удовлетворяются знанием ограниченных, а не безусловных причин.

Чтобы, воспользовавшись сказанным о слове, различить внутреннюю и внешнюю форму в художественном произведении, нужно найти такой случай, где бы потерянная эстетичность впечатления могла быть восстановлена только сознанием внутренней формы. Не будем говорить о картинах и статуях, как о предметах мало нам известных, и остановимся на обычных в народной песне сравнениях, из коих каждое может считаться отдельным поэтическим целым⁴².

Чего недостает нам для понимания такого, например, сравнения?

Czystas wandenelis tek'
Czystame upużelej',
O ir werna meiluze
Wernoje szirdatej'.

(Чистая вода течет в чистой речке, а верная любовь в верном сердце)⁴³.

Нам недостает того же, что требовалось для понимания слова *báltas*, добрый, именно законности отношения между внешнею формою или, лучше сказать, между тем, что должно стать внешнею формою, и значением. Форма и содержание — понятия относительные: *B*, которое было содержанием по отношению к своей форме, *A*, может быть формою по отношению к новому содержанию, которое мы назовем *C*; угол \angle , обращенный вершиною влево, есть известное содержание, имеющее свою форму, свое начертание (например, угол может быть острый, тупой, прямой); но это содержание в свою очередь есть форма, в которой математика выражает одно из своих понятий. Точно таким образом значение слова имеет свою звуковую форму, но это значение, предполагающее звук, само становится формою нового значения. Формою поэтического произведения будет не звук, первоначальная внешняя форма, а слово, единство звука и значения. В приведенном сравнении то, к чему стремится и на чем останавливается умственная деятельность, есть мысль о любви, которой исполнено сердце. Если отвлечем для большей простоты это содержание от его словесного выражения, то увидим, что оно существует для нас в форме, составляющей содержание первого двустипия. Образ текучей светлой воды (насколько он выражен в словах) не может быть, однако, внеш-

нею формою мысли о любви; отношение воды к любви такое же внешнее и произвольное, как отношение звука *báltas* к значению *добрый*. Законная связь между водою и любовью установится только тогда, когда дана будет возможность, не делая скачка, перейти от одной из этих мыслей к другой, когда, например, в сознании будет находиться связь света, как одного из эпитетов воды, с любовью. Это третье звено, связующее два первые, есть именно внутренняя форма, иначе — символическое значение выраженного первым двуступнем образа воды. Итак, для того чтобы сравнение воды с любовью имело для нас эстетическое значение, нужно, чтобы образ, который прежде всего дается сознанию, заключал в себе указание на выражаемую им мысль. Он может и не иметь этого символического значения и между тем воспринимается весьма определенно; следовательно, внешняя форма, принимаемая не в смысле грубого материала (полотно, краски, мрамор), а в смысле материала, подчиненного мыслию (совокупность очертаний статуи), есть нечто совершенно отличное от внутренней формы.

Берем еще один пример. В Малороссии весною девки поют:

“Кроковее кóлесо
Вище тину стояло,
Много дива видало.
Чи бачило, кóлесо,
Куди милий поїхав?”
— За ним трава зелена
І діброва весела.—
“Кроковее кóлесо
Вище тину стояло,
Много дива видало.
Чи бачило, кóлесо,
Куди нéлюб поїхав?”
— За ним трава полягла
І діброва загула!

Можно себе представить, что эту песню кто-нибудь поймет в буквальном смысле, то есть не поймет ее вовсе. Все черты того, что изображено здесь, все то, что становится впоследствии внешнею формою, будет схвачено душою, а между тем в результате выйдет нелепость: шафранное колесо, которое смотрит из-над тину? Но пусть эта бессмыслица получит внутреннюю форму, и от песни повеет на нас весною природы и девичьей жизни. Это желтое колесо — солнце; солнце смотрит сверху и видит много дива.

Оно рассказывает певиче, что куда проехал ее милый, там позеленела трава и повеселела дуброва, и проч.

Кажется, из сказанного ясно, что и в поэтическом — следовательно, вообще художественном — произведении есть те же самые стихии, что и в слове: *содержание* (или идея), соответствующее чувственному образу или развитому из него понятию; *внутренняя форма, образ*, который указывает на это содержание, соответствующий представлению (которое тоже имеет значение только как символ, намек на известную совокупность чувственных восприятий или на понятие), и, наконец, *внешняя форма*, в которой объективируется художественный образ. Разница между внешнею формою слова (звуком) и поэтического произведения та, что в последнем, как проявлении более сложной душевной деятельности, внешняя форма более проникнута мыслью. Впрочем, и членораздельный звук, форма слова, проникнут мыслью; Гумбольдт, как мы видели выше, может понять его только как “работу духа”

Язык во всем своем объеме и каждое отдельное слово соответствует искусству, притом не только по своим стихиям, но и по способу их соединения.

“Создание языка, — говорит Гумбольдт, — начиная с первой его стихии, есть синтетическая деятельность в строгом смысле этого слова, именно в том смысле, по которому синтез создает нечто такое, что не заключено в слагаемых частях, взятых порознь”. Звук, как междометие, как рефлексия чувства, и чувственный образ, или схема, были уже до слова; но самое слово не дается механическим соединением этих стихий. Внутренняя форма в самую минуту своего рождения изменяет и звук и чувственный образ. Изменение звука состоит (не говоря о позднейших, более сложных звуковых явлениях) в устранении того страстного оттенка, нарушающего членораздельность, какой свойствен междометию. Из перемен, каким подвергается мысль при создании слова, укажем здесь только на ту, что мысль в слове перестает быть собственностью самого говорящего и получает возможность жизни самостоятельной по отношению к своему создателю. Имея в виду эту самостоятельность, именно — не уничтожающую возможности взаимного понимания способность слова всяким пониматься по своему, мы поймем важность следующих слов Гумбольдта: “На язык нельзя смотреть как на нечто (*ein Stoff*) готовое, обозримое в целом и исподволь сообщимое; он вечно создается, притом так, что законы этого создания определены, но объем и некоторым об-

разом даже род произведения остаются неопределенными” “Язык состоит не только из стихий, получивших уже форму, но вместе с тем и главным образом из метод продолжать работу духа в таком направлении и в такой форме, какие определены языком. Раз и прочно сформированные стихии составляют некоторым образом мертвую массу, но эта масса носит в себе живой зародыш без конечной определенности”. Сказанное здесь обо всем языке мы применяем к отдельному слову. 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. Художественное произведение, очевидно, не принадлежит природе: оно присоздано к ней человеком. Факторы, например, статуи — это, с одной стороны, бесплотная мысль ваятеля, смутная для него самого и недоступная никому другому, с другой — кусок мрамора, не имеющий ничего общего с этою мыслью; но статуя не есть ни мысль, ни мрамор, а нечто отличное от своих производителей, заключающее в себе больше, чем они. Синтез, творчество очень отличны от арифметического действия: если агенты художественного произведения, существующие до него самого, обозначим через 2 и 2, то оно само не будет равняться четырем. Замысел художника и грубый материал не исчерпывают художественного произведения, соответственно тому как чувственный образ и звук не исчерпывают слова. В обоих случаях и та и другая стихии существенно изменяются от присоединения к ним третьей, то есть внутренней формы. Сомнение может быть разве относительно содержания: можно думать, что не только художник должен был иметь в душе известное содержание, прежде чем изобразил его в мраморе, слове или на полотне, но что содержание это было такое же и до и после создания. Но это несправедливо уже по тому одному, что мысль, объективированная художником, действует на него как нечто близкое ему, но вместе и постороннее. Преклоняет ли художник колена пред своим созданием или подвергает его заслуженному или незаслуженному осуждению — все равно он относит-

ся к нему как ценитель, признает его самостоятельное бытие. 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 вводимое в самое произведение, действительно условлено его внутренней формой, 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", другие каже: "не дай боже", третье 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. В незамысловатом рассказе, как бедняк хотел было набрать воды из Савы, чтоб развести глоток молока, который был у него в чашке, как волна без следа унесла из сосуда его молоко, и как он сказал: "Саво, Саво! Себе не забијели, а мене зацрни" (то есть опечалила), — в этом рассказе может кому-нибудь почудиться неумолимое, стихийно-разрушительное действие потока мировых событий на счастье отдельных лиц, вопль, который вырывается из груди невозвратными и, с личной точки, незаслуженными потерями. Легко ошибиться, навязав народу то или другое понимание, но очевидно, что подобные рассказы живут по целым столетиям не ради своего буквального смысла, а ради того, который в них может быть вложен. Этим объясняется, почему создания темных людей и веков могут сохранять свое художественное значение во времена высокого развития, и вместе, почему, несмотря на мнимую вечность искусства, настает

пора, когда с увеличением затруднений при понимании, с забвением внутренней формы произведения искусства теряют свою цену.

Возможность того обобщения и углубления идеи, которое можно назвать самостоятельной жизнью произведения, не только не есть отрицание нераздельности идеи и образа, но, напротив, обуславливается ею. Дидактические произведения при всей нередко им свойственной глубине первоначального замысла осуждены на раннее забвение именно вследствие иногда трудно уловимых недостатков синтеза, недостатков зародыша бесконечной (новой) определенности раз сформированного материала.

Быть может, излишне будет прибавлять, что отдельное слово только до тех пор может быть сравниваемо с отдельным произведением искусства, пока изменения внутренней формы слова при понимании его разными лицами ускользают от сознания; ряд изменений внутренней формы есть уже ряд слов одного происхождения и соответствует ряду произведений искусства, связанных между собою так, как эпические сказания разных времен, представляющие развитие одного типа.

На слово нельзя смотреть как на выражение готовой мысли. Такой взгляд, как мы старались показать, ведет ко многим противоречиям и заблуждениям относительно значения языка в душевной экономии. Напротив, слово есть выражение мысли лишь настолько, насколько служит средством к ее созданию; внутренняя форма, единственное объективное содержание слова, имеет значение только потому, что видоизменяет и совершенствует те агрегаты восприятий, какие застают в душе. Если, как и следует, примем, что внутренняя форма, или представление, так относится к чувственному образу, как внутренняя форма художественного произведения (образ, идеал) к мысли, которая в ней объективировалась, то должны будем отказаться от известного определенного идеала, как "изображения идеи в неделимом" <Гумбольдт>. Не отказываясь принимать это определение в смысле воплощения готовой идеи в образе, мы должны бы были принять и следствия: *во-первых*, так как умственное стремление человека удовлетворяется не образом самим по себе, а идеею, то есть совокупностью мыслей, пробуждаемых образом и относимых к нему как источнику, то художник, в котором была бы уже готовая идея, не имел бы лично для себя никакой нужды выражать ее в образе; *во-вторых*, если бы эта идея по неизвестным побуждениям была вложена в образ, то ее сообщение понимающему могло бы быть только передачею в соб-

ственном смысле этого слова, что противоречит здравому взгляду или пониманию, как на создание известного содержания в себе самом по поводу внешних возбуждений. Чтобы не сделать искусства лишним или необходимым или вовсе лишним в человеческой жизни, следует допустить, что и оно, подобно слову, есть не столько выражение, сколько средство создания мысли; что цель его, как и слова, — произвести известное субъективное настроение как в самом производителе, так и в понимающем; что и оно не есть *εργον*, и *εφευρεσις*, нечто постоянно создающееся. Этим определяются частные черты сходства искусства и языка.

Значение слова или, точнее говоря, внутренней формы, *представления*, для мысли сводится к тому, что а) оно объединяет чувственный образ и б) условливает его сознание. То же в своем кругу производит идеал в искусстве.

а) Искусство имеет своим предметом природу в обширнейшем смысле этого слова, но оно есть не непосредственное отражение природы в душе, а известное видоизменение этого отражения. Между произведением искусства и природою стоит мысль человека; только под этим условием искусство может быть творчеством. Гумбольдт, приняв за исходную точку искусства *действительность* (но не в общежитейском смысле, по которому действительность есть уже результат апперцепции, а в смысле совокупности непосредственных восприятий, лишенных еще всякой обработки), имеет полное право сказать, что “царство фантазии (под которою здесь можем разуметь вообще творческую способность души) решительно противоположно царству действительности, и столь же противоположен характер явлений, принадлежащих к обеим этим областям. С понятием действительности (как его раскрывает психологический анализ.—*А.П.*) неразрывно связано то, что каждое явление стоит отдельно, само для себя, и что ни одно не зависит от другого как основание или следствие. Мало того, что мы непосредственно не воспринимаем такой зависимости, а доходим до нее только путем умозаключений: понятие действительности делает излишним самое старание отыскивать эту зависимость. Явление перед нами; этого довольно для того, чтобы устранить всякое сомнение в его действительности; зачем еще явлению оправдание посредством его причины или действия?” — тем более что самые категории причины и действия не даются непосредственным восприятием. “Напротив, в области *возможного* все существует лишь настолько, насколько зависит от другого; поэтому все, что мысли-

мо только под условием всесторонней внутренней связи, *идеально* в самом строгом и простом смысле этого слова. В этом отношении идеальное прямо противоположно действительному, *реальному*. Таким образом, должно быть идеализировано все, что рука искусства переносит в чистую область воображения” <Гумбольдт>.

Что до противоречия между единичностью образа и бесконечностью его очертаний, то эта бесконечность есть только заметная и в языке невозможность определить, сколько и какое содержание разовьется в понимающем по поводу воспринимаемого вполне определенного представления. Как слово вначале есть знак очень ограниченного конкретного чувственного образа, который, однако, в силу представления тут же получает возможность обобщения, так художественный образ, относясь в минуту создания к очень тесному кругу чувственных образов, тут же становится типом, идеалом.

В сфере языка посредством представления, объединяющего чувственную схему и отделяющего предмет от всего остального, то есть сообщаящего ему идеальность, устанавливается внутренняя связь восприятий, отличная от механического их сцепления. Начавши с очевидного положения, что отдельное слово, как предложение, еще не вносит гармонии во всю совокупность наших восприятий, потому что выделяет из них только одну незначительную часть, мы должны будем прибавить, что это слово полагает начало водворению этой гармонии, потому что готово стать подлежащим или сказуемым других вновь возникающих слов. Слово, объединившее известную группу восприятий, в свою очередь стремится ко внутреннему соединению со словом ближайшей группы, и такое стремление обусловлено самим объединенным в слове образом: составленное из двух слов предложение, связывающее между собою *два* образа, есть, однако, обозначение суждения, которое признается разложением *одного* чувственного образа. Первый шаг на пути, по которому ведет человека язык, возбуждает стремление обойти весь круг сродных явлений.

Этому соответствует так называемая Гумбольдтом *цельность* (Totalität) искусства. “Прекрасное назначение поэта — посредством всестороннего ограничения своего материала произвести неограниченное и бесконечное действие, посредством индивидуального образа удовлетворить требованиям идеи, с одной точки зрения *открыть целый мир явлений*” <Гумбольдт>. “Дело вовсе не в том, чтобы показать все” (утверждать это было бы то же, что сказать, будто в одном слове можем исчерпать все возможное содержание нашей

мысли), “что само по себе невозможно, или даже *многое*, что устранило бы многие виды искусства, а в том, чтобы привести в такое настроение, при котором мы готовы все обнять взором (Die Stimmung alles zu sehen)”. “Сила не в числе предметов, принятых поэтом в свой план, ни в их отношении к высшим интересам человечества: то и другое хотя может усилить действие произведения, безразлично для его художественного достоинства”. “Пусть только поэт заставит нас сосредоточиться в одном пункте, забыть себя ради известного предмета (sich in einem Gegenstand ausser sich selbst hinzustellen — objectiv zu sein), — и вот, каков бы ни был этот предмет, перед нами — мир. Тогда все наше существо обнаружит творческую деятельность, и все, что оно ни произведет в этом настроении, должно соответствовать ему самому и иметь то же *единство и цельность*. Но именно эти два понятия мы соединяем в слове *мир*”

“Здесь повторяется то же, что мы видели при достижении идеальности. Пусть поэт согласно с первым и простейшим требованием своего искусства перенесет нас за пределы действительности, и мы очутимся в области, где каждая точка есть центр целого и, следовательно, целое беспредельно и бесконечно... Дух, на который художник подействовал таким образом, всегда *склонен*, с какого бы предмета ни начал, обходить весь круг сродных с этим предметом явлений и собирать их в один цельный мир” <Гумбольдт>. “То *всеобъемлющее*, что поэт сообщает фантазии, заключается именно в том, что она нигде не ступает так тяжело, чтоб укорениться на одном месте, но скользит все далее и далее и вместе господствует над пройденным ею кругом; в том, что ее наслаждение граничит со страданием, и наоборот; что она видит предмет не в цвете действительности, а в том блеске, каким одело его ее таинственное обаяние” <Гумбольдт>.

Как в языке причина, почему отдельное слово стремится к соединению с другими, заключается не только в том, что это слово разлагает (идеализирует) свой чувственный образ, но и в том, что этот образ сам по себе способен к разложению и, следовательно, к связи с другими, — так и условие художественной цельности не только в свойствах идеализирующей деятельности, но и в ее предметах, взятых объективно. “Все различные состояния человека и все силы природы (следовательно, все возможное содержание искусства) так сродны между собою, так взаимно поддерживают и условливают друг друга, что вряд ли возможно живо изобразить

одно из них, не принимая вместе с этим в свой план и целого круга” <Гумбольдт>. “Способ постановки одной фигуры в поэтическом произведении заставляет фантазию не только присоединить к ней многие другие, но и именно столько, сколько нужно для того, чтобы вместе с первою образовать замкнутый круг” <Гумбольдт>. Таким образом, сложное художественное произведение есть такое же развитие одного главного образа, как сложное предложение — одного чувственного образа.

б) Об отношении искусства к сознанию того, что уже есть в сознании, то есть к самосознанию, заметим следующее.

Выше мы привели вполне убедительное, на наш взгляд, мнение, по которому звук, сырой материал слова, есть одно из средств успокоения организма, устранения полученных им извне потрясений. То же совершает в своей сфере и психическая сторона слова. “Человеку, — говорит Гумбольдт, — врождено стремление высказывать только что услышанное”, освободить себя от волнения, производимого силою, действующею на его душу, в слове передавая эту силу другим и нередко не заботясь о том, будет ли она воспринята разумным существом или нет. Это стремление, особенно в первобытном человеке и ребенке, может граничить с физиологическою необходимостью. Как ребенку и женщине нужно бывает выплакаться, чтоб облегчить свое горе, так необходимо высказаться и от полноты душевной. Мысль эта с давних пор стала уже достоянием народной поэзии. В одной сербской сказке говорится, что у царя Трояна были козы уши. Стыдясь этого, он убивал всех, кто его брил. Одного мальчика-бородобрея царь помиловал под условием соблюдения тайны, но этот, мучимый невозможностью высказаться, стал чахнуть и вянуть, пока не надоумили его поверить свою тайну земле. Мальчик вышел в поле, вырыл в земле яму, засунул в нее голову и трижды сказал: “У царя Трояна козы уши” Тогда ему стало легче на сердце. Есть пословица: “Остров в море, что сердце в горе”, где сердце и горе сравниваются с морем, обтекающим остров. Если удержим это сравнение, то заключительные стихи былины:

То старина, то и деянье...
Синему морю на утишенье, —

кроме своего буквального значения получают еще другое, более глубокое и верное — власти поэзии над сердцем. Гумбольдт, сказавши, что в художественной цельности, в искусстве потрясти все-

го человека по поводу ограниченного числа данных явлений⁴⁴, еще никто не превзошел древних, продолжает: “Отсюда то успокоение, которое испытывает чисто настроенная душа при чтении древних; от того-то древние даже состояния страстного волнения и подавляющего отчаяния низводят к душевному покою или возвышают до мужества. Это вдыхающее силу спокойствие необходимо является, когда человек вполне *обозрел* свои отношения к миру и судьбе. Лишь тогда, когда он останавливается там, где или внешняя сила, или его собственная страсть грозит нарушить его равновесие, лишь тогда происходит раздражение и отчаяние (*verzweifelder Missmuth*). Так выгодно, однако, место, указанное ему в ряду предметов, что гармония и спокойствие немедленно восстанавливаются, как скоро он завершил круг явлений, представляемых ему фантазией в серьезные минуты расчета с судьбою (*in diesen Augenblicken einer ernstestn Rührung*)” <Гумбольдт>.

Успокоительное действие искусства обуславливается именно тем, что оно идеально, что оно, связывая между собою явления, очищая и упрощая мысль, дает ее обзор, ее сознание прежде всего самому художнику, подобно тому как успокоительная сила слова есть следствие представления образа. Представление и идеал, разлагая волнуящее человека чувство, уничтожают власть последнего, отодвигают его к прошедшему. Необъективированное состояние души покоряет себе сознание, объективированное в слове или произведении искусства покоряется ему, ложится в основание дальнейшей душевной жизни. Отсюда как слово, так и художественное произведение заканчивает периоды развития художника, служит поворотную точкою его душевной жизни. Признания поэтов, из коих один стихами отделился от могучего образа, много лет возмущавшего его ум⁴⁵ другой передавал своим героям свои дурные качества, служат блистательными доказательствами того, что и искусство есть орган самосознания.

Находя, что художественное произведение есть синтез трех моментов (внешней формы, внутренней формы и содержания), результат бессознательного творчества, средство развития мысли и самосознания, то есть видя в нем те же признаки, что и в слове, и наоборот открывая в слове идеальность и цельность, свойственные искусству, мы заключаем, что и слово есть искусство, именно поэзия.

Очевидно, что не одна и та же внутренняя потребность нуждается появление пластических искусств и музыки, с одной, — и слова с поэзией, с другой стороны: искусства выражают разные стороны душевной жизни и потому незаменимы одно другим. “Можно бы было, — говорит Лацарус, — обозначить части статуи или всю ее рядом указаний (например, высокий лоб, кудрявая борода, длинные, вьющиеся волосы, возвышенное выражение лица); но точного изображения ее нельзя бы было достигнуть словами, а математическими формулами размеров и изгибов — разве только тогда, когда бы мы, как олицетворенная математика, могли составить бесконечное множество таких формул и сложить их в наглядный образ” Но цель такой невероятной работы, то есть переложение статуи на другой язык, не была бы достигнута, потому что требуемое эстетическое впечатление можно получить не от совокупности формул или слов, а от результата их сложения, то есть от самой статуи. То же следует сказать о зодчестве, живописи и музыке по отношению их друг к другу и к поэзии, языку и условливаемой ими науке. Различные направления человеческой мысли не повторяют друг друга, потому что не извне принесены и случайны, а вытекают из самой сущности человека.

Незаменимость одного искусства другими или словом не только не противоречит, но даже требует такой их связи, по которой одно искусство является условием существования другого. Не думая братья за решение важной и трудной народнопсихологической задачи о значении поэзии в истории прочих искусств, мы упомянем только о том, что поэзия предшествует всем остальным уже по тому одному, что первое слово есть поэзия. Сначала все искусства служат если не исключительно, то преимущественно религии, которая развивается только в языке и поэзии. Прежде дается человеку власть над членораздельностью и словом как материалом поэзии, чем уметь справиться со своим голосом, а тем более чем та степень технического развития, которая предполагается пластическими искусствами. Отсюда, между прочим, можно объяснить, почему гомерические песни многим древнее времени процветания ваяния и зодчества в Греции, почему вообще совершеннейшие произведения народной поэзии относятся к таким временам, когда люди не в состоянии были бы ни понять, ни произвести что-либо достойное имени картины или статуи. Принявши, что народная поэзия, как и язык, есть произведение безличного творчества, мы найдем и другую причину упомянутого яв-

ления, именно что зодчество, ваение и живопись предполагают уже обособление и выделение из массы личности художника, следовательно, возможность значительной степени самосознания и познания природы, коим начало полагается языком. <...>

Таково же отношение языка и поэзии к другим проявлениям собственно умственной жизни. Из языка, первоначально тождественного с поэзией, — следовательно, из поэзии — возникает позднейшее разделение и противоположность поэзии и прозы, которые, говоря словами Гумбольдта, должны быть названы "явлениями языка". Разумеется, это можно утверждать только в том смысле, в каком говорится о выделении из поэзии всех остальных искусств. Как скульптура образуется не из поэзии и хотя требует известной степени ее развития, но есть новый акт творчества, так и проза — не из поэзии, но из приготовленной ею мысли <Гумбольдт>. Прозу принимаем здесь за науку, потому что хотя эти понятия не всегда тождественны, но особенности прозаического настроения мысли, требующие прозаической формы, в науке достигают полной определенности и противоположности с поэзией. <...>

В поэзии связь образа и идеи не доказывается, а утверждается как непосредственное требование духа; в науке подчинение факта закону должно быть доказано, и сила доказательств есть мера истины. Доказательство есть всегда разложение первоначальных данных, а потому только что высказанную мысль можно выразить и иначе, именно: поэтический образ не разлагается во время своего эстетического действия, тогда как научный факт тем более для нас осмыслен, чем более раздроблен, то есть чем более развилось из него суждений. Отсюда — чем легче апперцепируются поэтические образы и чем больше происходящее отсюда наслаждение, тем совершеннее и законченнее кажутся нам эти образы, между тем как, напротив, чем лучше понимаем научный факт, тем более поражаемся неполнотою его разработки. Есть много созданных поэзией образов, в которых нельзя ничего ни прибавить, ни убавить; но нет и не может быть совершенных научных произведений. Такая противоположность поэзии и науки уяснится, если сведем ее на отношение простейших стихий той и другой — представления и понятия. В языке поэзия непосредственно примыкает к лишенным всякой обработки чувственным данным; представление, соответствующее идеалу в искусстве, назначенное объединять чувственный образ, во время апперцепции слова до тех пор не теряет своей

особности, пока из чувственного образа не создало понятия и не смешалось со множеством признаков этого последнего. Наука тоже относится к действительности, но уже после того, как эта последняя прошла чрез форму слова; наука невозможна без понятия, которое предполагает представление; она сравнивает действительность с понятием и старается уравнивать одно с другим, но так как количество признаков в каждом кругу восприятий неисчерпаемо, то и понятие никогда не может стать замкнутым целым.

Наука раздробляет мир, чтобы сызнова сложить его в стройную систему понятий; но эта цель удаляется по мере приближения к ней, система рушится от всякого не вошедшего в нее факта, а число фактов не может быть исчерпано. Поэзия предупреждает это недостижимое аналитическое знание гармонии мира; указывая на эту гармонию конкретными своими образами, не требующими бесконечного множества восприятий, и заменяя единство понятия единством представления, она некоторым образом вознаграждает за несовершенство научной мысли и удовлетворяет врожденной человеку потребности видеть везде цельное и совершенное. Назначение поэзии — не только готовить науку, но и временно устраивать и завершать невысоко от земли выведенное ею здание. В этом заключается давно замеченное сходство поэзии и философии. Но философия доступна немногим; тяжеловесный ход ее не внушает доверия чувству недовольства одностороннею отрывочностью жизни и слишком медленно исцеляет происходящие отсюда нравственные страдания. В этих случаях выручает человека искусство, особенно поэзия и первоначально тесно связанная с нею религия.

В обширном и вместе строгом смысле все достояние мысли субъективно, то есть хотя и условлено внешним миром, но есть произведение личного творчества; но в этой всеобъемлющей субъективности можно разграничить объективное и субъективное и отнести к первому науку, ко второму — искусство. Основания заключаются в следующем: в искусстве общее достояние всех есть только образ, понимание коего иначе происходит в каждом и может состоять только в неразложенном (действительном и вполне личном) чувстве, какое возбуждается образом; в науке же нет образа и чувство может иметь место только как предмет исследования; единственный строительный материал науки есть понятие, составленное из объективированных уже в слове признаков образа. Если искусство есть процесс объективирования первоначальных данных

душевной жизни, то наука есть процесс объективирования искусства. Различие степеней объективности мысли тождественно с различием степеней ее отвлеченности: самая отвлеченная из наук, математика, есть вместе самая несомненная в своих положениях, наименее допускающая возможность личного взгляда.

Многое заставляет предположить, что наша обыденная мысль, которая, по-видимому, только скользит по поверхности предметов и лишена всякой глубины, что даже эта мысль есть очень сложное и относительно позднее явление, составляющее результат научного анализа, предполагающее еще более поверхностную мысль. Мы можем видеть это, сравнивши отвлеченность разговорного нашего языка с поэтичностью житейского, будничного языка простонародья, обративши внимание на недостижимую для нас цельность миросозерцания в простолудине. Тогда как, например, образованный человек со всех сторон окружен неразрешимыми загадками и их бессвязною дробностью явлений только *предполагает* их связь и гармонию, для народной поэзии эта связь действительно, осязательно существует, для нее нет незаполненных пробелов знания, нет тайн ни этой, ни загробной жизни. Наука медленно, но неутомимо разрушает эту узкую, но прекрасную цельность; она расширяет пределы мира (потому что господство поэзии возможно только тогда, когда, например, земля кончается для нас там, где она сходится с небом, когда почти совершенно невозможен вопрос, на чем держится море, по которому плавает кит, носящий землю, и т. п.), но вместе уменьшает значение известного по отношению к неизвестному, представляет первое только незначительным отрывком последнего. Впрочем, должны быть нормальные отношения между противоположными свойствами поэтической и научной деятельности, должно быть между ними известное равновесие, нарушение коего отзывается в человеке страданием. Как мифы принимают в себя научные положения, так наука не изгоняет ни поэзии, ни веры, а существует рядом с ними, хотя ведет с ними споры о границах.

Слово только потому есть орган мысли и неперменное условие всего позднейшего развития понимания мира и себя, что первоначально есть символ, идеал и имеет все свойства художественного произведения. Но слово с течением времени должно потерять эти свойства, равно как и поэтическое произведение, если ему дана столь продолжительная жизнь, как слову, кончает тем, что перестает быть собою. То и другое изменяется не от каких-либо посторон-

них причин, а по мере достижения своей ближайшей цели, по мере увеличения в говорящем и слушающем массы мыслей, вызываемых образом, следовательно, так сказать, от своего собственного развития лишается своей конкретности и образности. Например, пословица “для дятла клюв составляет зло, беду” (потому что охотник найдет его по стуку, подстережет и убьет) сначала для говорящего могла относиться к одному случаю; но в душе слушающего она получила более обширное значение, то есть заключенный в ней образ вызвал идею, был отнесен ко всем подобным случаям с дятлом вообще и с человеком. Очевидно, что если бы упомянутое выражение не достигло такой цели, то оно не стало бы пословицей. Но изменение содержания влечет за собою перемену самого образа, какую предположим в другой подобной пословице — “свакатица од свога клюна гине” Здесь образ, прежде вполне определенный, допускает уже различные толкования; по поводу его мы можем думать не только о дятле, который стуком клюва невольно открывает себя охотнику, но и о всякой птице, которую губит необходимость искать пищи и есть. Потеря символизма и вместе эстетического действия этой пословицы может произойти для нас или от убеждения, что не всегда мы сами виною своего несчастья⁴⁶, или от того, что так как мы не птицеловы и имеем другие, самые разнообразные занятия, то впечатления охотничьей жизни, оттесненные другими, не придут нам в голову по первому вызову. Пословица лишится своего смысла потому, что мы станем выше ее. Так и выражение “как в кремне огонь не виден” может превосходно определять известные нравственные свойства человека только под условием некоторой хотя бы и умышленной узости понимания природы камня и огня. В ком мысль, что огонь таятся в кремне, совсем вытеснена более правильными понятиями, для того не существует красота сравнения.

Приведем пример подобного явления и в отдельных словах. В старину распространено было верование, что нравственные свойства человека зависят от преобладания одной из стихий, из коих он создан. В приводимой господином Костомаровым выписке из одного рукописного сборника читаем: “от земли тело: тот человек темен, не говорлив; от моря кровь в человеце, и тот прохладен; от огня — жар; тот человек сердит; *от камня кость: тот человек скуп, немилостив*” и проч. С нас довольно будет сказать несколько слов об одной стихии, камне. Указанная здесь связь представлений камня — кости⁴⁷ и скупости вполне народна, потому что под-

переходит на язык, представляющим довольно примеров перехода значения от камня и кости к скупости⁴⁸.

Скупость создалась в образе камня, кости, пня, предметов, туго связанных, сжатого вообще и чего-то твердого. Такой взгляд на нравственное качество человека, а вместе и такая память внутренней формы возможны только до тех пор, пока мы обращаем внимание на одну сторону скупости, именно на отношения скупого к другим, на его неподатливость, пока не видим, что эта неподатливость может вовсе не быть скупостью. Чем успешнее идет то обобщение и углубление, к которому мысль направлена словом, и чем более содержания накапливается в слове, тем менее нужна первоначальная точка отправления мыслей (внутренняя форма), так что если дойдем до понятия о скупости как о преувеличенном и ненормальном стремлении предпочитать возможность наслаждения благами жизни действительному наслаждению, то необходимо наглядное значение таких слов, как *маклак*, *жила*, затеряется в толпе других признаков, более для нас важных и, на наш глаз, более согласных с действительностью. Таким образом, развитие понятия из чувственного образа и потеря поэтичности слова — явления, взаимно условленные друг другом; единственная причина общего всем языкам стремления слова стать только знаком мысли есть психологическая; иначе и быть не может, потому что слово — не статуя, сделанная и потом подверженная действию воздуха, дождя и проч., оно живет только тогда, когда его произносят; его материал, звук, вполне проникнут мыслью, и все звуковые изменения, затемняющие для нас значение слова, исходят из мысли.

Но какой бы отвлеченности и глубины ни достигла наша мысль, она не отделается от необходимости возвращаться, как бы для освежения, к своей исходной точке, представлению. Язык не есть только материал поэзии, как мрамор — ваяния, но сама поэзия, а между тем поэзия в нем невозможна, если забыто наглядное значение слова. Поэтому народная поэзия при меньшей степени этого забвения восстанавливает чувственную, возбуждающую деятельность фантазии сторону слов посредством так называемых эпических выражений, то есть таких постоянных сочетаний слов, в которых одно слово указывает на внутреннюю форму другого. В нашей народной поэзии есть еще довольно таких простейших эпических формул, которые состоят только из двух слов. Упуская из виду различия этих формул, происходящие от синтаксического значения их членов («мир-народ», «красна девица», «косу чесать»,

«плакать-рыдать» и проч.), заметим только, что цель этих выражений — восстановление для сознания внутренней формы достигается в них в разной мере и разными средствами. Ближайшее сродство между наглядными значениями обоих слов — в таких выражениях, как *косу чесать*, где оба слова относятся к одному корню. Отличие от полной тавтологии (например, «дело делать») здесь только в том, что звуковое сродство несколько затерлось. Такие постоянные выражения, как *чорна хмара*, *ясная зоря*, *червона калина*, уже не могут быть названы вполне тавтологическими, потому что хотя, например, в выражении *чорна хмара* слово *хмара* само по себе означает нечто черное, но заключенное в нем представление черного цвета, без сомнения, не то, что в слове *черный*. Этимология найдет в каждом языке по несколько далее неразложимых корней с одним и тем же, по-видимому, значением (например, *и*, откуда *иду*, и *ми*, откуда *мир*, *мера*, *мена*), в которых, однако, по теоретическим соображениям и по различию производных слов необходимо предположить первоначальное различие. Еще дальше друг от друга внутренние формы слов в выражениях, как *дрийбен дощ*, где постоянный эпитет поясняет внутреннюю форму не своего определяемого, а его синонима (сравни чешское *sitno pršetí*, где не только эпитет значит *мелко*, но и определяемое *pršetí*, дождить (*prš*, дождь) сродно с *прах*, пыль и значит дождить мелко), где оба слова связываются третьим, невыказанным, нередко уже совершенно забытым в то время, когда эпическое выражение еще живет, хотя уже плохо понимается. Во многих из подобных выражений особенно ясно видно, что народ при создании их руководился не свойствами новых восприятий, а именно бессознательным стремлением возобновить забытую внутреннюю форму слова. Например, постоянный эпитет *берег крутой*; хотя множество наблюдений могло убедить, что берег не всегда крут, что сплошь да рядом, если один берег крутой, то другой — низкий, но эпитет остается, потому что слово *берег* имело и у нас в старину, как теперь *бријег* у сербов, значение горы и находится в несомненном сродстве с немецким *Berg*. Наконец, эпитет может пояснять не синоним своего определяемого, а слово, с которым это определяемое находится в более внутренней связи, например *горькие слезы*, потому что слезы от горя, а горе—горько. Очевидно, что эти выражения вовсе не то, что обыкновенное чисто синтаксическое изменение прежнего сказуемого в определение: такому выражению, как *черная собака*, предполагающему предикативное отношение *собака черна*,

конечно, соответствует выражение *горькие слезы*, предполагающее выражение *слезы горьки*; но это последнее есть постоянное эпическое выражение, связанное не прямо единством чувственного образа, как выражение *собака черна*, а посредственно, отразившись в самом языке связью. И такие формулы могут, следовательно, служить важным указанием для этимолога.

Вследствие постепенного усложнения отношений между составными частями эпических формул на деле бывает трудно отличить эти последние от неэпических, с которыми они незаметно сливаются. Можно только сказать, что чем больше вглядываешься в народную песню, сказку, поговорку, тем более находишь сочетаний, необходимо условленных предшествующею жизнью внутренней формы слов, тогда как в произведении современного поэта такое чутье внутренней формы является только как случайность (у Гоголя: «*лапы-листы*», где определяющее одного происхождения с лист; сравни литовское *l̄apas*, лист древесный, с нашими *лепесток*, *лопух* и др.), да и не нужно, судя по тому, что его отсутствие никем не замечается. Разумеется, мы говорим не об отсутствии понимания языка вообще, а о том, что новые поэты не так проникнуты стариною языка, как простонародная поэзия. <...>

Немногие замечания, которые мы намерены сделать об этом, начнем со следующего: все сравнения первобытной и, если так можно выразиться об искусстве, безыскусственной поэзии построены таким образом, что символ предшествует обозначаемому. Нельзя сказать, чтобы такие очень обыкновенные выражения, как «*у хаті в її, як у віночку; хліб випечений, як сонце; сама сидить, як квіточка*», не были основаны на внутренней форме слов; но выраженный в них переход мысли от представления главного предмета, который и сам по себе ясен, к представлению другого предмета, прибавляющего к первому только новую черту, есть уже довольно сложное и позднее явление. Если бы сравниваемый предмет первоначально мог предшествовать своему символу, то следовало бы предположить, что слово может выражать предмет сам по себе, причем и самое сравнение оказалось бы лишним, потому что мысль и без него постигла бы сущность предмета. Но сравнение необходимо: выше мы старались показать, что нельзя представить себе первого двучленного предложения иначе как в виде сравнения, что и одно слово в живой речи есть переход от чувственного образа к его представлению или символу, и потому должно быть названо сравнением. И в слове и в развитом сравнении исходная

точка мысли есть восприятие явления, непосредственно действующего на чувства; но в собственном сравнении это явление апперципируется или объясняется два раза: сначала непосредственно, в той половине сравнения, которая выражает символ, потом — посредственно, вместе с этою — во второй половине, содержание коей более близко к самому мыслящему и менее доступно непосредственному восприятию. Так в двустишии:

*Ой зірочка зійшла, усе поле освітила,
А дівчина вийшла, козаченька звеселила —*

поэтическое, образное понимание второго стиха возможно только под условием перехода мысли от зари к девице, от света к веселью, потому что хотя слова *заря*, *девица* и сами по себе, каждое по своему указывают на свет, но это их этимологическое значение дается далеко не с первого разу. Ясно также, что упомянутый переход требуется не объективными свойствами звезды, света, девицы, веселья, а относительно субъективным их изображением в языке, отношениями представлений зари и девицы, света и красоты, света и веселья, установленными только системою языка.

Известно, что содержание народной поэзии составляет не природа, а человек, то есть то, что есть самого важного в мире для человека. Если человек обставляется в ней картинами природы в таких, например, началах песен, как следующее:

Летів крячок на той бочок,
Жалібненько крикнув;
Горе ж мені на чужині,
Що я не привикнув,

или:

Під горою високою
Голуби літають;
Я роскоші не зазнаю,
А літа минають,

то это делается не из каких-либо артистических соображений, не потому, почему живописец окружает группу лиц приличным ландшафтом; как бы ни был этот ландшафт тесно связан в воображении живописца с лицами картины и как бы он ни был необходим для эстетического действия этой картины, но он может быть остав

лен вчерне или только намечен, тогда как человеческие фигуры уже окончены, или наоборот. В поэзии, на той ступени ее жизни, к какой принадлежат примеры, подобные приведенным, необходимость начинать с природы существует независимо от сознания и намерения, и потому ненарушима; она, так сказать, размах мысли, без которого не существовала бы и самая мысль. Человек обращается внутрь себя только от внешних предметов, познает себя сначала только вне себя; внутренняя жизнь всегда имеет для человека непосредственную цену, но сознается и уясняется только исподволь и посредственно.

Хотя общий тон песни определен еще до ее начала настроением певца, хотя в этом настроении должны заключаться причины, почему из многих наличных восприятий внешней природы мысль обращается к тем, а не другим, почему в данном случае певец выразит в слове полет птицы, а не другой предмет, вместе с этим обнимаемый его взором; но тем не менее в началах, вроде упомянутых, слышится нечто произвольное. Кажется, будто природа импонирует человеку, который освобождается от ее давления лишь по мере того, как посредством языка слагает внешние явления в систему и осмысливает их, связывая с событиями своей душевной жизни.

К положительному сравнению или, что на то же выйдет, к представлению и значению как стихиям отдельного слова примыкают приметы. При некотором знакомстве с языком легко заметить, что примета в своем древнейшем виде есть развитие отдельного слова, видоизменение сравнения. Так, примета «если звенит в ухе, то говорят об нас» образовалась только потому, что до нее было в языке сравнение звона со словом. Однако примета заключает в себе моменты, каких не было в сравнении. В последнем символ только приводил на мысль значение, и связь между тем и другим представлялась существующею только для мыслящего субъекта и внешнею по отношению к сравниваемым явлениям; в примете эта связь переносится в самые явления, оказывается существенною принадлежностью их самих: крик филина может быть не замечен тем, кому он вещует смерть, но тем не менее этот человек должен умереть; лента, виденная мною во сне, предвещает *мне* дорогу, хотя я сам и не могу объяснить себе этого сна. Притом примета предполагает, что лежащие в ее основании члены сравнения тесно ассоциировались между собою и расположились так, что в действительности дан только первый, вызывающий своим присутствием

ожидание второго. В сравнении «погасла свеча, не стало такого-то» оба члена или налицо, или если только в мысли, то так, что не требуют дополнения со стороны новых восприятий; но в примете «его свеча (горевшая перед ним или в его руках в известном торжественном случае) погасла, он умрет» второй член есть ожидаемое событие. Почти то же будет, если вместо неизвестного будущего поставим неизвестное же, представляемое происходящим теперь или свершившимся. Во всяком случае, примета по отношению к сравнению есть приобретение мысли, расширение ее горизонта.

Примета не есть причинное отношение членов сравнения: звон, слышимый мною в ушах, не производит пересудов обо мне и хотя находится с ними в предметной связи, но так, что связь эта для меня совершенно неопределенна; однако от приметы — ближайший переход к причинной зависимости. Образование категории причины объясняют сочетанием доставляемых общим чувством впечатлений напряжения мускулов с мыслию о желаемом предмете. Простейшие условия появления этой категории находим уже в ребенке. В нем воспоминание его собственного крика, требующего известных усилий, ассоциировалось с воспоминанием того, что вслед за криком его начинали кормить; он пользуется криком как средством производить или получать пищу, но еще не имеет категории причины. Для создания этой последней нужно перенести отношения своих усилий к вызываемому ими явлению на взаимные отношения предметов, существующие независимо от мыслящего лица и постигаемые им только посредственно. Этот процесс застанет уже в языке сравнение и примету и примыкает к ним. Для нас по крайней мере более чем вероятно, что в чарах, так называемых теперь симпатических средствах и тому подобных явлениях, основанных на языке, человек впервые пришел к сознанию причины, то есть создал ее. Невозможно объяснить, как человек стал лечить болезнь (рожу и многие другие) огнем, если упустишь из виду, что до этого существовало сравнение огня с болезнью, представление последней огнем; никому бы не пришло в голову распускать ложные слухи, для того чтоб отливаемый в это время колокол был звонче, если б еще прежде не было в сознании сближения звона и речи, молвы. Подобными отношениями даже в глазах современного простолюдина связано многое в мире, а прежде было связано все. <...>

Хотя исходная точка языка и сознательной мысли есть сравнение и хотя все же язык происходит из усложнения этой первоначальной

чальной формы, но отсюда не следует, чтобы мысль говорящего при каждом слове должна была проходить все степени развития, предполагаемые этим словом. Напротив, в большинстве случаев необходимо забвение всего предшествующего последней форме нашей мысли. Каким образом, например, возможно было бы существование научного понятия о силе, если бы слово *сила* (корень *си*, вязать) постоянно приводило на мысль представление *вязанья*, бывшее одним из первых шагов мысли, идеализирующей чувственные восприятия, но уже постороннее для понятия силы?

Язык представляет множество доказательств, что такие явления, которые, по-видимому, могли бы быть непосредственно сознаны и выражены словом, на самом деле предполагают продолжительное подготавливание мысли, оказываются только последнею в ряду многих предшествующих, уже забытых инстанций. Таковы, например, деятельности *бежать*, *делать*, предметы вроде частей тела и проч. Предположим, например, что слово *гр*, *гар* (или какая-нибудь более древняя его звуковая форма) имеет первоначальное значение горения и огня. В этом слове апперципируется потом уменьшение горючего материала при горении и уменьшение снеди, по мере того как едят, откуда слова *жрети*, *жрать* получают значение *есть*. В слове с этим последним значением сознается чувственный образ горла, которое сначала представляется только пожирающим, истребляющим пищу, подобно огню. Такое значение апперципирует образы, обозначаемые теми же или подобными звуками: малорусское *джерело*, *гирло* (устье); великорусское *жерло* и т. п. Преобладающее в последних словах значение отверстия (кажется, более сложное, чем значение человеческого горла) очень далеко от первоначального значения огня и потому не приводит его на память; степень забвения мысли *A* соответствует количеству других мыслей, отделяющих ее от *B*, которое в эту минуту находится в сознании; благодаря этому в приведенном выше примере мысль может сосредоточиться на значении отверстия, не возвращаясь на пути, которыми пришла к его сознанию.

По мере того как мысль посредством слова идеализируется и освобождается от подавляющего и раздробляющего ее влияния непосредственных чувственных восприятий, слово лишается исподволь своей образности⁴⁹. Тем самым полагается начало прозе, сущность коей — в известной сложности и отвлеченности мысли. Нельзя сказать, когда начинается проза, как нельзя точно определить времени, с которого ребенок начинает быть юношей. Первое

появление прозы в письменности не есть время ее рождения, еще до этого она уже есть в разговорной речи, если входящие в нее слова — только знаки значений, а не, как в поэзии, конкретные образы, пробуждающие значение.

Количество прозаических стихий в языке постоянно увеличивается согласно с естественным ходом развития мысли; самое образование формальных слов — грамматических категорий — есть подрыв пластичности речи. Проза рождается не во всеоружии, и потому можно сказать, что прежде было ее меньше, чем теперь. Тем не менее, не противореча мысли, что различные степени живости внутренней формы слов в различных языках могут условливать большую или меньшую степень поэтичности народов, что, например, такие прозрачные языки, как славянские и германские, более выгодны для поэтического настроения отдельных лиц, чем французский, следует прибавить, что нет такого состояния языка, при котором слово теми или другими средствами не могло получить поэтического значения. Очевидно только, что характер поэзии должен меняться от свойства стихий языка, то есть от направления образующей их мысли и количества предполагаемых ими степеней. История литературы должна все более и более сближаться с историей языка, без которой она так же ненаучна, как физиология без химии. Важность забвения внутренней формы — в положительной стороне этого явления, с которой оно есть усложнение или, как говорит Лацарус, *сгущение* мысли. Самое появление внутренней формы, самая апперцепция в слове сгущает чувственный образ, заменяя все его стихии одним представлением, расширяя сознание, сообщая возможность движения большим мысленным массам. Затем в ряду вырастающих из одного корня представлений и слов, из коих последующие исподволь отрываются от предшествующих и теряют следы своего происхождения, сгущением может быть назван тот процесс, в силу которого становится простым и не требующим усилия мысли то, что прежде было мудрено и сложно. Многие на вопрос, ходят ли они, воспринимают ли извне действия, как *копать*, *рубить*, или качества, как *зелень* и проч., ответят утвердительно, не обратив внимания на противоречие, заключенное в вопросе (чувственное восприятие качеств или действия, вообще не подлежащего чувствам) и не думая о том, что можно вовсе не сознавать ни действия, ни качества. Известно, что истина, добытая трудом многих поколений, потом легко дается даже детям, в чем и состоит сущность прогресса; но менее известно, что этим

прогрессом человек обязан языку. Язык есть потому же условие прогресса народов, почему он орган мысли отдельного лица.

Легко увериться, что широкое основание деятельности потомков, приготовляемое предками, — не в наследственных физиологических расположениях тела и не в вещественных памятниках прежней жизни. Без слова человек остался бы дикарем среди изящнейших произведений искусства, среди машин, карт и т. п., хотя бы видел на деле употребление этих предметов, потому что как же учить немим примером даже наукам, требующим наглядности, как передать без слов такие понятия, как наука, истина и проч.? Одно только слово есть *monumentum aere perennius*; одно оно относится ко всем прочим средствам прогресса (к которым не принадлежит их источник, человеческая природа) как первое и основное.

Мысль о наследственности содержания языка заключает в себе противоречие и требует некоторых дополнений. Возможность объяснить значение языка для мысли вся основана на предположении, что мысль развивается изнутри; между тем *сообщение* опыта как чего-то внешнего нарушает эту субъективность развития. Выше мы видели, что язык есть полнейшее творчество, какое только возможно человеку, и только потому имеет для него значение; здесь возвращаемся к упомянутому уже вначале факту, что мы перенимаем, берем готовый язык, — факту, который одинаково может быть обращен и против мнения о сознательном изобретении и о бессознательном возрастании языка из глубины души. Эти недомыслия нетрудно решить на основании предшествующего.

Что *передаем* мы ребенку, который учится говорить? Научить, как произносятся звуки, мы не можем, потому что сами большею частью не знаем, да если бы и знали, то учить бы могли только на словах. Дитя произносит звуки, то есть в нем так же действует телесный механизм, как и в первом человеке: оно любит повторять услышанные слова, причем создавало бы новые членораздельные звуки в силу действия внешних впечатлений, если бы не было окружено уже готовыми. Даже тогда, когда мы прямо показываем, как обращаться, например, с пером, мы не передаем ничего и только возбуждаем, даем другому случай получить впечатление, которое внутренними, почти неисследимыми путями проявляется в действии. Еще менее возможна передача значения слова. Значение не передается, и повторенное ребенком слово до тех пор не имеет для него смысла, пока он сам не соединит с ним известных обра-

лов, не объяснит его восприятиями, составляющими его личную, исключительную собственность. Апперцепция есть, конечно, явление вполне внутреннее. Дитя может придавать суффиксу *-ов* значение лица, производящего то, что обозначено корнем, может думать, что Порохов — тот, что порох делает; но всякое ложное понимание было бы невозможно, если б значение давалось извне, а не создавалось понимающим. <...>

Известно, что слова с наглядным значением понимаются раньше отвлеченных, но ход понимания тех и других в общих чертах один и тот же. «Положим, — говорит Лацарус, — что дитя имеет уже известное число образов с соответствующими им словами: есть, пить, ходить, бежать и проч.; оно еще не умеет выразить своих отношений к этим образам: *хочет* есть, но говорит только: «есть», взрослые говорят между собою и к нему: «мы *хотим* есть», и дитя замечает сначала это слово, а потом и то, что желание предшествует исполнению. Дитя хочет пить и протягивает руку к стакану, а у него спрашивают: «*Хочешь пить?*» Оно видит, что желание его понято и названо словом *хочешь*. Так выделяется и значение слов: ты, мой, твой и проч. Кто держит вещь, тот говорит «мое» и затем не отдает другому: кто дает, тот говорит «твое» и т.д. Начало пониманию отвлеченного слова полагается его сочетанием с конкретным образом (например, *мое* с образом лица, которое держит), откуда видно, что, например, местоимение, замеченное ребенком, сначала для него вовсе не формальное слово, но становится формальным по мере того, как прежние его сочетания с образами разрушаются новыми. Если б притяжательное *мой* слышалось ребенком лишь от одного лица и об одной только вещи, то хотя бы оно и не слилось с образами этого лица и этой вещи (если и то и другое имеет для него свое имя), но не навсегда осталось бы при узком значении такой-то принадлежности такому-то человеку; местоимение обобщается от перемены его обстановки в речи. Здесь видно, как различно воспитательное влияние языков, стоящих на разных ступенях развития внутренней формы. Быстрое расширение понимания слова ребенком оканчивается там, где остановился сам язык; затем начинается то медленное движение вперед, результаты коего обнаруживаются только столетиями. В одном из малайских языков (на островах Дружбы) личные местоимения не отличаются от наречий места: *мне* значит вместе и *сюда* (к говорящему), *тебе* — *туда* (по направлению ко второму лицу), например: «когда говорили *сюда* многие женщины», то есть говорили нам; «я, может

быть, говорил *туда* неразумно», то есть сказал вам глупость. Такой язык не может образовать понятия о лице независимо от его пространственных отношений; но если бы в европейце сложилось сочетание местоимения с представлением движения, направления, то это сочетание было бы немедленно разорвано другими, уничтожающими всякую мысль о пространстве.

ПРИМЕЧАНИЯ АВТОРА

<...>

⁴¹ В этом ряду можно различить мысли: ближайšie по времени к восприятию образа (когда, например, читатель говорит: «Дон-Кихот» есть смешка над рыцарскими романами») и более далекие от него, и вместе с тем более важные для нас (когда читатель говорит: «В «Дон-Кихоте» смехотворство есть только средство изобразить всегдашние и благородные свойства человеческой природы; автор любит своего смешного героя и хоть сыплет на него удары со всех сторон, но ставит бесконечно выше всех окружающих его лиц»). Такое различие в настоящем случае для нас не нужно.

⁴² Они так же цельны, как, например, четверостишие Гейне:

«И сердце мое, как море,
Там бури, прилив и отлив,
В его глубинах много
Жемчужных дремлет див».

⁴³ Сравни:

«Eiksz szenay, mergyte,
Eiksz szenay, jaunoji,
Kalbesiva kalbuzate,
Dumasiva dumuzate,
Kur srove giliausia,
Kur meile meiliausia».

(Поди сюда, девица, поди сюда, молодая, будем думать-гадать, где глубже река, где крепче, милее любовь.) Сравнение употреблено и в этих и в вышеприведенных стихах слишком самостоятельно, для того чтоб можно было видеть здесь заимствование откуда бы то ни было. В моравской песне мы встретили такой же мотив.

«O lasko, lasko, bud' mezi nami,
Jako ta vodička mezi břehami.
Voda uplyně, břehy podryje,
Tebe si, dzěvuško, syněk ně vezme».

⁴⁴ «Всякий гимн Пиндара, всякий большой хор трагиков, всякая ода Горация проходит, но только с бесконечно изменчивым разнообразием, один и тот же круг. Везде поэт изображает возвышенность богов, могущество судьбы, зависимость человека, но вместе с тем и величие его духа и мужество, которое

дает ему возможность бороться с судьбою и стать выше ее... Не только во всем творении Гомера, но в каждой отдельной песне, в каждом месте — перед нами открыто и ясно лежит вся жизнь. Душа разом, легко и верно решает, что мы есть и чем мы можем быть, как страдаем и наслаждаемся, в чем правы и в чем ошибаемся» <Гумбольдт>.

45

«...Этот дикий бред
Преследовал мой разум много лет,
Но я, расставшись с прочими мечтами,
И от него отделался — стихами».

(Лермонтов)

46 Следовательно, от бессознательно, быть может, предложенного вопроса, по какому праву один, именно этот признак (представление, образ) служит представителем всех остальных, от вопроса об относительной важности стихий образуемого понятия.

47 Кость и камень сближаются в народной поэзии, а вероятно, и в языке. Сравни сербскую пословицу: «Месо при кости и земля при кршу».

48 а) *Камень и скупость*: *кремень*, *скупец*; *закирничить*, *скрепиться*, *поскупеть*. б) *Кость и скупость*: *маклак*, *маклыга*, *кость и скупец*; *маклячить*, *торговаться*, *скряжничать*, *поживляться чужим добром*. Сюда, быть может, относятся *ногтевый*, *скупой*. В языке сродны камень и корень: слова *корень*, *ко-кора*, *кор-га* происходят от того же корня *кр*, который в слове *кремень*; при сербском *крш*, *камень*, встречаем русское *карша*, *кирша*, *сучковатый пень*, *колода* или *коряга*, мешающая ходу судна; по корню сродны *колода* (одного происхождения с *колоть*) и *с-кала*, *камень*, а в сербском *стена*, *щель* и арх. *щелье*, гранитный невысокий берег моря из одного цельного камня. На этом основании рождаются в) *корень и скупость*: *корень*, *скряга*, *суровый*, *неуступчивый человек*, *кокоря кержак* с тем же значением. Сюда, вероятно, следует отнести слова *скрыга*, *скупец* и общеупотребительное *скряга*. Во всех приведенных словах между значением камня, кости или корня и скупости посредствует значение *твердости* (сравни сербское *тверд*, *тердац*, *скуп*, *скупец*). Таким образом, и глагол *жать*, образующий названия скупости, предполагает значение *жать крепко*, *выжимать дотверда*: г) *жмых*, *твердый ком семени*, из коего выжато масло, и *скряга*; *жмотик*, *жмойда*, *жмор*, *жом*, *скупец*; *комыга*, то же (сравни *сжать в комок*), *кулак*, то же (*сжать кулак*). Наконец, д) от значения *вязать (крепко)*—*крепкий*, *жила*, *корпека*, *скупец*.

49 Мы никогда здесь не упоминали о происхождении формальных, или, как говорит Гумбольдт, «субъективных», слов, «исключительное содержание коих есть выражение личности или отношения к ней», но полагаем, что и эти слова, подобно «объективным, описательным и повествовательным, означающим движения и проч. без отношения к личности», что и эти слова в свое время не были лишены поэтической образности.

(Печатается с сокращениями по кн.: Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 174-220)

VIII. СЛОВО КАК СРЕДСТВО АППЕРЦЕПЦИИ

При создании слова, а равно и в процессе речи и понимания, происходящем по одним законам с созданием, полученное уже впечатление подвергается новым изменениям, как бы вторично воспринимается, то есть, одним словом, *апперципируется*. Прежде чем перейти к психологическому значению слова, остановимся на значении апперцепции вообще и начнем с указания на ряд ее примеров в девятой и десятой главах первой части «Мертвых душ».

Дама приятная во всех отношениях, находя, что покупка Чичиковым мертвых душ выдумана только для прикрытия и что дело в том, что Чичиков хочет увезти губернаторскую дочку, по-своему апперципирует, то есть объясняет, понимает представления Чичикова и мертвых душ. Когда одна из дам находит, что губернаторская дочка манерна нестерпимо, что не видано еще женщины, в которой бы было столько жеманства, что румянец на ней в палец толщиной и отваливается, как штукатурка, кусками, когда другая полагает, напротив, что губернаторская дочка — статуя и бледна как смерть, то обе они различно апперципируют восприятия, полученные ими в одно время и первоначально весьма сходные. Точно так, когда инспектору врачебной управы по поводу Чичикова и мертвых душ приходят на мысль больные, умершие в значительном количестве в лазаретах, председателю казенной палаты — неправильно совершенная купчая и каждому из служащих лиц города N — свои служебные грехи, когда, наконец, почтмейстер, не только подверженный искушениям со стороны просителей и поэтому сохраняющий душевное равновесие, необходимое для эстетического взгляда на предмет, по тому же поводу раздражается историею о капитане Копейкине, то все это образцы различной апперцепции приблизительно того же восприятия. Во всех этих и им подобных примерах сразу же можно различить две стихии апперцепции: с одной стороны, воспринимаемое и объясняемое, с другой — ту совокупность мыслей и чувств, которой подчиняется первое и посредством коей оно объясняется. Свойство постоянных отношений между этими стихиями может показать, в чем сущность апперцепции вообще и какой роли в душевной жизни можем ожидать от слова.

В некоторых из указанных примеров можно заметить отождествление объясняемого и объясняющего. Например, после того как Чичиков признан за губернаторского чиновника, присланного

на следствие, или в то время как почтмейстер, задавши вопрос, кто такой Чичиков, восклицает: «Это, господа, судьба моя, не кто другой, как капитан Копейкин!» — представления Чичикова и губернаторского чиновника, Чичикова и Копейкина слились и до поры уже не различаются душою. Но не в слиянии восприятий или представлений заключается апперцепция: во-первых, потому что объяснение одной мысли другою в этих примерах предшествует их слиянию и, следовательно, отлично от него, заключает его в себе, как подчиненный момент; во-вторых, потому что слияние возможно без апперцепции. Так, привычный вид окружающих нас предметов не вызывает нас на объяснение, не приводит в движение нашей мысли, вовсе нами не замечается, а непосредственно сливается с прежними нашими восприятиями этих предметов. Если бы дама, которая везла к другой только что услышанную новость, занята была приведением в порядок своих мыслей, то она, как это часто с нами случается, смотрела бы на знакомые ряды домов и не замечала бы их, видела бы перед собою лошадей и не обратила бы внимания, скоро или медленно они бегут, потому что новые впечатления, воспринимаясь душою, беспрепятственно сливались бы с прежними. Но рассказ о новости был уже готов или, быть может, дама не считала нужным к нему приготовляться и просто чувствовала непреодолимое побуждение скорее сообщить его. Мысль о том, какой эффект произведет ее новость, требовала осуществления (точно так, как мысль о пище в том, кому хочется есть, требует слияния с новыми однородными с нею восприятиями), но новые восприятия не мирились с этою мыслью, и в препятствиях, какие находили бывшие в душе восприятия к слиянию со входившими в нее вновь, заключалась причина, почему эти последние апперципировались, почему дама выразила свое неудовольствие на то, что богадельня тянулась нестерпимо долго, и назвала ее проклятым строением, а кучеру сказала, что он несносно долго едет. Таким образом, ряд известных нам предметов a' , b' , c' , которые исподволь представляются нашему зрению, до тех пор могут не замечаться, пока беспрепятственно сливаются с прежними представлениями, a , b , c ; если вместо ожидаемого представления d появится не соответствующий ему предмет d' , а неизвестный нам x , то восприятие этого последнего встретит препятствие к слиянию с прежним и может апперципироваться. Мы можем сказать в таком случае: «А! это новый дом» и т. п.

Однако очевидно, что и не в препятствии к слиянию заключается апперцепция. Хотя вполне обыкновенны случаи апперцепции, состоящие только в одном признании наличных препятствий к слиянию двух актов мысли, случаи, которые могут быть выражены общею формулою: это (восприятие, требующее объяснения) не то (то есть не тождественно с тем, чего мы ожидали) или *a* не есть *b*; но столь же часты и такие случаи, когда препятствие предшествует объяснению и устраняется этим последним. Так в известном сравнении положения чиновников города N, ошеломленных слухами о мертвых душах и проч., с положением школьника, которому сонному товарищи засунули в нос гусара: «Он пробуждается, вскакивает... и не может понять, где он, что с ним», то есть не может апперципировать новых восприятий, потому что душа его во время сна занята была другим, и массы мыслей, которые должны быть объясняющими, не могут воротиться в сознание с такою быстротою, с какою душа поражается новыми впечатлениями. «Потом уже различает он озаренные косвенным лучом солнца стены»... и проч., «и уже наконец чувствует, что в носу у него сидит гусар». В чиновниках за таким одурением следуют вопросы («что за притча мертвые души?» и проч.), которые, выражая и здесь, как и во всех случаях, требование отчета, то есть апперцепции, и сами по себе суть уже, впрочем, неполные апперцепции восприятий в слове. Спрашивая: «Это что такое?» и не имея в мысли ни малейшего указания на ответ, мы тем не менее, судя по употребленным нами словам, уже апперципируем впечатление как предмет (это что), имеющий известные качества (такое). Препятствие к слиянию так мало составляет сущность апперцепции, что, напротив, самая совершенная апперцепция та, которая не встречает препятствий, то есть, например, мы лучше всего понимаем ту книгу, которая нами легко читается.

Взявши во внимание разнообразие и неосновательность толков, возбужденных слухом о мертвых душах, скорее всего можно подумать, что апперцепция состоит в видоизменении апперципируемого. Это будет довольно близко к истине; но следует помнить, что результатом апперцепции может быть не только заблуждение, например, что Чичиков есть капитан Копейкин или Наполеон, или что Наполеон есть антихрист, но и истина. Кто верно объясняет факт, тот его не переиначивает, и если Дон-Кихот под влиянием своей восторженной натуры и рыцарских романов апперципирует крылья ветряных мельниц как мечи гигантов, а стадо овец как

неприятельское войско, то его оруженосец вследствие такого же процесса видит только мельницы и баранов. Самые простые и самые несомненные для нас истины, которые, по-видимому, прямо даются чувствами, на деле могут быть следствием сложного процесса апперцепции. Апперципируемое может быть не совокупностью признаков, как Чичиков, губернаторская дочка, и не словом (то и другое возможно только при некотором душевном развитии), а простейшим чувственным восприятием или одновременно данным, почти неразделимым рядом таких восприятий; точно так апперципирующее может быть не сложным душевным явлением (как в одном из приведенных примеров чувство, какое дамы питают к губернаторской дочке, заставляющее приписывать ей свойства, противоположные понятию дам о красоте), а одним каким-нибудь несложным (по своим условиям) чувством или немногими актами познавательной способности. Апперцепция — везде, где данное восприятие дополняется и *объясняется* наличным хотя бы самым незначительным запасом других. Ребенок, например, только посредством апперцепции узнает, что у него болит именно рука. Такое знание предполагает уже в душе образ руки как предмета в пространстве; но этого еще мало: глядя на руку, я еще не знаю, что она именно болит, потому что зрение одинаково бесстрастно изображает и больное и здоровое место. Также недостаточно одного чувства боли, потому что из него одного никак не выведем знания, что болит рука. Непременно нужно, чтобы ощущение боли, имеющее определенное место независимо от нашего знания об этом, изменялось от прикосновения к больному месту, чтобы к этим впечатлениям осознания присоединилось изменение образа больного члена, сообщаемое зрением. Это последнее изменение произойдет непременно, потому что нельзя видеть того места, например, руки, которое ощущается пальцами, или же и вся рука от прикосновения к больному месту невольно переменит положение. Таким образом, знать, что болит рука, значит признавать свой член; в котором боль, за один и тот же с тем, который составляет такие-то впечатления зрения и осознания. Ощущение боли здесь узнается снова и поверяется, дополняется, объясняется, одним словом — апперципируется ощущениями осознания и зрения.

Итак, апперцепция не всегда может быть названа изменением объясняемого; но если это последнее имеет место, то не должно считаться существенным признаком апперцепции, потому что есть всегда следствие слияния, которое само несущественно. Поэтому

удобнее определить апперцепцию более общим выражением: она есть участие известных масс представлений в образовании новых мыслей. Последнее имеет существенное значение, потому что всегда результатом взаимодействия двух стихий апперцепции является нечто новое, несходное ни с одною из них. Это определение должно быть дополнено, потому что не показывает, какие именно массы мыслей должны быть объясняющими.

В душе бывает несколько групп, из коих каждая, по-видимому, равно могла бы апперципировать данное восприятие, а между тем в одном случае по поводу одного и того же приходит в сознание одна, в другом — другая. Нельзя сказать, например, чтобы в душе ученика не было ничего, с чем бы могло внутренним образом соединиться содержание латинского или греческого классика, чтобы содержание это было для него недоступно, а между тем опыт доказывает, что оно совершенно ускользает от внимания, то есть не апперципируется, при затруднениях в формах при чтении с грамматическою целью. Можно углубляться в формальные и лексические оттенки языка, запоминать при этом по частям, например, целые народные песни, но, имея в памяти все данные, не замечать общего содержания. Можно, как в басне, за козявками слона не приметить. Легко предположить причину такого явления в изменяющейся от разных обстоятельств силе апперципирующих масс. Чем более я приготовлен к чтению известной книги, к слушанию известной речи, чем сильнее, стало быть, апперципирующие ряды, тем легче произойдет понимание и усвоение, тем быстрее совершится апперцепция. Однако чтение, требующее известной сосредоточенности, будет для меня бесполезно, если оно чем-нибудь прерывается или если сажусь за чтение под влиянием посторонних впечатлений, ослабляющих действие тех мыслей, которыми должно объясняться то, что я читаю. Если б покупка мертвых душ не была для чиновников города N делом неслышанным, то и недоумение их при слухе о такой «негодии» Чичикова было бы невозможно, и вопросы: «Что за притча эти мертвые души?», означающие, что восприятие ищет, но не находит апперцепции, не имели бы места.

«Апперцепция есть участие *сильнейших* представлений в создании новых мыслей»; но в чем именно состоит эта сила, обуславливающая большую или меньшую легкость влияния представлений на новые или возобновленные в сознании восприятия? Такой вопрос и предшествующее ему определение предполагает выведенное из опыта убеждение, что, выражаясь метафорически, все находя-

щесся в душе расположено не на одном плане, но или выдвинуто вперед, или остается вдали. Если бы в известное мгновение данное восприятие могло быть в одинаковых отношениях ко всем рядам представлений (которые следует рассматривать как отдельные, но не лишенные взаимной связи единицы), то оно вдруг апперцептировалось бы всеми этими рядами и, быть может, мысль наша разом обняла бы несколько различных результатов апперцепции. То же было бы, если бы несколько восприятий, ничем не связанных между собою и не составляющих для нас одного целого, одновременно апперцептировались одною массою представлений. Но на деле не так: одна из дам, например, во время разговора с другою уверена только в том, что румяна отваливаются с губернаторской дочки, как штукатурка; другое заключение в эту минуту для нее невозможно, и, наоборот, другое заключение, к которому она могла бы прийти при других обстоятельствах, непременно исключило бы это. Вообще в каждое мгновение жизни все, что есть в душе, распадается на две неравные области: одну — обширную, которая нам неизвестна, но не утрачена для нас, потому что многое из нее приходит нам на мысль без новых восприятий извне; другую — известную нам, находящуюся в сознании, очень ограниченную сравнительно с первою. Сознание — явление, совершенно отличное от самосознания (которое добывается человеком поздно, тогда как сознание есть всегдашнее свойство его душевной жизни), определяют как совокупность актов мысли, действительно совершающихся в данное мгновение. Это определение предполагает, что все в душе вне сознания не есть действительная мысль (представление в самом обширном смысле этого слова), а только стремление к ней (*ein Streben vorzustellen*); что-то меняется в самой мысли в то время, как она входит в сознание; но что именно — вряд ли можно будет когда-либо сказать, потому что для определения разницы между двумя явлениями нужно знать оба, а знаем мы только мысль, перешедшую в сознание, сложившую с себя те свойства, какие она имела в бессознательном состоянии. Однако, устраняя вопрос о том, что была данная мысль до своего появления в сознании, мы можем в том виде, в каком она представляется нам, искать причины тому, что она чаще других появляется в сознании и легче других апперцепирует новые восприятия.

Степень влияния одних мыслей на другие может, по-видимому, зависеть или от силы сопровождающего их чувства, или от их ясности. Рассмотрим порознь эти условия. Во-первых, полу-

чаемые извне чувственные восприятия имеют, без сомнения, различные степени силы, потому что ни одно из них не изображает вполне безразлично своего содержания, но каждое чувствуется нами как большее или меньшее потрясение нашего существа, соразмерное интенсивности этого содержания. Громкий звук и яркий свет не только дают нам большее содержание, чем тихий звук и слабое мерцание, но и восприятие первых действует на нас сильнее, чем восприятия последних. Таким образом можно сравнивать не только однородные, но и разнородные ощущения (например, чувство, испытываемое при сильном звуке, слабее того, которое сопровождает восприятие слабого света). Очень вероятно, что в душе, еще впервые подверженной действию внешних влияний, не управляемой воспоминанием прежних впечатлений, более сильные ощущения будут вытеснять слабейшие. Как взор невольно устремляется на самые светлые точки известной поверхности, так и внимание поглощается ими в ущерб более темным. Отсюда можно заключить, что если бы и в воспоминании чувство, сопровождавшее впечатления, сохраняло свою силу, то воспоминание сильнейшее в этом смысле апперцепировало бы новые восприятия легче, чем слабейшее. Но, говорит Лотце, «в душе, воспитанной опытом, встречаем уже более сложные явления. Легкий шорох может отвлечь наше внимание от громкого шума и вообще влияние воспоминаемых восприятий на направление нашей мысли несоразмерно силе их чувственного содержания. Степень интереса, который они получают в наших глазах с течением жизни, зависит уже не от них самих, а от цены, какую они имеют для нас как предзнаменования других явлений или указания на них». «Воспоминание, верно передавая качество и интенсивность содержания прежних впечатлений, не повторяет в то же время потрясений, которые мы от них испытывали, а если и повторяет, то разве так, что к воспроизведенному образу содержания присоединяет другой образ возбужденного им прежде чувства. Раскаты грома в воспоминании, как бы ясно ни передавало оно их свойства и силу, не более нас потрясают, чем равно ясное воспоминание самого слабого звука; быть может, при этом мы вспоминаем о сильном потрясении, причиненном нам громким звуком, но самое это воспоминание действует на нас не сильнее воспоминания о слабом потрясении. Мы помним различный вес двух предметов, но воспоминание о большей тяжести одного не тяжелее для нас воспоминания о меньшей тяжести другого» <Лотце>

Примеры эти хороши, однако не могут убедить в том, в чем бы должны; рядом с ними следует поставить другие, доказывающие совершенно противное. Бывает достаточно самого незначительного обстоятельства, чтобы пробудить воспоминание о потере любимого человека и неразлучную с этим печаль. Легкость воспоминания в этом случае мы ставим в зависимость от важности потери и силы принесенного ею чувства, и, как кажется, не ошибаемся: потеря, например, перчатки скоро забывается, потому что не велика сила произведенного этим неудовольствия. Пословица «пуганая ворона и куста боится» в переводе на более отвлеченный язык значит, что чем сильнее первоначальный испуг, тем скорее мысль об опасности апперципирует новые восприятия. Так, в «Мертвых душах» и тот, кто счел Чичикова за губернаторского чиновника, и почтмейстер, некоторое время принимавший его за Копейкина, — оба, вероятно, видали на веку ревизии, но вспомнил их по поводу Чичикова только первый, между прочим, потому, что имел причины их бояться. Поэтому можно принять силу первоначального чувства за обстоятельство, обуславливающее степень влияния связанной с ним мысли на другие, но следует сделать оговорку, что это влияние чувства может в свою очередь поддерживаться или разрушаться отношениями, в какие стало соединенное с ним содержание к другим. Время между горестным для нас событием и данною минутою может быть различно заполнено: при одних условиях это событие продолжает возвращаться в сознание и бросать тень на текущую жизнь, а при других и сопровождавшее его чувство и само оно забылось, потому что мысль получила другое направление. Если были психические средства спасти рассудок того, кто помешался на неудачно поставленной карте, то они состояли в том, чтобы разрознить мысли о поразившем его событии, привести их в более благоприятные отношения к другим и удалить от сознания. Таким образом, сила чувства, как причина силы апперципирующих масс, указывает на другую причину, именно на более или менее тесную связь между стихиями этих масс.

Во-вторых, относительно ясности представлений нам кажется вполне убедительным следующее мнение Лотце: «...полагают обыкновенно, что одно и то же содержание может быть представлено с бесконечно различными степенями ясности, что, только проходя эти степени и постепенно затемняясь, представление исчезает из сознания. Но это — описание события, которого никто никогда не наблюдал, потому что внимание, с каким мы наблюдаем, сделало

бы самое это событие невозможным. Уже впоследствии, заметив что известного представления некоторое время не было в сознании, мы отвечаем себе на вопрос, как оно исчезло, этою догадкою о его постепенном угасании, о котором действительное наблюдение не говорит нам ровно ничего. Если припомним внутреннее состояние, в каком мы находились, когда известное сильно возбужденное представление значительное время было в нашем сознании, и затем, по-видимому, исподволь утрачивалось, то найдем, что оно не постепенно затемнялось, а с резкими перерывами то появлялось в сознании, то исчезало. Новое впечатление, содержание коего было как-нибудь связано с прежним, мгновенно снова приводило его на память; другое впечатление, поражающее своею новостью, опять его вытесняло. Это прежнее представление похоже было на плывущее тело, которое то мгновенно поглощается волнами, то столь же быстро поднимается. То, что мы называем постепенным затемнением, — частью возрастающие промежутки между появлениями представления, частью другая особенность, о которой ниже».

«Если разделим представления на простые чувственные восприятия и на сложные из них образы, то не в состоянии будем сказать, в чем состоит различие силы первых, если не в различии содержания. Звуча одной и той же высоты и силы, того же инструмента мы не можем себе представить более или менее ясно; мы или представляем его, или не представляем, или, наконец, ошибаемся в своих предположениях, принимая представление более сильного или слабого; следовательно, другого звука за более сильное и слабое представление одного и того же. Точно так одного и того же оттенка цвета при одном освещении мы не можем представить с большею или меньшею ясностью; но, конечно, если этот оттенок указан нам словом или описанием, мы можем колебаться в выборе между воспоминаниями нескольких сродных цветов, не зная, какой именно из них нужен. Тогда объясняем мы такое состояние тем, что у нас есть представление, но только не ясное, между тем как на самом деле мы его не имеем и только выискиваем из нескольких, вместе с числом коих растет наша неуверенность и мнимая неясность представления».

Еще невероятнее, чтобы сложные образы исподволь бледнели, удерживая все свои черты; напротив, они затемняются, только разлагаясь и разрушаясь.

В воспоминании забываются известные, менее замеченные части виденного предмета и их связь с другими; при попытке восстановить в памяти этот образ мы в недоумении колеблемся между различными возможностями заполнить происшедшие таким путем пробелы и связать частности, еще ясно представляемые нами порознь. Таким образом появляется мнимая неясность представлений, которая увеличивается в прямом отношении к обширности поля, предоставленного нашей дополняющей фантазии. Напротив, вполне ясны представления, коих части мыслимы все, и притом с полною определенностью взаимных отношений, и эта ясность сама по себе не может ни увеличиваться, ни уменьшаться. Нередко нам кажется, что может увеличиться интенсивность представления, содержание коего давно нам вполне известно, но на деле в таких случаях пополняется самое это содержание. Как затемняется оно от пробелов, уменьшающих его, так, по-видимому, уясняется, если сверх его самого входят в сочинение еще разнообразные отношения, со всех сторон связывающие его с другим содержанием. Нельзя более или менее представлять круг или треугольник: мы или имеем их верный образ, или не имеем; тем не менее они становятся яснее, когда с увеличением наших геометрических познаний вместе с этими фигурами припоминаются и их многочисленные и важные отношения. В этом смысле мы допускаем различие в степенях ясности. Поэтому то, что прежде живо нам представлялось, становится для нас менее ясным тогда, когда почему бы то ни было перестает приходить нам на память все то, с чем было связано в минуты своей наибольшей живости, на связи с чем в сознании основана была самая эта живость <Лотце>. «Ясность представлений (и степень их влияния на другие) состоит не в большей или меньшей интенсивности нашего знания, а в экстенсивной полноте их содержания, в изменчивом богатстве посторонних стихий, соединенных с этим содержанием».

Нельзя не согласиться и с точкой зрения последователей Гербарта, что распадение — самая очевидная для нас причина помрачения сложных представлений и, наоборот, их полнота и обширность связей с другими — причина не только их ясности, но и большего или меньшего влияния на другие. Столь же несомненно, что постепенное ослабление в воспоминании простого чувственного восприятия, подобное затиханию звука и ослаблению цвета, не есть факт, сообщаемый нам самонаблюдением. Ослабевший звук той же высоты есть для нас уже другое представление. Но не оши-

баемся ли мы в этом, следует ли, согласно с Дробишем, принять ослабление интенсивности представлений как деятельности души, не зависящее от изменения самого их содержания, или же отвергнуть его вместе с Лотце, — это для нас менее важно. Довольно, что сила влияния представлений на другие соразмерна их ясности в том смысле, как принимает Лотце.

Здесь к определению апперцепции как участия сильнейших масс в образовании новых мыслей можем уже прибавить, что сила апперципирующих масс тождественна с их организованностью. От степени этой последней зависит и большая широта сознания, ограниченность коего мы приняли за исходное положение при определении силы объясняющих мыслей.

Говоря о пределах сознания, кстати заметим два случая. 1) При непосредственном восприятии чувственных впечатлений сознание ограничено только свойствами внешних возбуждений и самих органов. Мы не воспринимаем в одно время несколько вкусов или запахов не потому, что различные впечатления смешиваются в душе, а потому, что душа получает уже извне, так сказать, один их итог. Но посредством зрения мы получаем разом и не смешивая впечатления стольких цветных точек, сколько их заключается в пространстве, какое отразилось в зрачке, почти то же посредством осязания. В одно мгновение от всех чувств разом мы можем получать многие впечатления, которые все могут находиться в сознании, потому что хотя мы не в состоянии дать себе в них отчета в самое время восприятия, но можем их припомнить впоследствии.

2) Ограниченность сознания, независимая от внешних причин, гораздо яснее обнаруживается при воспоминании уже воспринятого. «Кажется, — говорит Лотце, — будто только напор впечатлений внешнего мира насильно расширяет сознание и что, предоставленное самому себе, оно так суживается, что, по-видимому, представляет разнообразное не одновременным, а только последовательным во времени». В таком виде факт не представляет сомнения, но при ближайшем его рассмотрении мнения расходятся. Лотце полагает, что «хотя было бы очень трудно решить непосредственным наблюдением, точно ли могут несколько представлений в одно время находиться в сознании, или же это только призрак, происходящий от быстроты их смены; но факт, что вообще мы можем *сравнивать*, заставляет нас принять возможность одновременности. Кто сравнивает, тот не переходит только от мысли об одном из членов сравнения к мысли о другом; чтобы совершить сравнение, он дол-

жен совместить в одном неделимом сознании оба эти члена и вместе — форму своего перехода от одного к другому. Когда хотим сообщить другому известное сравнение, то свойствами языка мы принуждены произносить одно за другим имена двух членов сравнения и обозначение отношения между ними. В этом причина заблуждения, будто и в самом сообщаемом сравнении есть такая последовательность; но, произнося одно за другим, мы рассчитываем на то, что в сознании слушающего наша речь произведет не три отдельные представления, а одно представление отношения между двумя другими. Хотя мы привыкли и безмолвному течению нашей мысли придавать форму речи, но, очевидно, и здесь последовательность во времени, в какой вяжутся между собой слова для наших представлений, есть только изображение отношений, уже прежде замеченных нами между их содержаниями; эта привычка ко внутренней речи, собственно, замедляет ход мысли, разлагая в последовательный ряд то, что первоначально было одновременным».

Эти действия познания, ругаясь нам за одновременность многих представлений, вместе с этим указывают на ее условия. Сознание не имеет места только для бессвязной множественности; оно не тесно для разнообразия, члены коего разделены для нас известными отношениями, приведены в порядок и связаны. Нам не удастся представить разом два впечатления без взаимного их отношения; сознанию нужно представление своего пути от одного к другому; ему легче при помощи этого представления перехода охватить большее множество, чем меньшее — без него. Поэтому способность сознания обнимать многое усовершенствована. Одновременные звуки музыки всякому представляются такими, но вряд ли их вспомнит тот, для кого они были бессвязным множеством; музыкально же образованному уху они с первого раза представляются обильным отношениями целым, коего внутренняя организация приготовлена предшествующим течением мелодии. Всякий пространственный образ прочнее удерживается в памяти, если мы в состоянии разложить его наглядное впечатление в описание. Говоря, что известная часть здания покоится на другой, поддерживается третьей, склоняется под таким-то углом к четвертой, мы прежде всего увеличиваем число представлений, которые нам следует удерживать в памяти; но в таком словесном выражении посредством предложений одновременность частей превращается в ряд их взаимодействий, которые явственнее их связывают, чем нераздель-

ный чувственный образ. Чем выше развитие духа, чем тоньше отношения, которыми он связывает между собою отдельные мысли, тем более расширяется сознание даже для таких представлений, которые связаны между собою уже не пространством или временем, а внутренней зависимостью <Лотце>.

Лотце основывается во всем этом на верной мысли, что одна смена представлений в сознании, как бы она ни была быстра, не в состоянии объяснить возможности схватить их отношения. Если в то время как в сознании есть a , в нем совсем не может находиться b , то, во-первых, кроме внешних возбуждений, не будет никаких оснований для перехода от a к b , во-вторых, отношение $a = b$ состояться не может. Но он представил одну только сторону явления, тогда как в нем две, по-видимому, исключают друг друга. Чтоб понимать конец книги, в которой последующее вытекает из предыдущего, мы должны совместить в сознании все предшествующее; а между тем нетрудно заметить, что по мере того как при чтении мы подвигаемся вперед, все прочтенное ускользает из нашего сознания. Геометрическая теорема вне связи с предыдущим не имеет для нас смысла, а между тем никто не скажет, чтоб, понимая ее, он в то же время представлял себе все предшествующие. Даже больше: в сознании не отразится как одновременный пространственный образ самый немногосложный ряд заключений, направленных к известному нам выводу, и это есть свойство не языка, без которого в подобных случаях обойтись трудно, но возможно. Хотя сознание и не совмещает в себе одновременно не только многих, но даже двух членов сравнения, но член сравнения, находящийся вне его пределов, обнаруживает заметное влияние на тот, который в сознании. В ту минуту, как произносим последнее слово предложения, мы мыслим непосредственно только содержание этого слова; однако это содержание указывает нам на то, к чему оно относится, из чего оно вытекло, то есть прежде всего на другие, предшествующие слова того же предложения, потом на смысл периода, главы, книги. Легче всего нам припомнить, почему было сказано только что произнесенное слово; несколько более напряжения требует попытка найти его место в целом ряду мыслей; например, нужно перечесать период, чтобы понять, что значит встреченное под конец его местоимение, и т. д. Можно понимать это так, что хотя нет степеней ясности представлений, находящихся в сознании, по за «порогом сознания» одни представления имеют более заметное влияние на сознаваемое, другие меньше; первые

легче возвращаются в сознание, вторые — труднее и, наконец, то, что ничем не связано с мыслью, занимающею нас в эту минуту, вовсе не может прийти на ум в следующую, если внешние впечатления не прервут течения мысли и не дадут ему нового направления. Каждый член мыслимого ряда представлений вместе с собою вносит в сознание результат всех предшествующих, и тем многозначительнее для нас этот результат, чем многостороннее связи между предшествующими членами. Так, общий вывод рассуждения или определение обсуживаемого предмета, которое должно в немногих полновесных словах повторить нам все предшествующее, достигнет своей цели, будет понятно только тогда, когда это предшествующее уже организовано нашею мыслью; иначе—определение будет иметь только ближайший грамматический смысл.

Итак, примем ли мы вместе с Лотце, что сознание обнимает ряд мыслей как нечто одновременное, подобно глазу, который разом видит множество цветных точек, или же — что сознание только переходит от одной мысли к другой, но непонятным образом видоизменяет эту последнюю и совмещает в ней все предшествующее: во всяком случае, *расширение* его, как бы ни понимать это слово, зависит от той же причины, от которой и сила апперципирующих масс, именно от близости отношений между стихиями этих масс и от количества самых стихий.

Основные законы образования рядов представлений — это *ассоциация* и *слияние*. Ассоциация состоит в том, что разнородные восприятия, данные одновременно или одно вслед за другим, не уничтожают взаимно своей самостоятельности, подобно двум химически сродным телам, образующим из себя третье, а, оставаясь сами собою, слагаются в одно целое. Два цвета, данные вместе несколько раз, не смешиваясь между собою, могут соединиться так, что мы одного представить себе не можем, не представляя другого. Слияние, как показывает самое слово, происходит тогда, когда два различных представления принимаются сознанием за одно и то же, например когда нам кажется, что мы видим знакомый уже предмет, между тем как перед нами совсем другой. Новое восприятие, сливаясь с прежним, непременно или вводит его в сознание или по крайней мере приводит в непонятное для нас состояние, которое назовем движением; но так как это прежнее восприятие было дано вместе или вообще находилось в известной связи с другими, то входят в сознание и эти другие. Так посредством

слияния образуется связь между такими представлениями, которые первоначально не были соединены ни одновременностью, ни последовательностью своего появления в душе. Вместе с таким сродством, вызывающим в сознании некоторые из прежних представлений, дано средство удалять другие: если новое восприятие *В* имеет наиболее общих точек не с *Б*, которое в эту минуту находится в сознании, а с одним из прежних восприятий, именно с *А*, то *Б* будет вытеснено из мысли посредством привлекаемого в нее *А*. *А* и *Б* находятся в связи, первое с *Г, Д, Е*, второе — с *Ж, З, И*, и могут считаться началами рядов, которые через них и сами входят в сознание; мысль, следуя тому направлению, началом коему служит *А*, устраняет другое направление *Б*, но сродство *В* с *А*, а не с *Б* не есть раз навсегда определяемая неизменная величина: оно изменчиво, как чувство, сопровождающее и изменяющее колорит восприятия и в свою очередь зависимое от неуловимых перемен в содержании этого последнего.

Не останавливаясь на темных сторонах этих простейших душевных явлений, ограничимся несомненным положением, что в апперцепции воспринимаемое вновь и объясняемое должно известным образом соприкоснуться с объясняющим, без чего будет невозможен результат, составляющий приобретение души, в которой происходит понимание. Говоря или только чувствуя, что мы, положим, издали узнали своего знакомого по росту, по походке, по платью, мы тем самым признаем, что между новым апперцируемым образом этого знакомого и прежними апперцирующими есть общие черты — именно: рост, походка, платье. Эти общие черты можно назвать *средством апперцепции*, потому что без них не было бы никакого объяснения восприятия. Несколько примеров апперцепции с довольно заметною этою трепею стихиею можно найти в рассуждениях по поводу списка душ, закупленных Чичиковым: «Максим Телятников, сапожник. Хе, сапожник! Пьян, как сапожник, говорит пословица», и затем типическая история конкуренции русского сапожника с немцем, которую объясняется представление Телятникова. Средством при этом служит частью то, что объясняемая фамилия намекает на опоек, частью данное вслед за нею представление сапожника. При имени Попова, дворового человека, вспоминается беседа беспашпортного капитаном-исправником и инвалидами и странствования из тюрьмы в тюрьму; средством апперцепции здесь может быть фамилия, несколько указывающая на грамотность, а вернее — пред-

ставления дворового человека и беглого. Процесс понимания не переменится, если на место объясняющих рассказов, таких же конкретных и индивидуальных, как объясняемое, и только указывающих на общие признаки известного круга явлений, поставим отвлеченное, общее понятие. Все обобщения, как, например, «это — стол», «стол есть мебель», основаны на сравнении двух мысленных единиц различного объема — сравнении, которое предполагает, что некоторое количество признаков обобщаемого частного остается и в общем. Не труднее найти средство апперцепции в собственных сравнениях, если они сразу нам понятны: «мирская молва — морская волна», потому что и молва и волна непостоянны; «желтый цвет — женский привет: как цвет отцветет, привет пропадет» и т. п. Третье, общее между двумя членами сравнения (*tertium comparationis*), есть и средство апперцепции <...>.

Слово, взятое в целом, как совокупность внутренней формы и звука, есть прежде всего средство понимать говорящего, апперцептировать содержание его мысли. Членораздельный звук, издаваемый говорящим, воспринимаясь слушающим, пробуждает в нем воспоминание его собственных таких же звуков, а это воспоминание посредством внутренней формы вызывает в сознании мысль о самом предмете. Очевидно, что если бы звук говорящего не воспроизвел воспоминания об одном из звуков, бывших уже в сознании слушающего и принадлежащих ему самому, то и понимание было бы невозможно. Но для такого воспроизведения нужно не полное, а только частное слияние нового восприятия с прежним. При единстве человеческой природы некоторое различие в рефлексивных звуках, издаваемых разными неделимыми, не могло мешать созданию слова, точно так как и теперь разнообразные оттенки в произношении отдельного слова, переданного нам прежними веками, не мешают пониманию. Так как чувство вообще обуславливается совокупностью личных свойств человека, то и различие внутренней формы ономато-поэтического слова должно быть признано *arrogat*; но и оно, подобно разнообразию звуков, не переходя известных пределов, не обнаруживаясь заметным образом в разнице звуков, не существует для сознания и не мешает пониманию. Так и на последующих степенях развития языка: мы понимаем сказанное другим слово *сильный*, то есть признаем тождество внутренней формы этого слова в нас самих и в говорящем, потому что и мы обыкновенно бессознательно относим его к слову *сила*.

Что касается до самого субъективного содержания мысли говорящего и мысли понимающего, то эти содержания до такой степени различны, что хотя это различие обыкновенно замечается только при явных недоразумениях (например, в сказке о набитом дураке, где дурак придает общий смысл советам матери, которые годятся только для частных случаев), но легко может быть создано и при так называемом полном понимании. Мысли говорящего и понимающего сходятся между собою только в слове. Графически это можно бы выразить двумя треугольниками, в которых углы *B*, *A*, *C* и *D*, *A*, *E*, имеющие общую вершину *A* и образуемые пересечением двух линий *BE* и *CD*, необходимо равны друг другу, но все остальное может быть бесконечно разнообразно. Говоря словами Гумбольдта, «никто не думает при известном слове именно того, что другой», и это будет понятно, если сообразим, что даже тогда, когда непонимание, по-видимому, невозможно, когда, например, оба собеседника видят перед собою предмет, о котором речь, что даже тогда каждый в буквальном смысле смотрит на предмет со своей точки зрения и видит его своими глазами. Полученное этим путем различие в чувственных образах предмета, зависящее от внешних условий (различия точек зрения и устройства организма), усиливается в сильнейшей степени оттого, что новый образ в каждой душе застает другое сочетание прежних восприятий, другие чувства, и в каждой образует другие комбинации. Поэтому всякое понимание есть вместе непонимание, всякое согласие в мыслях — вместе несогласие <...>.

Человек невольно и бессознательно создает себе орудия понимания, именно членораздельный звук и его внутреннюю форму, на первый взгляд непостижимо простые сравнительно с важностью того, что посредством их достигается. Правда, что содержание, воспринимаемое посредством слова, есть только мнимоизвестная величина, что думать при слове именно то, что другой, значило бы перестать быть собою и быть этим другим, что поэтому понимание другого в том смысле, в каком обыкновенно берется это слово, есть такая же иллюзия, как та, будто мы видим, осязаем и проч. самые предметы, а не свои впечатления: но, нужно прибавить, это величественная иллюзия, на которой строится вся наша внутренняя жизнь. Чужая душа действительно для нас потемки, но много значит уже одно то, что при понимании к движению наших собственных представлений примешивается мысль, что мыслимое нами содержание принадлежит вместе и другому. В слове человек на-

ходит новый для себя мир, не внешний и чуждый его душе, а уже переработанный и ассимилированный душою другого, «открывает существо с такими же потребностями и потому способное разделять чувствуемые им темные стремления» <Гумбольдт>. К возбуждениям мысли, какие уединенный человек получает от внешней природы, в обществе присоединяется новое, ближайшим образом сродное с его собственной природою, именно слово. Несомненно, что келейная работа мысли есть явление позднейшее, предполагающее в душе значительный запас опытности; она и теперь была бы невозможна без развития письменности, заменяющей беседу. Без книг и без людей едва ли кто и теперь был бы способен к сколько-нибудь продолжительным и плодотворным усилиям ума; без размена слов человек при всевозможных внешних возбуждениях нравственно засыпает, «не горит, а тлеет», как пасмурно и печально тлеющая головня. Если, наоборот, в спорах и вообще в одушевленном разговоре речь течет свободнее и приобретает стилистические достоинства, незаметные при уединенной мысли, которая есть та же речь, но только сокровенная, то это зависит от внутренних достоинств мысли, вызываемых словом, от совершенств апперцепции, от порождаемого словом убеждения, что сказанное нами будет понятно и заслужит сочувствие. <...>

Итак, слово есть настолько средство понимать другого, насколько оно средство понимать самого себя. Оно потому служит посредником между людьми и устанавливает между ними разумную связь, что в отдельном лице назначено посредствовать между новым восприятием (и вообще тем, что в данное мгновение есть в сознании) и находящимся вне сознания прежним запасом мысли. Сила человеческой мысли не в том, что слово вызывает в сознании прежние восприятия (это возможно и без слов), а в том, как именно оно заставляет человека пользоваться сокровищами своего прошедшего.

Замечания об особенностях влияния апперцепции в слове на мысль отдельного человека или, короче, о значении представления (потому что внутренняя форма по отношению к тому, что посредством нее мыслится, к тому содержанию слова, которое мы выше называли субъективным, есть *представление* в тесном смысле этого слова) откладываем до следующей главы.

(Печатается с сокращениями по кн.: Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 122-144)

Работы А.А.Потебни

Мысль и язык: 3-е изд. Харьков, 1913; 5-е изд. Одесса, 1926; Киев, 1993 (или любое другое издание).

Слово и миф. М., 1989.

Теоретическая поэтика. М., 1990.

Эстетика и поэтика: Сб. статей. М., 1976.

Об А.А.Потебне

Александр Афанасьевич Потебня. Киев, 1962.

Академические школы в русском литературоведении. М., 1975.

Белый А. "Мысль и язык" Философия языка А.Потебни // Логос. 1910. Кн. 2.

Булаховский Л.А. А.А.Потебня. Киев, 1952.

Иванько И., Холодная А. Эстетическая концепция А.Потебни // Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976.

Минералов Ю.И. Теория образности А.А.Потебни и индивидуальный стиль // Филологические науки. 1988. № 1.

Муратов А.Б. О теории образа А.А.Потебни // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1977. Т. 36. № 2.

Овсянко-Куликовский Д.Н. А.А.Потебня как языковед-мыслитель // Киевская старина. 1893. Т. 43.

Пресняков О.П. А.А.Потебня и русское литературоведение конца XIX— начала XX вв. Саратов, 1978.

Пресняков О.П. А.И.Белецкий и А.А.Потебня // Теория и история литературы (К 100-летию А.И.Белецкого). Киев, 1985.

Пресняков О.П. Поэтика познания и творчества. Теория словесности А. А. Потебни. М., 1980.

Пустовойт П.Г. Учение А.Потебни и структуральная поэтика // Литературные направления и стили: Сб. статей. М., 1976.

Харциев В.И. Основы поэтики Потебни // Вопросы теории и психологии творчества. Т. 2. Вып. 2. СПб., 1910.

Ярошевский М.Г. Понятие внутренней формы слова у Потебни // Изв. АН СССР. 1946. Т. 5. Вып. 5.

ВОПРОСЫ ПО ТЕМЕ

1. Эстетическая концепция "поэтической формы" в трудах Потебни.
2. Роль "воспринимающего" в системе взглядов Потебни на литературный процесс.
3. Трактовка роли социальной психологии в эстетике Потебни.
4. Литература как способ мышления (проблема "опосредованного языка").
5. Вопрос о "наитии" (вдохновении) в системе эстетических взглядов Потебни.
6. Связь между формами искусства и формами языка в эстетике Потебни.
7. Образная способность слова ("суггестивность") и ее роль в возникновении литературной формы.
8. Является ли искусство, согласно концепции Потебни, "поэтическим мышлением"?
9. Что такое "сгущение мысли"?
10. Как понимал Потебня диалогизм языковой деятельности?
11. Объясните мысль Потебни о том, что "образ" есть "воспроизведенное представление".
12. Мысль Потебни о смысловой неопределенности художественного произведения и современный "деконструктивизм"
13. Проблема "внутренней формы" слова и ее место в эстетических взглядах Потебни.



3. ИСТОРИКО-ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ШКОЛА Д.Н.ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКОГО

ДМИТРИЙ НИКОЛАЕВИЧ ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКИЙ (1853 — 1920)

Учился в Петербургском и Новороссийском университетах (1871-1876), стажировался в Праге и Париже. Профессор Харьковского университета (1888-1905). Почетный академик РАН (1907).

Согласно известной концепции Овсянико-Куликовского, получившей широкое распространение и длительное время использовавшейся в преподавании литературы в средней и высшей школе, русская литература — своего рода хроника развития дворянской интеллигенции ("русского образованного слоя"), фиксирующая тем самым все характерные перемены в истории русского общества в целом. Смена историко-психологических типов, характерных для определенных исторических периодов и запечатленных в популярных в эти времена литературных героях, составляет основу истории развития русского общества, являясь одновременно историей русской литературы. Эволюция общества, по Овсянико-Куликовскому, заключена в смене различных психических моделей

того, что он называл "душевной организацией поколений" (сегодня иногда в похожем значении употребляется слово "ментальность").

Психологическая школа стала складываться в русле той критики, которой подвергалась культурно-историческая школа А.Н.Пыпина. Стало трудно говорить о литературе только как общественно-историческом явлении, особенно в свете новых литературно-эстетических школ, например, символизма, активно противостоящего "теории отражения", известной доктрине о влиянии "среды" и другим постулатам А.Н.Пыпина. Стало ясно, что роль личного начала в художественном творчестве значительно больше, чем это допускалось культурно-исторической школой, эта роль не столь однозначна и проста. В помощь преодолению этих противо-

речий была призвана бурно развивавшаяся в конце XIX века психологическая наука. Было выдвинуто требование изучать внутренний, духовный облик создателя литературного произведения, что бы определить пути и способы влияния на него литературного обихода и современной ему исторической обстановки. Главой этого нового направления в литературоведении был Д.Н.Овсяннико-Куликовский.

Его "История русской интеллигенции", опубликованная под названием "Итоги русской художественной литературы XIX века" (в журнале "Вестник воспитания", 1903-1910), приобрела широкую известность. Само название этого монументального труда указывает на характерное для его литературоведческого метода обстоятельство: Овсяннико-Куликовский считал синонимами "историю русской литературы" и "историю русской интеллигенции". Никакого принципиального различия между общественным движением и литературным процессом им не наблюдалось, и это не было ошибкой или недоразумением, но важным методологическим принципом его литературоведческой доктрины, получившей название "психологической школы".

Это направление в русском литературоведении стало популярным в конце XIX — начале XX века. Помимо Д.Овсяннико-Куликовского, наиболее крупными представителями школы были А.Горнфельд, В.Харциев, Б.Лезин. Школа имела свое издание "Вопросы теории и психологии творчества", где публиковались труды ее представителей, для которых в центре литературоведческой проблематики стоял вопрос об индивидуальном психическом акте. Исследование представителя школы оказывается анализом того, как тот или иной автор или его герой воспринимает окружающий мир, какие психологические процессы идут в сознании пишущего автора или действующего или говорящего героя произведения. Внутренняя психология, получившая выражение в репликах и поступках героя, идентифицировалась или сравнивалась с поступками и текстами исторической личности, сравнительный анализ становился исследованием.

Анализ эстетического значения художественного текста превращался таким образом в детальный разбор психической организации автора и/или героя произведения. Представители школы настойчиво искали специфические "душевные функции", определенный набор которых свидетельствовал о той или иной художественной модели. Для литературоведа, представителя психологической

школы, самое главное — понять, как воспринимает и чувствует субъект. При этом, конечно, в стороне оставался вопрос о самом художественном тексте, его смысле и структуре. В центре исследования оказывался внутренний мир, сознание творящего поэта, в то время как художественный текст вместе с несомой им пространственно-временной структурой как будто исчезал, оказывался за спиной исследователя, входящего во внутренний мир поэта, живущего в историческом времени-пространстве.

Характерно например, что Овсяннико-Куликовскому был присущ своего рода "тургеневский пафос", повышенное внимание к общественно-публицистической роли русской литературы. Он не считал смыслом своей работы создание определенной научной концепции, как, например, это делал А.Н.Веселовский. В сущности, теоретическая поэтика и природа художественного слова интересовали его очень мало. Он не видел проблемы за вопросом о хромоопределении литературоведения как науки, охотно сближая ее с философской публицистикой и критикой. Он считал себя систематизатором и экспертом, знатоком истории развития интеллигенции, носительницы и создательницы своего главного продукта, своей философии и религии — новой русской литературы. Совершенно не случайно, что 4-й, незаконченный, том "Истории русской интеллигенции" был посвящен Максиму Горькому, который, в свою очередь, очень высоко оценил именно общественно-педагогический смысл книги: "Эту книгу необходимо знать", так как она "много дает" (Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 29. М., 1955. С. 224).

В целом место самого Овсяннико-Куликовского в истории русского литературоведения можно определить как завершение определенного этапа развития русской критики XIX века. Это своего рода подведение итога, в смысле содержания и метода работы, при демонстрации лучших традиций классической русской критики с повышенным вниманием к этической проблематике, главной спутнице русской литературы XIX века. При этом, конечно, речь не идет о постановке задач поэтики. Лишь иногда Д.Овсяннико-Куликовский вспоминает об уже поставленных А.Веселовским и А.Потебней проблемах, более того — считая себя их продолжателем, однако склонным не к научному знанию, но к свободной философско-публицистической эссеистике. В своем роде труд Овсяннико-Куликовского — замечательное достижение и веха в развитии русской словесности.

Чьи традиции Овсяннико-Куликовский в этом наследует и на кого опирается, очень хорошо видно по его текстам: он обильно цитирует и ссылается на П.Я.Чаадаева, В.Г.Белинского, И.В.Киреевского, П.В.Анненкова, Н.А.Добролюбова, Н.К.Михайловского. Показательно, что в этот ряд он ставит письма или литературно-критические и философско-публицистические произведения Н.В.Гоголя, И.С.Тургенева, А.С.Пушкина, И.С.Аксакова, А.И.Герцена, И.А.Гончарова, М.Е.Салтыкова-Щедрина. Далекая от задач научной поэтики "История русской интеллигенции" — своего рода, пользуясь словами И.С.Тургенева, "реестр идей", владевших русской интеллигенцией на протяжении многих и многих десятилетий, определявших, по его мнению, "идейное содержание" произведений, создаваемых в его время русскими писателями.

Поэтому можно говорить о жанре книги, несомненно принадлежащей истории русской литературы не менее, чем истории литературоведения. В этом смысле "История русской интеллигенции" — литературоведческий труд не более, чем, например, "Былое и думы" А.И.Герцена. Овсяннико-Куликовский написал книгу о русской литературе, сделав ее героями лучших русских людей XVIII и XIX веков. Книга, задуманная как история русской литературы и названная им "История русской интеллигенции", естественно, оказалась описанием жизненных путей богоискателей и еретиков, пожертвовавших своим личным благополучием или даже жизнью ради истины. Не случайно в истории русской литературы почетное место занимают (и по сей день, с легкой руки ученого) такие люди, как отец В.С.Печерин, в сущности, глубоко православный человек, избравший местом своего отшельничества Лондон и католическую веру.

Русская литература — лучшее из того, что создала русская культура за два века "петербургского периода русской истории", и поэтому книга Овсяннико-Куликовского ставит вопрос об интеллигенции как наиболее важном слое русского общества. При этом он судит о русской истории и русской интеллигенции как интеллигент, со всеми плюсами и минусами этой позиции. Интеллигенцию Овсяннико-Куликовский понимает как наиболее "образованную и мыслящую часть общества" — определение небесспорное и вызывающее много вопросов. Например, трудно поверить, что Тихон Задонский, вместе с другими православными писателями проигнорированный Овсяннико-Куликовским, не был образованным и мыслящим человеком: правда, он был по-другому образованным и

по-другому мыслящим. Такого рода сравнительный анализ подбора деятелей "истории" приводит нас к мысли о том, что речь здесь идет об интеллигенции как части общества, настроенной оппозиционно к политическому режиму, официальной идеологии, православной культуре и общественному укладу.

Вместе с тем, что характерно, он ищет и находит в персонажах типа чаадаевского христианскую этическую психологию. Цитируя реплику Герцена, что "Письма" Чаадаева были как "выстрел в темную ночь", "покаяние и обвинение", сам он находит более проникновенные и, кажется, точные объяснения этому в нигилистических построениях русской интеллигенции, страдающей от своего невежества, незнания своего прошлого, которое она склонна объяснять его пустотой и ничтожеством. Отсюда "душевное скитальчество", "отсутствие культурной оседлости", проклинаемые Чаадаевым. Как и другие философы и публицисты "западничества", Овсяннико-Куликовский упорно не видит того, что было той самой "почвой", готовой принять раскаявшихся "русских жентильомов", мучительно переживающих неточно поставленные "русские вопросы". Однако русская традиционная христианская культура осталась за пределами тематики книги. Как позже заметил Бердяев, в условиях длящейся в XIX веке "истории русской интеллигенции" Пушкин и Сергей Саровский, кажется, жили как будто на разных планетах, а не в одной стране.

Само существование русской литературы и интеллигенции Овсяннико-Куликовский объясняет тем, что Россия — "несчастливая" страна, "отсталая и запоздалая". Возникновение интеллигенции и порожденной ею великой русской литературы объясняется общественной необходимостью ответить на известные "русские вопросы" ("Что делать?" и "Кто виноват?"). Интеллигенция становится органом общественного самосознания, своего рода совестью нации, поэтому-то, без внятного ответа на эти вопросы она "не находит себе настоящего дела". Поскольку, по мнению Овсяннико-Куликовского, смысл русской литературы со всей ее тематикой, проблематикой и идеологическим содержанием коренится в сознании создающего ее интеллигента, то, естественно, история русской литературы превращается в серию психологических портретов отдельных выдающихся личностей: создателей и героев русской литературы. Игнорируя проблемы поэтики, автор "Истории" не видит принципиальных различий между текстом художественного произведения и всемирным текстом истории, который пишется жизнями

людей. Если современные деконструктивисты свели Мироздание к Тексту, то, проделав похожую работу (исходя, правда, из других посылок), Овсяннико-Куликовский отождествил Историю с Текстом русской литературы, сделав последнюю главным выражением первой. Сама действительность не имеет более точного своего выражения, чем русская литература. Отсюда вытекает и метод анализа литературного произведения.

Основная задача его исследования заключается в том, чтобы объяснить, почему Печорин попусту растратил свои богатые силы, почему скитался и томился Рудин и т.д. Это объяснение, по его мнению, имеет значение "воспитательное и просветительное", а для иностранцев — "крайне любопытно"

Под "иностранцем", конечно же, в духе "западников", вечно остающихся в позиции наблюдаемых и изучаемых Европой, понимается европеец; вряд ли Овсяннико-Куликовский имел в виду жителей Полинезии. Это симптоматичный "проговор" "Западническая" (типично "интеллигентская") философско-моральная ориентация Овсяннико-Куликовского видна в каждом его слове. Сам ученый считал жизнь русской интеллигенции, равно как и тематику произведений русской литературы, "чаадаевской", ища в ней ответы на вопросы общественно-исторического плана. Можно сказать, что "История русской интеллигенции" — как бы "История государства Российского" Н.М.Карамзина наоборот: не воссоздание модели русского исторического процесса средствами литературы, но воссоздание процесса формирования литературы средствами исторического описания.

Таким образом, "История русской интеллигенции", описывающая разрыв между интеллигенцией и породившей ее русской христианской культурой, формулирует путь интеллигенции как путь страданий и скитаний "блудного сына" Отсюда история русской литературы становится набором описаний судеб отдельных заблудившихся людей — литературных героев и/или их авторов в их движении к истине в условиях забвения заповедей и истинного пути. Содержанием исследования является изучение моральной психологии героя, выяснение внутренних причин принятия им того или иного решения, влиявшего на "историю" (интеллигенции и литературы). Метод Овсяннико-Куликовского часто определяют как "психологическую школу" в литературоведении. Отсюда ясно, что Овсяннико-Куликовского интересуют самые страдающие, самые заблуждающиеся и самые яростные борцы за решение "русских во-

просов": Чацкий, А.С.Грибоедов, В.Г.Белинский, Евгений Онегин, Печорин, Бельтов, Рудин, Лаврецкий, Н.В.Гоголь, Тентенников, Обломов, Штольц. Таковы темы 12 глав первой части "Истории русской интеллигенции".

Сам автор "Истории русской интеллигенции" определял свою задачу как написание "ряда этюдов по психологии русской интеллигенции XIX века, преимущественно по данным художественной литературы". Литература, таким образом, в соответствии с позитивистской традицией XIX века определялась как поставщик фактических данных для истории. Задача слова о слове в результате упрощалась. Если в литературе запечатлены определенные факты окружающей действительности (ср. это с марксистской "теорией отражения"), то задача литературоведения — вынуть их из текста и поместить в соответствующую им историческую картину, на "свое место". Если литература "отражает и комментирует" жизнь, то "психологическая школа" Овсяннико-Куликовского — это жизнь, которая изучает и предмет (жизнь) и его отражение в слове (литературу) в их взаимном контакте и как одно целое. Именно поэтому на одном пространственно-временном поле оказываются герой и автор: Чаадаев и Чацкий, Рудин и Тургенев.

Терминология Овсяннико-Куликовского прямо вытекает из общей концепции. Она сохраняет сходство с традицией "историко-культурного" литературоведения. Принципиально смешивая литературу и жизнь, объединяя их общим хронотопом, ученый пользуется словом "реализм" как хвалебным эпитетом, указывающим на точное "отражение литературой жизни", употребляя его в случаях, если литературный герой хорошо иллюстрирует собой какой-то важный "общественно-психологический" тип. "Содержание" и "форма" соотносятся друг с другом у Овсяннико-Куликовского механически и обусловлены прямой причинно-следственной связью.

В ходе своей работы Овсяннико-Куликовский создает ряд локальных концепций, не образующих цельную картину и не интегрированных в цельную систему и метод, однако подчас интересных. Такова, например, теория "обоюдной апперцепции". Суть ее в предположении, что литературный герой может быть проанализирован как читатель того литературного произведения, в котором он описан. Фамусов или Скалозуб, например, как считает Овсяннико-Куликовский, будь они живыми людьми, высоко оценили бы "Горе от ума", как это ни парадоксально звучит. По мнению Овсяннико-Куликовского, произведение писателя затрагивает нрав-

ственные чувства читателя, заставляет посмотреть на изображенный тип не только как на нечто чужое, постороннее, но провоцирует рефлексию, главный "инструмент мыслящего интеллигента". Бытие литературы автор "Истории" считал процессом нравственно-духовным. Существование интереса к резким и жестким самооценкам со стороны общества в целом и отдельных его представителей определяет и развитие литературы и интерес к ней читателя.

Позитивистская философия повлияла на Овсянико-Куликовского сильно и очень своеобразно: стремление к решению презираемых философским позитивизмом духовно-нравственных вопросов сочеталось в нем со стремлением уложить их в рамки общекультурной проблематики. Утверждение того громадного значения, которое имеет литература для России, сочетается здесь с отрицанием литературы как самостоятельной, отличной от других, сферы деятельности творящего человека. Отрицание самостоятельности искусства, свойственное "психологической школе", связывалось с идеей "общественного служения", признаваемого высшей ценностью человеческого бытия. Художник, таким образом, аналогично марксистскому литературоведению, выступает как отражатель действия среды, однако, отражатель более точный и лучший, чем другие представители общества — в этом смысл его деятельности и значение. Лучший потому, что он — воплощенная совесть народа.

Вопрос, на чем держится этическая напряженность творческого пути художника (ставший впоследствии во главе угла "Смысла творчества" Н.Бердяева), Овсянико-Куликовский старательно обходил, и в этом проявились его методологическая слабость и непоследовательность. Ведь для решения этих проблем ему, как, например, В.Соловьеву или С.Булгакову, пришлось бы обратиться к религиозно-философской проблематике. Но это означало бы уже совсем другой метод сравнительно с тем, какой избрал Овсянико-Куликовский. Влияние так называемого "легального марксизма" на Овсянико-Куликовского было сильным. Многие положения его эстетики напоминают писания Воровского и других идеологов "марксистского литературоведения".

Анализ судеб героев "Истории русской интеллигенции" проводится Овсянико-Куликовским с помощью доктрины о двух сферах духовного мира человека: "сферы чувств" и "сферы мысли" Их синтез — это и есть личность. Поэтому любая личность противоречива, и литературоведческая психология — способ найти главное в

духовном мире человека. Основной метод работы сознания человека — это восхождение от конкретного к общему, от единичного к отвлеченному. В этом же смысл литературы, которая формулирует "типические образы" как результат работы "сферы чувств", в отличие от формулирования "отвлеченных идей", продуктов "сферы мысли". Личность человека, по Овсяннику-Куликовскому, можно представить как вложенные друг в друга концентрические круги: внешний — национальный признак, затем внутри — класс или сословие, далее — профессия и пр. и пр.

Таким образом, литература — это продукт "сферы чувств", в которой, в свою очередь, Овсяннику-Куликовскому находит четыре основных типа "чувств":

- 1) органические (биологические) чувства — жажда, голод, половое влечение и пр. такого же рода,
- 2) надорганические — любовь (этически окрашенная), состояние влюбленности,
- 3) социальные — семейные, общественные, правовые, политические чувства,
- 4) надсоциальные — религиозные и нравственные.

Постоянно сориентированный на важность общественной проблематики, Овсяннику-Куликовскому, тем не менее, указывал на относительность и слабость этого влияния на личность человека (у литературоведов-марксистов же оно носит тотальный характер). Он специально подчеркивал, что "огромное большинство этих форм должны быть признаны с этической стороны безразличными и нравственной оценке не подлежат. ... Все окружающие эту точку концентрические круги форм, как обручами, сжимают и укрепляют личность. Они-то и объединяют ее, они вносят чрезвычайно важный вклад в дело организации личности, в дело создания ее синтеза". Понятно, что классовые признаки и характеристики, в отличие от социологической школы, ученого совсем не увлекали. Повторяя просветителей XVIII века, Овсяннику-Куликовскому говорил об эволюции психики современного человека, о его незавершенности, о проблемах его бытия как проблемах роста. В будущем, предполагал он, две сферы жизни человека сольются в "третьей душе", которая сменит нынешнюю, погрязшую в предрассудках и условностях, и в этом случае освободит человека от вечного внутреннего раскола. Нравственность, по Овсяннику-Куликовскому, — это зарождающаяся "третья душа". Форма, которую принимает этот раскол в душе сильно чувствующего и глубоко мыслящего человека, —

главный предмет изучения представителя "психологического литературоведения".

В этом своем устремлении автор "Истории русской интеллигенции" все-таки выходит к необходимости постановки вопроса религиозно-философского характера. Хотя делает это очень осторожно, всячески сторонясь мистики. Устремления "лучших русских людей" намекают на то, что помимо общества существует ценность, достойная внимания и веры человека. Ученый пишет о том что все более и более сфера их действия переносится в центр их личности, в индивидуальное "я". Выдвигается вопрос о моральном оправдании бытия и творчества человека, всей национальной культуры. Доминантой истории русской литературы и русской интеллигенции, каждого произведения, любого литературного героя оказывается, таким образом, совесть, становящаяся краеугольным камнем его психолого-исторического анализа. Она выступает как творческая сила, как самоотчет личности, подвигая творца на вечное покаяние, стремление преодолеть внутреннюю расколотость человека. Надо признать, что эта концепция Овсяннико-Куликовского, приложенная к судьбам отдельных героев его "Истории", придает книге определенную красоту и силу, характер еще одной социально-утопической "системы"

Разрозненные "психические атомы" человеческой души интересовали исследователя не сами по себе, но лишь постольку, поскольку они помогали понять намек на "третью душу" человека. Отсюда этика признавалась Овсяннико-Куликовским силой, сберегающей личность человека, его подлинные внутренние опоры. Развитием "третьей души" человек все более и более уходит от социальности, быта и погружается в нравственную проблематику "Русские вопросы", по мнению Овсяннико-Куликовского, как рс свидетельствовали об этой ориентации интеллигенции на вылечение расколотой души современного "социального животного". Кардинальный путь человека направлен на разрыв пут социальной детерминации, освобождение от диктата "среды".

Соприкасаясь с "категорическим императивом" И.Канта, Овсяннико-Куликовский утверждал важность нравственного самоопределения личности человека, в противовес его социальному и профессиональному определению, которые всецело от него зависят. Уровень развития творческого начала, отсюда понятно, не связан ни с социальной, ни с профессиональной определенностью человека. Почти совпадая с идеями Н.М.Карамзина, автор "Истории"

утверждал, что литературная работа — дело индивидуальное, определяемое психикой человека. Качество и произведения этой работы целиком лежат в рамках возможностей совести данного человека. Таково проявление найденного им "психологического механизма", действующего в личности каждого человека.

Доводя свою литературно-эстетическую концепцию до заключительных выводов, прямо в духе героев своей "Истории", Овсяннико-Куликовский превращается в философа-утописта вроде "смешного человека" Ф.М.Достоевского. Он пишет: "Деятельность совести кладет основание особому сверхсоциальному союзу людей, не определяемому ни экономией, ни правом, — идеальному нравственному союзу". Сортируя найденные им "типы" в пределах исторического хронотопа, автор "Истории русской интеллигенции" не мог, конечно, обойтись без классификационных методов. Довольно широким, в духе времени, он проводит разделение всех писателей на два основных вида: объективных и субъективных. "Объективным я называю такое творчество, которое... направлено на воспроизведение типов, натур, характеров, умов и т. д., более или менее чуждых или даже противоположных личности художника. Создавая такие образы, художник отправляется не от себя. Субъективным я называю такое творчество, которое... направлено на воспроизведение типов, натур, характеров, умов и т.д., более или менее близких, родственных или даже тождественных личности самого художника. Создавая такие образы, художник отправляется от себя". Такова, например, по мнению Овсяннико-Куликовского, противоположность между "субъективным" Л.Толстым и "объективным" И.Тургеневым.

Всему тону "Истории" свойственно глубокое уважение к внутреннему самоопределению личности художника, свободе психологической установки и нравственной физиономии его творчества. Исходя из этого Овсяннико-Куликовский отрицает возможность "исторической поэтики", объективного определения художественных методов, школ, эстетических систем: "Художественных методов столько же, сколько и художников". Тем самым Овсяннико-Куликовским фактически отрицается возможность существования науки о литературе. Чувствуя необходимость принципа систематизации, Овсяннико-Куликовский идет наперекор провозглашенному им принципу "сколько писателей, столько школ" и предлагает новые, "домашние", средства таких систематизаций. Помимо указанного выше разделения на "субъективных" и "объективных" авторов, ученый признает только одну систематизацию истории рус-

ской литературы XIX века с ее делением на пушкинский и гоголевский периоды ("наблюдение и опыт"). Опять же в русле гегелевских "триад" он предвидит гармонию и синтез этих двух начал где-то в будущем. Характерно, что во время защиты Овсяннико-Куликовским своей диссертации А.А.Потебня, бывший одним из оппонентов, упрекнул его в догматизме. Этот упрек можно было бы адресовать целому пласту русской литературно-эстетической истории, одним из самых полных выразителей которой Овсяннико-Куликовский был. Методологическая узость и вытекающий из нее догматизм автора "Истории русской интеллигенции", вместе и его недостаток и его достоинство, определяют его место и значение в истории русского литературоведения.

Психологическое направление в литературоведении по-своему страдало теми же недостатками и методологическими пороками, что и критикуемое им культурно-историческое направление. Преодолевая детерминированность художественного творчества "средой", стоя за изучение внутреннего мира поэта, как и А.Н.Веселовский, указывая на важность "личного почина" в художественном творчестве, представители психологического литературоведения впадали в другую крайность: объясняли литературное творчество только с помощью описания психических процессов, происходящих в сознании писателя. На свой лад они, так же как и культурно-историческая школа, игнорировали художественный текст, его структуру и текстовое значение. Попытки же привлечь к анализу художественного текста методы лингвистики, категории поэтики, психологии выглядят хаотичными и страдают эклектизмом. Попытки объяснить литературное произведение с помощью погружения во внутренний мир поэта давали иногда интересные наблюдения, однако чаще всего выглядели недостаточными и ничего, по сути, не объясняющими. Причина одна — нежелание увидеть границы литературного текста, обладающего собственной внутренней структурой и не сводимого к простому выражению функции творческого мышления.

Для нынешних представителей психологического литературоведения в центре литературоведческой проблематики стоит вопрос об индивидуальном психическом акте. Исследование представителя школы оказывается анализом того, как тот или иной автор или его герой воспринимает окружающий мир, какие психологические процессы идут в сознании пишущего автора или действующего или говорящего героя произведения. Анализ эстетического значения

художественного текста превращается, таким образом, в детальный разбор психической организации автора и/или героя произведения. Представители школы настойчиво ищут определенные "душевные функции", набор которых свидетельствовал бы о той или иной художественной модели. Для литературоведа, представителя психологической школы, самое главное — понять, как воспринимает и чувствует субъект. При этом, конечно, чаще всего в стороне остается вопрос о самом художественном тексте, его смысле и структуре. Выявляя модели типа "Чацкий — Онегин — Рудин — Базаров" и строя на них свою литературную "историю интеллигенции", Овсяннико-Куликовский сознательно смешивал эстетические и внеэстетические явления (художественные и нехудожественные тексты). Подобно тому, как "литературоведческие социологи" включали литературу в пределы "производства и потребления общества", он лишал литературу ее специфики, рассматривая ее как памятник "словесности" и общественной истории.

Несмотря на известную одиозность методов Д.Н.Овсяннико-Куликовского, необходимо признать за ним основание определенной школы, традиции которой живы и в наше время, особенно в методах преподавания литературы в средних учебных заведениях. Принадлежа одновременно истории русской литературы и истории русского литературоведения, главный труд Овсяннико-Куликовского оказал сильное влияние и на советское академическое литературоведение, использовавшее приемы "психологической типизации" в анализе морально-этических ценностей рассматриваемых литературных героев.

"ЛЮДИ 40-Х ГОДОВ" — Р У Д И Н

1

До 40-х годов наша художественная литература не отставала от жизни; едва — в действительности — успевало обозначиться известное течение общественной мысли, известное настроение, определенный род «социального самочувствия» людей передовых и мыслящих, как уже и в литературе появлялся соответственный *художественный тип*. Так, художественные типы Чацкого, Онегина, Печорина являлись, можно сказать, по горячим следам жизни, в то самое время, когда жили и действовали настоящие, живые Чацкие,

Онегины и Печорины. Их образ мысли, их характерная душевная складка, их негодование, протест, грусть, тоска, степень достигнутого ими самосознания — все это было взято поэтами прямо в действительности, еще не отошедшей в прошлое, подслушано, подмечено в живой душе человеческой.

Таким образом, 20-е и 30-е годы со стороны передового движения, в типичных чертах умственной жизни и общего душевного склада мыслящих и чувствующих людей эпохи, непосредственно отразились в современной же художественной литературе.

Этого нельзя сказать о 40-х годах. За вычетом того, что сделал Герцен («Кто виноват?» и тип Бельтова), художественное изображение лучших людей эпохи было сделано по завершении ее, задним числом, когда, в годину безвременья первой половины 50-х годов и позже, во второй их половине, накануне реформ, было на досуге — продумано, осмыслено и критически оценено умственное, моральное и общественное наследие 40-х годов. Художественный итог этому наследию был подведен Тургеневым в «Рудине» (1855) и в «Дворянском гнезде» (1858). Типы Рудина и Лаврецкого, по своему общественно-психологическому смыслу и художественному значению, являются для «людей 40-х годов» тем же, чем были Чацкий и Онегин — для людей 20-х годов, а Печорин — для известной части поколения 30-х.

Умственная и вообще духовная жизнь людей 40-х годов была значительно сложнее душевного обихода Чацких, Онегиных и даже Печориных. Работа мысли стала интенсивнее, круг умственных интересов расширился, ярко обозначились философские стремления. Вместе с тем и влияние западноевропейских идей и литературных направлений стало действительнее и плодотворнее, ибо они воспринимались уже не как мода, не подражательно, а перерабатывались — худо ли, хорошо ли — самостоятельной работой мысли. Явились первостепенные — творческие — умы, как Герцен и Белинский. Наконец, обособлялись определенные, ясно выраженные, оригинально разработанные направления или формы нашего национального и общественного самосознания — *западничество* и *славянофильство*.

Заметно изменился и классовый состав мыслящей части общества. В 20-х и частью еще в 30-х годах люди мыслящие и «культурные» принадлежали к великосветскому кругу и слоям близким к нему с присоединением небольшого числа лиц, вышедших из других слоев. В 40-х годах центр умственной жизни пере-

мещается в «средний» класс — богатого, зажиточного и бедного дворянства, с присоединением уже более значительного числа лиц из других, «низших» слоев. Общий душевный облик этих людей был уже не тот, какой мы находим у представителей мыслящей части великосветского круга. Наследственные черты дворянского, помещичьего склада, барского воспитания и столь же барского отношения к вещам и людям, конечно, сохранялись и нередко обнаруживались так или иначе: но они уже значительно смягчались общением с «разночинцами», влиянием философского образования, широтою и разнообразием умственных интересов, наконец, нивелирующим воздействием университетской среды, студенческой жизни. Эти баричи уже не переходили из студентов в офицеры, редко, лишь случайно появлялись в великосветском и чиновном кругу и жили обособленной жизнью в тесных дружеских кружках, где умственные и нравственные интересы преобладали над всем прочим.

Напряженная работа мысли и совести, совершавшаяся в этих кружках, была тогда явлением совершенно новым на Руси. Тут-то вырабатывались и созревали, как в теплице, те своеобразные душевные явления, которыми психология «людей 40-х годов» характеризуется по преимуществу, заметно отличаясь от душевного склада как предшествующих, так и последующих поколений.

Эти-то отличия, эта своеобразная душевная складка и были потом мастерски воспроизведены Тургеневым в его романах и повестях, особенно — в «Рудине» и «Дворянском гнезде».

Биографии и переписка деятелей того времени, такие *документы* эпохи, как «Дневник» Герцена и его роман «Кто виноват?», яркая картина интимной жизни кружков, с неподражаемым мастерством изображенная им же в «Былом и думах», воспоминания Анненкова и т. д., — все это дает исследователю ценный материал, которым он может проверить правильность художественных обобщений, сделанных Тургеневым. Такая проверка показала бы, что действительно в Рудине, Лаврецком, Лежневе, Михалевиче, Пасынкове, в вводном лице Покорского и многих других Тургенев вполне удачно отметил самое важное, самое существенное, чем душевный мир людей 40-х годов характеризовался по преимуществу.

На первый план выдвигается здесь то, что можно назвать *философскою жаждою*. Ни одно поколение не отличалось этой чертою в такой мере, как именно поколение 40-х годов, когда с таким рвением философствовали и западники и славянофилы.

Замечу здесь мимоходом, что у нас, русских, потребность в философской систематизации знания и опыта жизни, запросов мысли и тревог совести образует черту национального умственного склада, сближающую нас с немцами, причем, однако, у нас заметно выделяется настойчивое стремление добиться, путем философского объединения, «прямых ответов» на «проклятые» вопросы и найти здесь нравственную санкцию. Наша философская мысль преследует преимущественно задачи «практического разума» даже тогда, когда уносится в заоблачные высоты метафизики. Есть что-то *религиозное* в философских построениях и исканиях наших мыслителей. Это мы видим и у Беллинского, и у Герцена, и у Бакунина, и, наконец, у материалистов и позитивистов 60-х и 70-х годов. Яр-ко обнаруживается эта черта в замечательной (еще далеко не оцененной по достоинству) философской работе П.Л. Лаврова. Покойный Н.К. Михайловский, один из самых больших и творческих философских умов у нас, создатель стройной системы, объединяющей правду-истину и правду-справедливость, был один из типичных русских людей, — и здесь тайна его огромного влияния, разгадка того обаяния, какое в течение трех с лишним десятилетий окружало ореолом эту яркую, эту сильную и высокоодаренную личность.

Национальная черта, о которой мы говорим, впервые и с особливою напряженностью обнаружилась в «философской жажде» людей 40-х годов, философские увлечения которых принимали такие размеры и выработались в таких формах, какие в последующее время уже не встречаются.

Вот именно эту исключительную жажду философских откровений, свойственную людям 40-х годов, и изобразил Тургенев в следующих словах Лежнева о Рудине:

«Видите ли (повествует Лежнев Александре Павловне), я вам сейчас сказал, что он (Рудин) прочел немного, но читал он философские книги, и голова у него так была устроена, что он тотчас же из прочитанного извлекал все общее, хватался за самый корень дела и уже потом проводил от него во все стороны светлые, пра-

вилльные нити мысли, открывал духовные перспективы... Положим, он говорил не свое, — что за дело! — но стройный порядок водворялся во всем, что мы знали, все разбросанное вдруг соединялось, складывалось, выросло перед нами, точно здание, все светлело, дух веял всюду... Ничего не оставалось бессмысленным, случайным; во всем сказывалась разумная необходимость и красота, все получало значение ясное и в то же время таинственное; каждое отдельное явление жизни звучало аккордом, и мы сами, с каким-то священным ужасом благоговения, с сладким сердечным трепетом чувствовали себя как бы живыми сосудами вечной истины, орудиями ее, призванными к чему-то великому...» (гл. VI).

Итак, Рудин — *философская голова*. Как ум, он воплощает в себе черты, которыми несомненно обладали выдающиеся деятели эпохи, в особенности Белинский, Бакунин, Герцен и Хомяков. Но, по-видимому, рисуя Рудина как ум, Тургенев имел в виду преимущественно Бакунина, первого у нас насадителя гегельянской философии. То, что мы знаем о его уме, диалектических способностях и самой манере говорить, в самом деле живо напоминает Рудина. Анненков отмечает «многосторонность, быстроту и гибкость» ума Бакунина, его «страсть к витийству», «врожденную изворотливость мысли» и «пышную, всегда как-то праздничную по своей форме, шумную, хотя и несколько холодную, малообразную и искусственную речь» (Воспоминания и критические очерки, III, с. 23). Здесь только выражение — «малообразная» (речь) не согласуется с тем, как Тургенев изображает красноречие Рудина. Известно, какое сильное влияние имел в конце 30-х годов Бакунин на Белинского, в период пресловутого «примирения с действительностью», апостолом которого был тогда Бакунин. Не меньшее впечатление производил он за границей. Анненков приводил любопытные сведения, относящиеся ко второй половине 40-х годов: «...уже и тогда приходили к нему (Бакунину) за советом и разъяснением по вопросам философского отвлеченного мышления, и притом такие люди, как, например, Прудон. Один из умных и развитых французов... созывал ради Бакунина своих знакомых и притом говорил: ...я вам покажу чудище (*une monstruosité*) по сжатой диалектике и по лучезарной концепции сущности всяческих вещей (*par sa dialectique serrée et par sa perception lumineuse des idées dans leur essence*)» (там же, с. 173).

Но за вычетом ума и диалектики, а также, может быть, и некоторых черт характера, которыми Рудин отчасти напоминает Бакунина, мы скажем, что в остальном между ними нет сходства. Бакунин, несомненно, был доктринер и фанатик, чего отнюдь нельзя сказать о Рудине. Дилетант мысли и благородных чувств, Рудин имел определенные убеждения и, наверно, никогда не изменил бы им, но мы не видим, чтобы он следовал какой-либо доктрине, и в его отношениях к идеям нет фанатизма. Можно думать только, что в 50-х годах Бакунин представлялся Тургеневу как ум и отчасти характер приблизительно в том свете, в каком изображен Рудин, но видеть в последнем верную копию с первого — нельзя*

3

Постараемся проследить, как развивается в романе характер и весь духовный облик Рудина.

В той сцене, где он впервые появляется (гл. III), он обрисован как отличный диалектик, ловкий спорщик и мастер говорить. Без труда, двумя-тремя удачными «ходами» сбив с позиции Пигасова, он разговорился и овладел общим вниманием. Он «говорил умно, горячо, дельно: высказал много знания, много начитанности...». В числе слушателей были и такие, которых не подкупишь звонкой фразой: это Басистов и Наталья, отзывчивые юные умы и чистые, чуткие сердца, — из числа тех, которые, при всей неопытности, каким-то чутьем сразу отличают настоящую мысль от подделок под нее и сейчас же почувствуют фальшь, если она есть, какую бы красивую и убедительную формую выражения она ни прикрывалась. И вот оказывается, что речами Рудина «больше всех были поражены Басистов и Наталья». «У Басистова чуть дыханье не захватило: он сидел все время с открытым ртом и выпученными глазами — и слушал, слушал, как отроду не слушал никого, а у Натальи лицо

* О Бакунине см. статью Венгерова в IV томе Полн. собр. соч. В. Г. Белинского (изд. Венгерова), с. 547 и сл. («Бакунинско-гегельянский период жизни Белинского»). В статье об И. С. Тургеневе в энцикл. словаре Брокгауза и Эфрона г. Венгерov говорит: «До известной степени Рудин — портрет знаменитого агитатора и гегельянца Бакунина, которого Белинский определил как человека с румянцем на щеках и без крови в сердце». О Рудине Лежнев отзывается, что он «холоден, как лед». Приведенный отзыв Белинского о Бакунине Анненков слышал лично из уст критика в таком виде: «Это — пророк и громовержец, но с румянцем на щеках и без пыла в организме» (Воспоминания и критические очерки, III, с. 25).

покрылось алой краской, и взор ее, неподвижно устремленный на Рудина, и потемнел, и заблестал...» Очевидно, в речах Рудина звучали ноты глубокой искренности, да и из дальнейшего мы убеждаемся, что он человек, несомненно, искренний, в особенности когда говорит, когда проповедует... В этой же главе мы знакомимся с его красноречием, с его манерой говорить: «Рассказывал он не совсем удачно. В описаниях его недоставало красок. Он не умел смешить». Но в общих рассуждениях, развитии мысли он был неподражаем, умея действовать и на мысль, и на чувство. Прочтем еще следующее: «Обилие мыслей мешало Рудину выражаться определенительно и точно. Образы сменялись образами; сравнения, то неожиданно смелые, то поразительно верные, возникали за сравнениями. Не самодовольною изысканностью опытного говоруна, — вдохновением дышала его нетерпеливая импровизация. Он не искал слов: они сами послушно приходили к нему на уста, и каждое слово, казалось, так и лилось прямо из души, пылало всем жаром убеждения. Рудин владел едва ли не высшею тайной — музыкой красноречия. Он умел, ударяя по одним струнам сердец, заставлять смутно звенеть и дрожать все другие. Иной слушатель, пожалуй, и не понимал в точности, о чем шла речь; но грудь его высоко поднималась, какие-то завесы разверзались перед его глазами, что-то лучезарное загоралось впереди...»

Перед нами настоящий талант — оратора, трибуна. Эта черта не случайна: она характерна для «людей 40-х годов», у которых рядом с философскими дарованиями выделялись и «словесные», очень ценившиеся и имевшие несомненное значение в их жизни и деятельности. Об ораторском таланте Бакунина мы говорили выше. Хомяков был удивительный диалектик и спорщик. Белинский, когда был в ударе, развивал необычайную силу речи. Грановский был образованный лектор. Евг. Ф. Корш блистал «метким и ядовитым остроумием», по свидетельству Анненкова (Воспоминания и критические очерки, III, 120). Блеск и обаяние речи Герцена достаточно известны. Весьма характерно то, что в воспоминаниях об эпохе 40-х годов, как, например, соответственные главы «Былого и дум» Герцена, «Замечательное десятилетие» Анненкова и др., так обстоятельно говорится о «словесных» способностях и особенностях лиц, которым посвящены воспоминания, точно их авторы уже ожидают от читателя вопроса Александры Павловны: «А как он говорил?» Нам невольно вспоминаются при этом Наталья и Басистов, пораженные речью Рудина, да и вообще вырисовывается

то обаяние, какое в те годы производило умное, просвещенное, искреннее, горящее, красноречивое слово. Приведу следующее место из воспоминаний Анненкова, относящееся к Герцену, но вместе с тем рисующее и самого, тогда юного, автора в положении Басистова: «Признаться сказать, меня ошеломил и озадачил, на первых порах знакомства (с Герценом), этот необычайно подвижный ум, переходивший с неистощимым остроумием, блеском и непонятной быстротой от предмета к предмету, умевший схватить и в складе чужой речи, и в простом случае из текущей жизни, и в любой отвлеченной идее ту яркую черту, которая дает им физиономию и живое выражение. Способность к поминутным, неожиданным сближениям разнородных предметов... была развита у Герцена в необычайной степени,— так развита, что под конец даже утомляла слушателя. Неугасающий фейерверк его речи, неистощимость фантазии и изобретения, какая-то безоглядная расточительность ума приводили постоянно в изумление его собеседников» (Воспоминания и критические очерки, III, 78).

«Люди 40-х годов» много учились, читали, много мыслили и много разговаривали, разговаривали гораздо больше своих предшественников и своих преемников. Их интимная жизнь протекала в частых дружеских беседах, в которых они отводили душу, и в нескончаемых спорах, в которых выяснялись их мысли, их разногласия, определялись их отношения к действительности. «Слово» было их «дело». Взамен того в практической деятельности — даже в узких пределах возможного и доступного тогда — они обнаруживали невыдержанность, неумелость, отсутствие деловитости и инициативы. В этом смысле по их адресу высказывались в 50-х и 60-х годах суровые упреки, в которых было много справедливого. Но эти упреки приходится теперь смягчить — не только ссылкой на «независящие обстоятельства» и общие условия времени, но также и на психологию самих деятелей. Принимая во внимание ее важнейшие черты, мы скажем так: главнейшая очередная задача времени — улучшение быта крепостных и подготовка их эмансипации — занимала в их сознании, в их мыслях и спорах, а равно и в их деятельности далеко не подобающее место. Правда, те из них, которые владели крепостными, старались улучшить их быт, переводили с барщины на оброк, относились к ним гуманно. Но ведь это только тот минимум, который был нравственно обязателен для всякого порядочного, доброго помещика, и старый реакционер Шицков в этом отношении не только не уступал им, но и превос-

ходил некоторых из них* Один только Огарев решился отпустить своих крестьян на волю, взяв с них ничтожный (сравнительно с колоссальным состоянием) выкуп (500 000 руб. за знаменитый Белоомут — целое феодальное владение в Пензенской губернии) и «устроив» их быт. Но по непрактичности «устроил» дело так, что его крестьяне попали из огня в полымя — в кабалу кулакам, «почему (рассказывает Анненков) побочный брат Огарева, рожденный от крестьянки, никогда не мог помириться со своим вельможным родственником и, несмотря на все благодеяния последнего, ненавидел его. «Зачем барчонок этот,— размышлял он,— не взял с богачей два, три, пять миллионов за свободу, которой они только и добивались, и не предоставил потом даром всему люду земли и угодья, освобожденные от пьявок и эксплуататоров?» (П. В. Анненков и его друзья. С.-Петербург, 1892, с. 114.— Все это любопытное дело изложено Анненковым в статье «Записка о Н. П. Огареве», откуда взята нами приведенная цитата.) Можно ли осуждать Огарева? Разумеется, нет. Но можно указывать на такие факты, как на доказательство неприспособленности лучших людей 40-х годов к важнейшему общественному делу, стоявшему тогда на очереди.

Оставляя в стороне эту чисто практическую деятельность, мы повторим здесь то, на что указывалось неоднократно: вырабатывать миросозерцание, упражняться в диалектике, очищать свои и чужие головы от устарелых и диких понятий, распространять гуманные идеи и т. д. — это было тогда несомненное «дело», и люди 40-х годов отлично делали его устно, письменно и в пределах цензуры — печатно. И Рудин в этом отношении является типичным представителем эпохи, которую можно назвать эпохой первоначальной выработки передовых идей, гуманных стремлений и, так сказать, психологических предпосылок нравственного и общественного сознания у нас. Для такого дела «музыка красноречия» была неоценимым подспорьем.

Главный недостаток Рудина — это то, что он сам слишком увлекается «музыкою своего красноречия» и неосторожно переступает ту границу, которая отделяет слово как орудие пропаганды, как силу просветительную, от слова как легкого и приятного способа — отделаться от дела разговором о нем, о его необходимости.

* Об этом см. в книге В. И. Семева «Крестьянский вопрос в России в XVIII и первой половине XIX в.», 1888.

И это было далеко не чуждо «людям 40-х годов» (не всем, конечно). Излишество и праздность речи — вот «порок», которым страдали в разной мере говоруны, блестящие собеседники и спорщики того времени. Тургенев метко и зло оттенил в Рудине эту черту, например, в главе V, где Наталья говорит ему: «...Вы должны трудиться, стараться быть полезным. Кому же, как не вам...» В ответ на это Рудин только «безнадежно махнул рукой», но потом, воспрянув духом и «встряхнув своей львиной гривой», произнес горячую тираду о том, что он «не должен скрывать свой талант», «не должен растрачивать свои силы на одну болтовню, пустую, бесполезную болтовню, на одни слова...». — «И слова его полились рекою. Он говорил прекрасно, горячо, убедительно о позоре малодушия и лени, о необходимости делать дело. Он осыпал самого себя упреками...» — и т.д.*

Как типичный представитель людей эпохи, Рудин обладает всеми качествами, необходимыми для роли «просветителя», кроме одного: *работоспособности*. У него нет выдержки в труде, упорства в достижении цели, в любви к самому делу «просвещения» в его трудной, будничной стороне. Он любит только говорить о нем, — и пока он говорит, это дело само собою делается. Но беда в том, что он говорит так удачно и успешно только тогда, когда в ударе, когда его посещает «вдохновение». А между тем всякое культурное дело, в том числе и «просветительное», имеет свою черную работу, свои будни и не может преуспевать, если будет делаться только по праздникам «вдохновения».

Вот именно эту-то невыдержкою в будничной работе и отличались люди 40-х годов, кроме немногих, преимущественно лиц не-дворянского, не-помещицкого происхождения, как Белинский, из дворян — Грановский, Герцен и некоторые другие. Герцен много работал, но все-таки он был «барин», — «барство» сказывалось в его отношениях к вещам и людям, в самой «манере» мыслить и понимать, и не только в 40-е годы, в России, но и позже — за границей**

* Такова же и сцена в гл. XI — отъезд Рудина и его речи провожающему его до станции Басистову.

** Черты «барства» сказались у Герцена, между прочим, в его отношениях к Чернышевскому и Добролюбову, о чем см. в превосходной статье г. Богучарского «Столкновение двух течений общественной мысли» («Из прошлого русского общества», с. 228 и сл.).

Итак, Рудин — «философ» и «оратор». И в качестве такового он проводник европейского просвещения, гуманных идей, — всего, что тогда подводилось под формулу: «истина», «добро» и «красота».

В такие эпохи, как наши 40-е годы, подобные расплывчатые, туманные формулы и вообще «красивые» и «глубокомысленные» слова получают особое — воспитательное — значение. Отсюда — огромная важность и благотворное влияние в такие эпохи идеалистических философских систем и, рядом с ними и, может быть, больше их, — творений поэтических, критических, исторических и иных, окрыленных философской мыслью, одухотворенных все тем же общечеловеческим идеалом «истины», «добра» и «красоты», как творения Лессинга, Гердера, Гете, Шиллера. Властителями дум эпохи не только у нас, но и в Европе были по преимуществу эти великие умы и таланты. Эпоха, в значительной мере, жила процентами с умственного капитала прошлого времени. Перенесение на Русь этих огромных умственных ценностей, служивших для воспитания всех прогрессирующих народов, составляло весьма серьезную и в общем удобоисполнимую задачу, которую, по мере сил и умения, и выполняла наша литература 40-х годов. Напомним, что тут, как всегда в подобных случаях, — дело шло не о простом перенесении к нам общечеловеческого идейного добра в виде переводов, изложений, популяризаций и т. д. (это — дело нехитрое), — задача сводилась к переработке творческой мысли великих умов, гениев и талантов собственную — самостоятельную — деятельностью мысли. Следовательно, нужны были прежде всего свои умы, свои таланты, самостоятельно, а не по-ученически мыслящие и работающие, и таковые не замедлили явиться. Их имена — Станкевич, Белинский, Герцен, Грановский, а также некоторые из славянофилов, те, которым «староверие» и «византизм» не слишком мешали ценить и понимать все общечеловеческое, все гуманное в европейской философии, искусстве, литературе (К. Аксаков, Хомяков, Ив. Киреевский, потом младшие — Ив. Аксаков, Самарин и др.). Для такой деятельности требовалась незаурядная умственная восприимчивость, философский склад ума, способность увлекаться умственными перспективами, дар мечты, игра воображения, особая восторженность и, скажем еще, *исключительная способность кипеть душою и расточать, без оглядки и соображения экономии в умственном труде и деятельности чувств, свои богатые ду-*

шевные силы и дарования. Эта последняя черта и придавала особый блеск беседам, речам, писаниям и вообще деятельности людей 40-х годов и образует прямую противоположность на вид «сухой» «деловой» работе мысли их преемников, Чернышевского, Добролюбова и др., у которых мы видим строгую экономию, суровую воздержанность от всяких излишеств мысли и чувства, имеющую своим результатом такую мощную концентрацию, такое «сгущение» мысли, чувства и моральных стремлений, что после них целое 40-летие жило этим духовным достоянием, и до сих пор еще оно далеко не исчерпано.

Типичный представитель своего времени, Рудин — чутко восприимчив к философии, искусству, поэзии, блестяще популяризует и «развивает» усвоенные мысли и эффектно расточает походя силу своего ума и красноречия. Благодаря этому блеску и отсутствию «экономии» он и является «деятелем дум» в среде, доступной его воздействию. Прочтем следующее место: «Какие сладкие мгновения переживала Наталья, когда, бывало, в саду, на скамейке, в легкой сквозной тени ясеня, Рудин начнет читать ей гетевского Фауста, Гофмана, или письма Беттины, или Новалиса, беспрестанно останавливаясь и толкуя то, что ей казалось темным!.. Рудин был весь погружен в германскую поэзию, в германский романтический и философский мир и увлекал ее за собою в те заповедные страны. Неведомые, прекрасные, раскрывались они перед ее внимательным взором; со страниц книги, которую Рудин держал в руках, дивные образы, новые светлые мысли так и лились звенящими струями ей в душу, и в сердце ее, потрясенном благородной радостью великих ощущений, тихо вспыхивала и разгоралась святая искра восторга...» (гл. VI).

Эти строки — документ, сжато обобщающий все подобные умственные восторги, выражение которых мы найдем в изобилии в биографиях, письмах, дневниках, да и сочинениях лучших людей эпохи.

Но последуем дальше за Рудиным. Следующий за приведенными строками (из главы VI) разговор характеризует именно ту откровенную слабость или невыдержку в труде, которою отличался Рудин, как истый сын своего времени. На вопрос Натальи: «Что вы будете делать зимой в деревне?» — Рудин отвечает: «Что я буду делать? Окончу мою большую статью, — вы знаете, — о трагическом в жизни и искусстве, — я вам третьего дня план рассказывал, и пришлю ее вам». — «И напечатаете?» — «Нет». — «Как нет?

Для кого же вы будете трудиться?» — «А хоть бы для вас?» — и т. д. Читатель понимает, что, конечно, Рудин никогда статьи не напишет, а все только будет рассказывать о ней. «Вот и г. Басистов прочтет (продолжает он). Впрочем, я не совсем еще сладил с основной мыслью. Я до сих пор еще не довольно уяснил самому себе трагическое значение любви». «Рудин (замечает Тургенев) охотно и часто говорил о любви».

Это и зло и метко. Следующая затем тирада Рудина о любви («Любовь! — в ней все тайна: как она приходит, как развивается, как исчезает» и т. д.) живо напоминает нам многое в письмах и сочинениях людей эпохи, когда и любовь и дружба представлялись в каком-то романтическом ореоле. Подобно Рудину, люди 40-х годов «охотно и часто» говорили, да и писали о любви.

Контраст между энергией и восторженностью мысли и чувства, с одной стороны, и вялостью действующей (а нередко и задерживающей) воли, с другой, — характерен для них. Но только в Рудине это представлено в преувеличенном виде, не совсем так, как наблюдается оно у выдающихся людей эпохи. И если для выяснения обобщающего значения (типичности) этого образа мы обращаемся за справками к выдающимся людям, к Герцену, Бакунину, Белинскому и другим, то мы делаем это потому, что эти деятели оставили нам наиболее яркие документы своей душевной жизни, своего умственного и волевого уклада. Находя и у них соответственные, аналогичные «Рудинским» черты, хотя и выраженные иначе, мы тем самым обнаруживаем типичность и, так сказать, психологическую необходимость этих черт в душевном укладе людей как выдающихся, исключительных по уму и дарованиям, так и средних, тех людей эпохи, которые являлись выразителями ее «духа» и ее особенного психического склада.

5

Рудин, взятый отдельно, не может, конечно, служить *исчерпывающим* выражением «духа» и психического склада эпохи. В нем собраны только ее важнейшие, наиболее распространенные, самые типичные черты. Большая их часть (*философская жажда, повышенная восприимчивость к умственным впечатлениям, восторженность, «речистость», относительно слабая работоспособность*) уже указана нами. Некоторые другие будут отмечены ниже. Сейчас же нам нужно упомянуть о тех фигурах романа, которые, дополняя Руди-

на, вносят в роман такие черты, благодаря которым это замечательное произведение дает нам весьма полную картину преобладающего направления умов и настроения эпохи.

Рудина *дополняют* Лежнев, Басистов, Наталья, — в особенности же один вводный образ, лишь упоминаемый в известном рассказе Лежнева о его студенческих годах (гл. VI). Это — Покорский, воспроизводящий нравственный облик Станкевича. На вопрос Александры Павловны: «Что же было такого особенного в этом Покорском?» — Лежнев отвечает: «Как вам сказать? Поэзия и правда — вот что влекло всех к нему. При уме ясном, обширном он был мил и забавен, как ребенок. У меня до сих пор звенит в ушах его светлое хохотание, и в то же время он —

Пылал полуночной лампадой
Перед святынею добра...

Так выразился о нем один полусумасшедший и милейший поэт нашего кружка». — Затем, на характерный для женщины 40-х годов вопрос Александры Павловны: «А как он говорил?» — Лежнев отвечал: «Он говорил хорошо, когда был в духе, но не удивительно. Рудин и тогда был в двадцать раз красноречивее его». Мы узнаем тут же, что Рудин казался даровитее Покорского, «а на самом деле был бедняк в сравнении с ним». «Покорский, — продолжает Лежнев, — вдыхал в нас всех огонь и силу; но он иногда чувствовал себя вялым и молчал. Человек он был нервический, нездоровый; зато, когда он расправлял свои крылья, — боже! куда не залетал он! в самую глубину и лазурь неба!» — Вступив в кружок Покорского, Лежнев «совсем переродился»: «смирился, расспрашивал, учился, радовался, благоговел, — одним словом, точно в храм какой вступил...» Описав кружковые беседы, споры и восторги, он заканчивает свои воспоминания так: «Эх! славное было время тогда, и не хочу я верить, чтобы оно пропало даром! Да оно и не пропало, — не пропало даже для тех, которых жизнь опошшила потом... Сколько раз мне случалось встретить таких людей, прежних товарищей! Кажется, совсем зверем стал человек, а стоит только произнести при нем имя Покорского — :: все остатки благородства в нем зашевелился, точно ты в грязной и темной комнате раскупорил забытую склянку с духами...»

Покорский противопоставляется Рудину как высшего порядка уметвенная и нравственная организация, как натура, свободная

от той мелочности, самолюбия, тех слабостей, каких не чужд Рудин. Последний — блестящий пропагандист чужих идей, которые он усвоил; Покорский — самобытный мыслитель и морально-творческая личность. Такие люди везде редки и всегда являются величайшею общественною ценностью. У нас они вдвойне драгоценны. Что их отличает по преимуществу, это — особливая тонкость нравственного уклада, дающая и способность, и *право негодования*. В той или иной мере способность негодовать имели и имеют многие, но не всякий обладает полнотою нравственных прав на негодование и даром широкой постановки задач, внушаемых этим нравственным чувством. В 40-х годах таким правом и даром обладали Герцен, Грановский и некоторые другие, но всех их, бесспорно, превосходил в этом отношении Белинский. Его прямыми преемниками в этом отношении, как и в других, были в 50-х и 60-х годах Чернышевский и Добролюбов, а в 70—90-х — Н. К. Михайловский. Сохранение и передача последующим поколениям этих нравственных прав негодования и неразрывно связанных с ними задач общечеловеческого развития, все углубляемых и расширяемых при свете научно-философского знания, — такова историческая миссия этих людей, таково их умственное и моральное наследие, образующее в нашей духовной культуре самую яркую и благоую силу, движущую и творящую...

Наша беда и отсталость — помимо всего прочего — выражается в том, что русский человек, даже при лучших задатках, слишком опошляется, примиряется с действительностью, становится с годами рецидивистом, теряя благоприобретенные в юности идеалы мысли, чести и совести. Тина вялой жизни засасывает нас, мы утрачиваем «добра и зла различье», братаемся с представителями мрака, обскурантизма и нравственного сна, забываем о призвании мыслящего человека — помнить, хранить и разрабатывать усвоенные понятия о человеческом достоинстве, о том, что поверх и вопреки мерзости запустения, нас окружающей и завещанной затхлым прошлым, есть светлый мир общечеловеческих идеалов, чистый и прекрасный, и вовсе не заоблачный, а земной, созидающийся повсюду в лучших умах и уже являющийся силою творческою в тех общественных движениях и организациях, которые образуют прямой переход к лучшему будущему.

Одна из причин нашей неустойчивости, нашего рецидивизма — слабость, шаткость нашей психической организации. Мы душевно расплывчаты; слабы мыслью, нравственным сознанием, во-

лею. У нас мало душевной уравновешенности и крепости. Но, к великому нашему счастью, из нашей среды — оказывается — могут выходить Герцены, Белинские, Добролюбовы, Чернышевские, Михайловские, вообще «Покорские». Без них «Рудины», — все равно, 40-х ли годов или последующих, — были бы только болтунами, бесцельно, хотя и красноречиво, вопиющими в пустыне нашего безлюдья, а Лежневы совсем бы опошлили, отяжелели и заснули.

Когда Лежнев окончил свой рассказ о кружке Покорского, он умолк, и «его бесцветное лицо раскраснелось».

Что такое Лежнев? Это — умный, образованный, с несомненным здравым смыслом *русский средний человек*, с ленцой и вялостью, с «добра желанием» (его крестьяне — на оброке), с пониманием того, что такое Рудин, что такое Покорский. Фигура — характерная не для одних 40-х годов. Мы все — более или менее Лежневы, как более или менее — Обломовы. Как у Лежнева, наши лица бесцветны, но способны раскраснеться при иных хороших воспоминаниях. Наше большое достоинство в том, что, обладая некоторым чутьем и пониманием, мы, подобно тургеневскому Лежневу, «страстно любим» Покорских «и ощущаем некоторый страх перед ними» (гл. VI). И, подобно ему же, мы «стоим ближе» к Рудину.

Рудин нам — свой брат, и мы можем смотреть ему прямо в глаза, можем критиковать, порицать его или, наоборот, одобрять, поощрять. Лежневы имеют даже некоторое основание считать себя выше или лучше Рудиных. Это обуславливается различными чертами душевной организации Рудина, но, кажется, скорее всего тем, что Рудин — *неудачник и человек слабый, незаконченный*.

6

Как неудачник, он явился как раз вовремя и кстати после Онегина и Печорина.

В нем есть кое-что и «онегинское», и «печоринское». Пушкинского героя он напоминает своею «холодностью», которую отметил в нем Лежнев. Болезненным самолюбием, претензией играть роль, покорять умы и сердца, в особенности — женские, он сближается с Печориным. Перед нами как бы *преемство родовых черт общественно-психологического типа*.

Свою незадачливость, свою душевную слабость он сам хорошо сознает и откровенно говорит об этом в письме к Наталье: «Мне

природа дала много — я это знаю, но я умру, не оставив за собою никакого благотворного следа. Все мое богатство пропадет даром, я не увижу плодов от семян своих. Мне недостает... я сам не могу сказать, что именно недостает мне...» Но тут же говорит, что ему недостает способности «отдаться»: «Я отдаюсь весь, с жадностью, вполне — и не могу отдаться». Эта черта, как мы знаем, в высокой степени характерна и для Онегина, и для Печорина.

Без способности «отдаться», — продолжает Рудин, — «нельзя двигать сердцами людей, как и овладеть женским сердцем: а господство над одними умами и непрочно, и бесполезно». Эти слова переносят нас в то доброе старое время, когда в самом деле думали, что «господство над умами и непрочно, и бесполезно», то есть не понимали или недостаточно ценили силу мысли, могущество идей и романтически уповали на чувство, на «сердце», — когда пленить женское сердце при помощи Шиллера или Гофмана считалось чуть ли не общественным делом, гражданским подвигом. Романтизм настроений, чувствительность и мечтательность, то есть душевное расслабление, были очень распространены в 40-х годах, причудливо смешиваясь и сталкиваясь с реализмом мысли и с оздоровлением психики, начавшимися и сделавшими значительные успехи в те же годы.

В том же письме Рудин жалуется, что не может «победить свою лень». «Я остаюсь, — говорит он, — все тем же неоконченным существом, каким был до сих пор... Первое препятствие — и я весь рассыпался...» (гл. XI).

Кроме, так сказать, «нормальной» «обломовщины», вообще свойственной русскому человеку, я вижу здесь некоторую особую ненормальность волевого уклада, которая, вместе с вышеуказанной «холодностью» Рудина, и является главной причиной его участи как *неудачника*.

Подобно своим предшественникам, Онегину и Печорину, Рудин — *вечный странник*. Но он выгодно отличается от них тем, что он — *горемыка*; между тем как они — баловни. Барское баловство и пресыщенность жизнью и впечатлениями идет, уменьшаясь: в Печорине уже немного меньше этого «добра», чем в Онегине, в Рудине уже совсем мало. Параллельно этому идет, увеличиваясь, душевная содержательность: Рудин, при всех своих недостатках, несомненно, богаче душевным содержанием не только Онегина, но и Печорина. Как-никак он живет умственной жизнью века, он стоит на уровне современного движения умов в Европе, он увлека-

ется идеями философскими, поэтическими, общественными, как не умели увлечься Онегины и Печорины. У него гораздо больше, чем у них, умственной восприимчивости.

И в связи с этим не совсем верно то, что он говорит о бесплодности своего существования. Кое-что он сделал, некоторый след оставил после себя, чему наглядным доказательством служит признание его заслуги со стороны такого строгого «критика», как Лежнев. Вспомним также восторженные слова Басистова: «А что касается до влияния Рудина, клянусь вам,— этот человек не только мог потрясти тебя, он с места тебя сдвигал, он не давал тебе останавливаться, он до основания переворачивал, зажигал тебя!» (гл. XII). Это — несомненная заслуга: если не «переворачивать до основания», не «зажигать», например, таких, как Лежнев, они заснут, отяжелеют, превратятся в настоящих Обломовых, в азиатов, только одетых по-европейски. И Лежневы сами сознают это, и с благодарностью вспоминают они своих Рудиных: «В нем есть энтузиазм: а это, поверьте мне, флегматическому человеку, самое драгоценное качество в наше время. Мы все стали невыносимо рассудительны, равнодушны и вялы: мы заснули, и спасибо тому, кто хоть на миг нас расшевелит и согреет!» Такой заслуги не числится ни за Онегинскими, ни за Печоринскими.

Перейдем, следя за Рудиным,— как освещается он Лежневым и Басистовым (а это — самое правильное освещение), — к заключительной сцене, к «Эпилогу». Здесь, так сказать, раскрываются карты, подводится итог всей «деятельности» Рудина, и здесь мы найдем поистине «вещие слова», которыми с необычайною поэтической прозорливостью раскрывается весь трагизм положения Рудина, потрясающая драма горемычной жизни бесприютного скитальца.

Рудин рассказывает Лежневу свою жизнь за последние годы, свои неудачи. «Маялся я много, — говорит он, — скитался не одним телом — душой скитался».

Следует описание скитаний, суть которых в том, что Рудин, повинувшись какому-то фатальному влечению, всегда хотел быть деятелем жизни, приносить пользу, искал людей, средствами или энергиею которых он мог бы воспользоваться не для себя, а для «дела». Тут и тулица помещик, возомнивший себя ученым, тут и делец Курбеев, тут, наконец, и дебют Рудина в роли преподавателя словесности в гимназии, где он затеял провести «коренные» реформы, полагаясь на свое влияние на директора. Читая всю эту

скорбную Одиссею, мы невольно запоминаем характерные выражения Рудина вроде: «...он (помещик-тупица) владел такими средствами, столько можно было через него сделать добра, принести пользы существенной...», или: «я попал было в секретари к благонамеренному сановному лицу...», или о прожектере Курбееве: «...это был человек удивительно ученый, знающий, голова творческая, брат, голова в деле промышленности и предприятий торговых...», или еще о жене директора гимназии: «...она верила в добро, любила все прекрасное... и не боялась высказывать свои убеждения перед кем бы то ни было...»

Перед нами ряд как бы миниатюр, изображающих отношения идеалиста-неудачника к среде, к которой он не может приспособиться, причем приходится винить не только его за непрактичность, неумение взяться за дело, но еще более — среду, за ее уродство, тупость и злобное отношение к уму, таланту, гуманности, просвещению. Так или иначе, раньше или позже, она выбрасывает идеалиста-просветителя; пользуясь первой его оплошностью, она готова оклеветать, унижить его, донести по начальству. И мы расстаемся с Рудиным в тот момент, когда он *должен* уехать из города и водвориться в своей жалкой деревеньке. Но за все это Лежнев *уважает* его. Честь и слава Лежневу!

Лежнев понимает глубокий смысл вещей слов: «...скитался не одним телом — душой скитался». Он говорит Рудину: «Ты уважаение мне внушаешь — вот что!» И поясняет: «С какими бы помыслами (ты) ни начинал дело, всякий раз кончал его тем, что жертвовал своими личными выгодами, не пускал корней в недобрую почву, как она жирна ни была...»

Неумение и нежелание «пускать корни в недобрую почву» — это качество несомненной и значительной нравственной ценности.

«Я родился перекати-полем, — продолжает Рудин, — я не могу остановиться».

Вспомним скитальческую жизнь Онегина и Печорина. Рудин — такой же вечный странник. Но нетрудно видеть всю разницу в этом отношении между ними, с одной стороны, и Рудиным — с другой. Психология скитальчества последнего — уже не та, что у них. Лежнев говорит: «...ты не можешь остановиться не оттого, что в тебе червь живет... Не червь в тебе живет, не дух праздного покоя, — огонь любви к истине в тебе горит...»

«Огонь любви к истине», конечно, не вполне подходящее выражение для того душевного побуждения, которое сказывалось в

скитальчестве Рудина. Но Лежнев — человек 40-х годов — лучшего термина подобрать не мог. Слово «истина» употреблялось тогда часто, кстати и некстати, и, между прочим, для обозначения тех общегуманных стремлений, которые воодушевляли идеалистов. Во всяком случае, какова бы ни была эта «истина», но некий «священный огонь» несомненно горит в душе Рудина и мешают ему приспособляться к пошлой жизни, погрязнуть в тине, и гонит его с места на место. Это не хандра Онегина и Печорина, о которых уже никоим образом нельзя было бы сказать, что в них «горит огонь любви к истине». Скитальчество Рудина — это не те «беспокойство» и «охота к перемене мест», которые овладели Онегиным, и не те тоска и жажда новых впечатлений, которые привели Печорина к сознанию, что ему «осталось одно — путешествовать». Не «путешественник» — Рудин, а «бесприютный скиталец»; мы, подобно Лежневу, с чувством щемящей грусти расстаемся с ним, читая эти печальные строки: «А на дворе поднялся ветер и завыл зловещим завыванием, тяжело и злобно ударяясь в звенящие стекла. Наступила долгая осенняя ночь. Хорошо тому, кто в такие ночи сидит под покровом дома. У кого есть теплый уголок... И да поможет господь всем бесприютным скитальцам!»

И скоро на Руси настала своего рода «долгая ночь» конца 40-х годов и первой половины 50-х.

Рудин очутился за границей, где наконец нашел себе «пристанище» в революционном движении 1848 года. Он погиб на баррикадах Парижа 26 июля 1848 года, во время восстания «национальных мастерских».

Смерть окончательно примиряет нас с ним.

7

Теперь остается отдать себе отчет в том, можно ли, и в каком смысле, назвать Рудина *лишним человеком*. Для Онегина и Печорина этот вопрос решается гораздо легче. Праздные, скучающие, безучастные к окружающей среде, к народу, к самому идеалу, они были *лишние* не только потому, что не умели сделаться деятелями жизни, но еще более потому, что не имели никакой охоты к этому. Иное дело — Рудин. В сущности, он ничего другого и не делает, как именно стремится стать деятелем, влиять на жизнь, на людей. Он суетится, хлопочет, из сил выбивается, и в этом смысле он — человек вовсе не праздный. Совершенно справедливо говорит ему

Лежнев: «Наши дороги разошлись, может быть, именно оттого, что, благодаря моему состоянию, ничто мне не мешало сидеть сиднем да оставаться зрителем, сложив руки; а ты должен был выйти на поле, засучив рукава трудиться, работать...» («Эпилог»). При всей своей невыдержанности в труде, о чем была речь выше, при всей своей лени, в которой он сам признается, Рудин — не белоручка, не баловень, не праздный турист, не «зритель» жизни. Он — в своем роде — труженик жизни, мученик «фразы», за которую, однако, скрывается нечто положительное, — идеалистическое настроение, возвышенные, хотя и неопределенные, туманные идеи, от которых он так же *не может* «отделаться», как не может «отделаться» от красивой фразы. И эту «фразу», вместе с настроением и идеей, в ней скрытыми, он несет в жизнь; он обращается с нею к людям, к среде, которая за это и выбрасывает его вон. Тогда и обнаруживается, что он — *лишний* в этой среде. Иначе говоря, в этой среде оказываются «лишними», не ко двору, те идеалистические настроения, те умственные интересы и гуманные идеи, которых адептом был Рудин. В среде, где он хотел действовать, все эти духовные блага не имели цены, и не удивительно, что их представитель не мог, даже если бы обладал гораздо большею работоспособностью, цепкостью и практическим смыслом, осуществить в этой среде свою «общественную стоимость», и под конец сам убедился в том, что он — «лишний». Это сознание скорбною нотой прозвучало в его последнем разговоре с Лежневым, где, между прочим, он говорит: «Мне решительно скрывать нечего: я вполне, и в самой сущности слова, — человек благонамеренный; я смиряюсь, хочу примениться к обстоятельствам, хочу малого, хочу достигнуть цели близкой, принести хотя ничтожную пользу. Нет! не удастся! Что это значит? Что мешает мне жить и действовать, как другие?.. Я только об этом теперь мечтаю. Но едва успею я войти в определенное положение, остановиться на известной точке, судьба так и сопрет меня с нее долой... Я стал бояться ее — моей судьбы... Отчего все это? Разрешите мне эту загадку!» («Эпилог»).

Подобный вопрос, полный скорби, нередко задавали себе все лучшие люди 40-х годов. Им зачастую казалось, что, как бы они ни «смирялись», как бы ни «применялись к обстоятельствам», среда, обширная, грозная стихия «расейской действительности» (по выражению Белинского) их отвергает, фатально делает их «лишними». Вспомним здесь, расставаясь с Рудиным, следующие грустные строки из «Дневника» Герцена: «Поймут ли, оценят ли грядущие

люди весь ужас, всю трагическую сторону нашего существования? А между тем наши страдания — почка, из которой разовьется их счастье. Поймут ли они, отчего мы — лентяи, отчего ищем всяких наслаждений, пьем вино и пр.?.. Отчего руки не поднимаются на большой труд? Отчего в минуту восторга не забываем тоски? О, пусть они остановятся с мыслью и грустью перед камнями, под которыми мы уснем: мы заслужили их грусть!» (под 11 сентября 1842 г.).

8

Может быть, скажут: идеалисты 40-х годов оказывались, в известном смысле, «лишними» потому, что были *западники* и их идеалы были чужды русской жизни и русскому национальному духу. Это соображение было бы совершенно ложно, ибо достаточно известно, что и *славянофилы* 40-х годов всецело разделяли участь «западников», поскольку были также идеалисты. Аксаковы, Хомяков, Киреевские нередко чувствовали себя «лишними» в той же мере и в том же смысле, как и Герцен, Белинский, Грановский и др. Не чувствовали себя «лишними» только те, которые не были идеалистами по натуре, причем все равно, принадлежали ли они к тому или к другому «лагерю», например, такие, как Погодин, Шевырев («славянофилы»), Катков (радикальный западник тогда) и др.

Тем не менее соображение о «западничестве» Рудина, как причине его незадачливости, его участи «лишнего человека», не может быть здесь оставлено нами без рассмотрения, потому что оно выдвинуто в романе самим автором, как известно, — крайним западником. Мы здесь подошли к одному любопытному пункту в творчестве Тургенева.

В главе XII, где Лежнев объясняет собравшемуся обществу, что такое Рудин, и, так сказать, «реабилитирует» его, он, однако, бросает ему упрек в *космополитизме*, в *отчуждении от народности*, к чему и сводит все его «несчастье». Он говорит: «Несчастье Рудина состоит в том, что он России не знает, и это точно большое несчастье. Россия без каждого из нас обойтись может, но никто из нас без нее не может обойтись. Горе тому, кто это думает; двойное горе тому, кто действительно без нее обходится! Космополитизм — чепуха, космополитизм — нуль, хуже нуля; вне народности нет ни художества, ни истины, ни жизни, ничего нет...» и т. д.

Здесь нужно принять во внимание следующее. «Рудин» был написан как раз в то время, когда произошло некоторое сближение между Тургеневым и славянофилами, когда поэт поддерживал дружескую переписку с Аксаковыми. Можно предполагать некоторое влияние со стороны последних на автора «Записок охотника», на что указал г. Грузинский*. Это влияние я представляю себе в следующем виде: Тургенев не усвоил (и не мог усвоить) доктрины славянофильства, не мог стать на точку зрения этой партии, но он, как вдумчивый и чуткий художник, должен был заинтересоваться самым фактом появления людей, проводивших принцип народности, идеалистов, влюбленных (если можно так выразиться) в русскую национальность и стремившихся сознательно обосновать на ее началах и поэзию, и всякое творчество, и общественные, и даже политические идеалы. Вспомним, что в ту эпоху, — в половине 50-х годов, — независимо от славянофильской пропаганды, интерес к народности стал распространяться в широких кругах общества, и уже возникало своеобразное умственное течение, занимавшее как бы середину между демократическим славянофильством и радикальным западничеством, — *народничество*, в котором вскоре должны были объединиться лучшие элементы того и другого. Интерес к народу и сочувствие к нему, все усиливавшиеся ввиду мелькавшей вдаль, в предрассветном тумане безвременья, крестьянской реформы, оживляли и самое чувство народности. Тургенев не мог остаться не затронутым этими веяниями. Они отразились уже в «Записках охотника», именно в отдельном издании их 1852 года, как показал это г. Грузинский. Три года спустя поэт отдал дань новому веянию в «Рудине» — вышеприведенной тирадой, вложенной в уста Лежнева. Но это не значит, конечно, что в фигуре Лежнева Тургенев хотел изобразить славянофильское умонастроение 40-х годов. В защиту идеи народности выступали тогда не одни славянофилы. Во всем остальном, что говорит Лежнев, не видать сколько-нибудь ясных признаков самой доктрины славянофильства. О пресловутом «гниении» западной цивилизации в его речах и помина нет. В энтузиазме, с которым Лежнев говорит о народности, сквозит одно: сознание некоторой отвлеченности и беспочвенности пропаганды Рудина, мысль, что нужно изучать Россию, народ и путем такого изучения добиться обоснования на

* «К истории «Записок охотника» Тургенева» (Литературные очерки, 1908 250 и сл.).

национальной почве тех общечеловеческих идеалов, проводником которых является Рудин. Если видеть здесь *народническую*, в тесном смысле, идею, окрепнувшую и распространившуюся позже, то пришлось бы тираду Лежнева признать некоторым анахронизмом. Но этот упрек отчасти смягчается тем соображением, что в словах Лежнева мы видим только энтузиазм к *идее народности*, а вовсе не тот *культ* самого народа, которым по преимуществу и характеризуется *народничество*, зачинавшееся в 50-х годах. Идея Лежнева, собственно говоря, не народническая, а *националистическая* (термин «народность» употреблялся тогда в смысле «национальность»), и он легко мог проникнуться ею не только под влиянием учения славянофилов 40-х годов, но и под впечатлением того, что писал на эту тему Белинский*

Указанное *настроение* самого Тургенева, возникшее в нем в 50-х годах под влиянием новых тогда веяний, благоприятных идей народа и народности, еще ярче сказалось в другом его произведении, написанном три года спустя после «Рудина», — в романе «Дворянское гнездо», где также изображаются люди и эпоха 40-х годов. Главный герой романа, Лаврецкий, является, *по самому замыслу автора*, уже прямо *славянофилом*, а западничество представлено в чертах отрицательных — фигурой Паншина.

(Печатается по кн.: Овсяннико-Куликовский Д.Н. Из "Истории русской интеллигенции" // Овсяннико-Куликовский Д.Н. Литературно-критические работы: В 2-х т. М., 1989. Т. 2. С. 130-154)

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Работы Д.Н. Овсяннико-Куликовского

Из лекций об основах художественного творчества // Вопросы теории и психологии творчества: 2-е изд. Т. 1. Харьков, 1911.

* «Что личность в отношении к идее человека, то — *народность* в отношении к идее человечества, — говорил он в «Обзрении литературы за 1846 г.» — Без национальностей человечество было бы мертвым логическим, абстрактным, словом без содержания, звуком *без значения...*» Цитируя это место, Анненков говорит, что оно пришлось не по вкусу крайним западникам, которых здесь же Белинский обзывает «гуманистическими космополитиками» и отдает, в отношении постановки идеи народности, решительное предпочтение славянофилам (Воспоминания и критические очерки. III, с. 149).

История русской интеллигенции. Итоги русской художественной литературы XIX века: В 3-х т. М., 1906-1911.

Литературно-критические работы: В 2-х т. М., 1989.

Психология национальности. Пг., 1922.

Теория поэзии и прозы. (Теория словесности): 5-е изд. М.; Пг., 1923.

О Д.Н.Овсянико-Куликовском

Илюхин Г.И. Д.Н.Овсянико-Куликовский — историк и критик русской литературы (1853-1920) // Учен. зап. Харков. ун-та. 1956. Т. 70.

Манн Ю.Н. Овсянико-Куликовский как литературовед // Овсянико-Куликовский Д.Н. Литературно-критические работы: В 2-х т. М., 1989. Т. 1.

Осьмаков Н.В. Психологическое направление в русском литературоведении: Д.Н.Овсянико-Куликовский. М., 1981.

Пожилова Л.В. Романтизм М. Горького в оценке Д.Н.Овсянико-Куликовского // Проблемы романтизма в художественной литературе и критике. Казань, 1976.

ВОПРОСЫ ПО ТЕМЕ

1. Две формы художественного познания действительности, наблюдение и опыт в концепции Овсянико-Куликовского.
2. Проблема психологии художественного творчества.
3. Черты интуитивизма и позитивизма в научном методе Овсянико-Куликовского.
4. Вопрос о восприятии читателем художественного текста в концепциях Овсянико-Куликовского.
5. Психологическое обоснование нравственных категорий Овсянико-Куликовским.
6. Социальная психология, психология литературного типа, психология писателя и читателя в эстетике Овсянико-Куликовского.
7. Теория "экономии мышления" в концепции Овсянико-Куликовского.
8. Овсянико-Куликовский о "четырёх видах чувств".
9. Вопрос о "психологическом составе личности" в эстетике Овсянико-Куликовского.

10. Роль творчества в жизни человека и проблема "третьей души" в теории Овсянико-Куликовского.

11. "Надсоциальные чувства" и проблема типологии в истории литературы.

12. Религия и этика в социальной сфере жизни человека.

13. Что такое, в соответствии со взглядами Овсянико-Куликовского, "художественный образ"?

14. Проблема имманентности художественного творчества и концепции Овсянико-Куликовского.



4. МИФОЛОГИЧЕСКАЯ (РИТУАЛЬНО- МИФОЛОГИЧЕСКАЯ, НЕОМИФОЛОГИЧЕСКАЯ) ШКОЛА В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Мифологическая школа в литературоведении формировалась под влиянием тех значительных успехов, которых добились в XIX веке археология, психология и этнография. В России значительную роль в разработке метода мифологической школы сыграли А. Веселовский, А.Потебня и Ф.Буслаев. Ими был поставлен вопрос о глубоких взаимосвязях, которые существуют между мифом, фольклором и литературой. Опираясь на уже достаточно разработанную концепцию "художественного образа", представители этой школы сделали вывод о том, что если образ литературного произведения равен его значению, то литературное творчество может быть истолковано как один из видов мифотворчества. Логика здесь такова: исконный символизм естественного языка сам по себе порождает тропы, которые являются самым существенным элементом поэзии, но не только вторичными украшениями ее, как думали в XVIII веке. А.Веселовский указывал, что первичные элементы будущего сюжета — мотивы зарождаются в виде схематического отражения архаических форм быта, в то время как сюжеты целиком, большей частью, передаются с помощью заимствований. Им были обнаружены связи, существующие между фольклорными сюжетами и многими первобытными общественными институтами. Уже в середине XIX века в России звучала мысль о слове как "зерне, из которого вырастает миф" (А.Н.Афанасьев).

В мифологической школе существуют две традиции: позитивистская, опирающаяся на изучение мифа и ритуала в поиске определенного "мономифа" (обряд инициации, миф о солнце, миф о возрождении), объясняющего таким образом мифопалеонтологию не только структурных элементов текста, но и все существование художественной литературы в целом. В отличие от формальной школы, изучающей "приемы" создания литературного произведе-

ния, или сравнительно-исторической, ищущей первичное структурное звено литературного текста в сравнительном анализе сюжетов разных национальных литератур, мифологическая школа сосредоточена на поиске древнейших, архаических корней тех современных литературных форм и явлений, некоторые из которых выглядят иногда надуманными. Представители "интуитивистского" крыла мифологической школы, напротив, опираются на теорию архетипа, разработанную К.Юнгом. Понятие архетипа помогает им связать зарождающуюся художественную идею с подсознательным набором первичных психообразных комплексов, сформировавшихся в сознании человека и закрепленных в виде устойчивых образований. Поэтому творческое сознание писателя работает как бы за пределами строгой отчетности в выборе тропов и метафор. Литературоведы-мифологи считают определяющей роль архаического или современного мифа в создании образной системы и сюжета современного литературного текста.

Основоположником русской школы мифологического литературоведения считается Ф.И.Буслаев, видный русский ученый-фольклорист, впервые указавший на исключительную важность связи литературы с мифологиями, особенно страженными в национальном фольклоре. В XIX веке многое для популяризации этого метода сделали также О.Ф.Миллер и А.А.Котляревский — ученики и последователи Ф.И.Буслаева. Начатая трудами Буслаева, продолженная яфетической школой Н.Я.Марра, его учениками И.Г.Франк-Каменецким и О.М.Фрейденберг, затем работами А.Ф.Лосева и Е.М.Мелетинского, других учёных, "ритуально-мифологическая" концепция, постоянно обновляясь и развиваясь, составляет важную страницу в истории русской филологии и культуры. Впоследствии мифологическая школа во многом опиралась на работы Вяч.Иванова с его развитием идеи о слове-мифе, словесно-ероглифе, замкнутой понятийно-образной системе, знаке бытия.

Вначале речь шла о сравнительном изучении литературных памятников и мифа, закрепленного в записях фольклорных текстов. Происхождение литературы объяснялось с помощью генетического анализа мифа. Затем наступила очередь вопросов теоретической поэтики. Поэзия мыслилась как естественно возникший способ оформить в единый, цельный художественный знак открывшуюся индивидуальному видению картину мира, то есть как своего рода сознательное обращение к форме мифологического мировосприятия; литературное творчество понималось как мифотворчество

(например, созданный и оформленный поэтически А.Блоком миф о Прекрасной Даме). —

Мифологическая школа исходит из представления о мифе как специфическом образном (нелогическом) эквиваленте научного знания, описывающего физическую картину мира. Другими словами, эта литературоведческая школа изучает давно замеченную бессознательно-мифологическую природу художественности. Миф в их представлении — словно бы пиктограмма на экране компьютера, образный знак, который может быть легко развернут до любого уровня подробности. Главная особенность мифологического мышления заключается в перенесении поэтического образа в непосредственное его значение. В поэзии с помощью образа анализируется, познается мир. Образ имеет условное, прикладное значение. Если воспринимать литературный образ как реально существующий, это вызывает рождение литературного мифа. (Примером такого рода может служить мифологизация истории русской интеллигенции Овсяннико-Куликовским.) С другой стороны, активная мифологизация литературы за счет привлечения мифологических образов на уровне темы была свойственна, например, романтикам первой трети XIX века (А.С.Пушкин, Е.А.Баратынский, В.А.Жуковский и др.), а также неоромантикам (символистам) конца XIX — начала XX века (В.Я.Брюсов, Ф.И.Сологуб, Вяч.Иванов).

Вяч. Иванов, например, последовательно развивал в своем творчестве "ницшеанскую тему", во многом опирающуюся на "дионисийский миф". Отдавая себе отчет о сущности своих эстетических пристрастий, он много писал о мифотворчестве, "оргастическом начале", мистериальном качестве художественного видения и пр. Примером активного сознательного использования мифологии, древней и современной, является творчество М.Цветаевой. Представители мифологической школы исходят из того, что в любом литературном тексте, в том или ином виде, можно найти те или иные проявления мифологии, так как символизм мифологии изначален, а творчество — это непосредственная реализация индивидуальной мифологии автора.

Пытаясь с этой точки зрения осмыслить проблему "исторической поэтики", марристы настойчиво искали мифологическую подкладку за сюжетом и мотивом, таким образом объясняя внутренний смысл произведения и особенности его поэтической формы. Из всех других современных литературных школ марристам более всего противоположны были в своих теоретических

методах формалисты. Если формалисты были сосредоточены на внутритекстовых связях произведения, то представителей русской мифологической школы интересовали, напротив, внетекстовые семантические связи. Надо признать, что на этом пути русские литературоведы-мифологи добились интересных результатов. И сам Н.Я.Марр, и О.М.Фрейденберг, и И.Г.Франк-Каменецкий были исключительно эрудированными и всесторонне образованными филологами. Их работы поражают смелостью и точностью сопоставлений, глубиной анализа. Развиваемая ими концепция смысловой палеонтологии приносила подчас результаты. Устанавливая тождество художественных символов, смысловых и сюжетных единиц текста с древними мифами, ритуалами и обрядами, другими архаическими моделями, марристы находили этимологические корни художественной системы произведения. При этом марристы впадали в крайность, отрицая текст как смысловую единицу, ограниченную от мифа своим хронотопом, прямо к мифу не сводимым. Так, например, национальное своеобразие русской литературы XIX века объяснялось опорой на христианский миф, с его, в отличие от языческого, резким противопоставлением добра и зла.

Если ученики Марра разрабатывали в основном "археологический" слой в литературном тексте, то А.Ф.Лосев внес немалый вклад в развитие методологии школы в направлении осмысления художественного элемента как словесно оформленной мифологемы. Символ — обозначение реальности, бытия, в виде немотивированного знака, как правило, функции вещи. Это позволяет делать сопоставления между предметно-символическим миром произведения и определенными мифологическими структурами. Например, "вишневый сад" у А.П.Чехова — это символ уходящей старой России, "тройка-Русь" — символ России, движущейся по дороге истории, и т. д. Являясь "местом встречи означаемого с не имеющим с ним ничего общего означающим", символ оказывается принципиально открытым знаком, обращенным лицом к контексту, помогая писателю в поиске новых значений и новых форм выражения. В своих работах А.Ф.Лосев настаивал на том, что символ — не прямое отражение вещи в сознании человека, но бесконечно разложимая функция вещи, своими свойствами напоминающая корень квадратный из 2 или 3 — принципиально не круглое число, с бесконечно растущим рядом дробей. Символы — не чувственные образы и не абстрактные идеи, как считалось доселе. Кроме того, они — не указание (например, серп в гербе СССР указывает не на

СССР, но на другое). Не всякий символ имеет художественное значение. Символ оказывается лишь принципом бесконечного становления, траекторией движения, обозначенной рядом точек его конкретного воплощения. Другими словами, изучить символ — значит увеличить количество известных точек его траектории, сама эта траектория станет более точной, без спрямления линии в местах нашего незнания. Литературоведение, следовательно, может поставить перед собой задачу описания, сравнительно-исторического анализа символов, на которых стоит современная художественная модель. "Символ" А.Ф.Лосева — научная модель, хорошо работающая при изучении процесса порождения художественного слова и структуры литературного текста.

Однако слишком прямое сближение художественного символа и мифа рождает ряд проблем. Ясно, что литературный текст не просто "записанный миф", он связан с мифом двояко: 1) генетически, 2) по типу моделирования действительности. Если научный текст (текст, входящий в рамки "словесности") описывает определенный слой, срез картины мира, то художественный текст, как и миф, создает модель всей вселенной, знак универсума (с определенной точки зрения составляющий структурный элемент текста). Наука, религия, социально-политические знания, искусство, включая и литературу, — все они согласно основной концепции возникли из мифа и, что самое главное, продолжают удерживать в себе мифологические модели, активно их эксплуатируя. Это и создает основания для соответствующего литературоведческого анализа.

Мифологическая школа занимается определением роли и значения этих элементов литературного текста. Происходит это двумя путями: 1) нахождение и историческое объяснение всего фантастического и сверхъестественного в тексте (боги, демоны, духи и пр.); 2) изучение мифологического (с подключением средств психоанализа — архетипического) значения самых обычных явлений, предметов и фактов, тесно сплетенных, однако с их архаическим мифологическим подтекстом (например, части человеческого тела, солнце и луна, такие животные, как лев, орел, змея, такие растения, как дуб, омела, лавр, и пр.).

Как замечает А.Ф.Лосев, образы здесь мыслятся овеществленными в прямом смысле. Нахождение символично-архаических связей литературного образа помогает нахождению основных, первичных элементов человеческого бытия. Литературный текст включается тем самым в широкий историко-культурный контекст, в нем

выясняется особая внутренняя глубина и связанность с самыми древними формами зарождающегося из мифа искусства. Не случайно, что создатель идеи "исторической поэтики" А.Н.Веселовский столь активно изучал возможности семантических и генетических связей между литературой, с одной стороны, и мифом, обрядом, ритуалом — с другой.

Представители рассматриваемой концепции исходят из того, что мифологическое мышление наряду с научным и поэтическим — третий основной тип человеческого мышления, тесно с первыми двумя, как правило, соприкасающийся. Существуют при этом и "научные мифы", и "поэтические, или литературные, мифы", и т. п. Если расположить их по мере убывания образности и прибавления рациональной рассудочности (логического анализа), то поэтическое мышление занимает положение между формальным анализом научного мышления и тотальной властью образа в мифе. С другой стороны, признается, что основой формирования образа является сравнение. Отсюда возникает троп, олицетворяющий собой "искомое" и "данное" (А.Потебня). Их взаимное соотношение в сравнении и определяет каждый из известных типов тропов — синекдоху, метонимию или метафору. Мифологическая поэтика, выясняя сущность тропа через его мифологическое происхождение, определяет троп как путеводную нить, соединяющую миф и поэтическое слово. Вместе с тем определялся и набор основных мифов, диктующих европейской литературе темы и сюжеты: "золотой век" (социальная проблема, мысль о другой, лучшей жизни), "доброе старое время" (мысль о возврате к прошлому), "обетованная земля" (Эдем, Рай, идиллическая тема), "рог изобилия" (снятие материальной детерминации жизни) и пр. Отсюда в мировой литературе возникают известные сюжеты с семантикой "потопа", "священного брака", "лестницы вверх", "умирания и одновременного воскрешения" (например, физическая смерть А.Болконского в "Войне и мире" Л.Н.Толстого, сопровождающаяся духовно-нравственным воскрешением героя; стихотворение "Конь Блед" В.Я.Брюсова, трактующее миф об Апокалипсисе, и др.).

Этим же глубоким родством литературы и мифа объясняется и обратный процесс: возникновение мифа из литературы, также становящегося предметом рассмотрения мифологической школы. История культуры породила множество таких мифов, например, о Дон Жуане, о Робинзоне, о Гамлете, о Дон Кихоте и др., ставших важными компонентами культуры нового времени. Затем литера

турный миф может проделывать обратный путь — из культурного обихода эпохи в литературное произведение (например, миф о Фаусте в "Мастере и Маргарите" М.А.Булгакова, миф о короле Лире у И.С.Тургенева, литературный миф о Гамлете у И.С.Тургенева и А.П.Чехова и пр.). Жанры мировой литературы, согласно логике мифологов, также непосредственно выводятся из определенных ритуалов; тем самым оказывается возможной определенная "грамматика жанров", основанная на генетической связи с тем или иным ритуалом. Такого же рода концепция может быть построена на пропорциональном отношении мифа к архетипу и художественного значения произведения к его тексту. Аналогично этому и личный облик писателя может быть понят через разгадку определявшей его жизнь символики, определенной архетипической системы.

Недостатки и крайности мифологического литературоведения заключались в том, что, несмотря на весь свой интерес к связям между художественным текстом и мифом, в стороне подчас оказывалось отношение определенных частей текста ко всему тексту в целом, как части к целому. Казалось бы, говоря о мифологических корнях каждого художественного элемента определенного текста, легко было бы сделать вывод о связях этих элементов внутри художественного целого, связях, учитывающих их мифологическое происхождение. Но здесь происходит некая остановка. Произведение, понятое как арифметическая сумма элементов, каждый из которых имеет свой мифологический источник, неизбежно рассыпается на части и как целое теряет свое текстовое значение. Собственно этот пункт и стал одним из главных мишеней в критике мифологической школы.

Стремясь обязательно привести все элементы текста к ритуально-обрядовому эквиваленту, представители мифологической школы чаще всего игнорируют структуру художественного текста, беря из него произвольно "пробы", части, отрывки, как правило, без учета той функции и роли, которые они выполняют в системе целого произведения. Неучет функции того или иного элемента в составе родного для них семантического поля приводил к смешению контекстов. В литературоведческом анализе мифолога структурно уравниваются подчас цитаты из писем писателя и слова автора из литературного произведения, факты биографии литератора и записи, сделанные им в рабочей тетради. Сосредоточенность на мифоархеологии (семантической палеонтологии) приводит к сме-

шению разных явлений разных уровней разных структур, лишая смысла или искажая смысл рассматриваемого художественного элемента. Главное — лишь соответствие определенной априорной модели “миф — литература” Получалось искажение и парадокс: ища внутреннюю, сокровенную, центральную и первичную семантику элементов литературного произведения, исходя из того, что поможет выяснить смысл всего произведения в целом, мифологи одновременно игнорируют то самое текстовое значение, в котором имел своеобразную смысловую функцию каждый из взятых отсюда элементов. В целом же мифологической школе свойственно полное или частичное отождествление мифа и литературы, на этом строится и интерпретация романа, например, понимаемого как окончательное словесное воплощение структуры мифологических представлений автора.

В русле основной концепции понимается и вопрос о происхождении искусства. Само возникновение литературного искусства объяснялось как эмансипация человеческого духа. Троп, рассматриваемый как формальный признак поэзии, был формой мышления любого архаического человека, а не только поэта и писателя. Древние времена понимаются мифологами как время тотальной власти поэзии. Разрушение мифологического мировосприятия оказалось плодотворным для развития литературы. Метафора и метонимия и по сей день сохранили свойства мифологической материи, из которой они произошли; в конкретном анализе литературного произведения они понимаются как маленькие мифы, не утратившие основных черт своего родителя.

Подобно тому, как историко-культурная школа — это экспансия исторической науки в литературоведение, мифологическая школа — это проникновение научных средств мифологии и этнографии в науку о литературе. Проникновение это продолжается и сейчас, давая новые импульсы филологической науке, — особенно в развитии методологии “исторической поэтики” и изучении творческого процесса писателя. В целом же мифологическая школа, особенно усилиями учеников Н.Я.Марра — О.М.Фрейденберг и И.Г.Франк-Каменецкого, сделала большие успехи. В своих трудах представители этой научной школы поставили важнейшие вопросы о взаимоотношении между “словом”, внутренней жизнью индивидуума и современной ему мифологией, всегда имеющей социально-историческое объяснение. Проблема соотношения символичности мифа и символичности искусства, их взаимовлияния и взаимопре-

емственности, поставленная представителями этой школы, оказала плодотворное влияние на развитие литературоведческой науки, включая и структурно-семиотические методы изучения. Были намечены и новые методы типологизации истории словесности ("физиогномическая морфология" А.Ф.Лосева).

В своей работе "Диалектика мифа" (1930) А.Ф.Лосев указал на важный момент этической обусловленности мифа, где преодолеваются противоречие и вражда между "я" и "не я" (остальным миром). С помощью сопоставительного анализа поэтики мифа и художественного слова им была показана природа фантастического как реализация мифа о чуде, "священной истории". Миф трактовался в работах А.Ф.Лосева как "развернутое магическое имя", самовыражение личности (индивидуальной концепции мироздания) в слове. Особенно хорошо видны различия в этих индивидуальных мифологиях в трактовке природы (например, в творчестве А.С.Пушкина, Н.А.Некрасова и Ф.И.Тютчева). Особенностью этого направления в литературоведении является тесное взаимодействие с методами философии, особенно гносеологией и историософией. В последние годы широкое распространение получила мифопоэтика, синтезирующая достижения русских и зарубежных ученых, работающих в рамках школы. Смысл работы представителя мифопоэтического литературоведения состоит в выявлении "реалий", фиксирующих связь и соотносящих между собой элементы структуры литературного текста и мифологические схемы. "Реалия" — отражение в мифе различных деталей социально-бытовой жизни человека, законсервировавшихся там, подобно насекомому в кусочке янтаря.

Мифологическая школа в литературоведении оставила яркий след в истории отечественной науки. Среди наиболее ярких ее представителей можно назвать также таких ученых, как В.Г.Богораз, Л.Я.Штенборг, А.М.Золотарев, С.А.Токарева, А.Ф.Анисимов, Ю.П.Францев, Б.И.Шаровская и многих других. Можно вспомнить и современных ученых, активно работающих если не непосредственно в рамках научного принципа мифологического литературоведения, то с использованием средств и методик мифопоэтики, например, А.М.Пятигорского, В.В.Иванова, В.Н.Топорова. В их работах видна попытка концептуального примирения между научными достижениями структуральной и мифологической школ, занимающих друг у друга методы подхода к тексту и средства его анализа. Целью литературоведческого анализа здесь становится по-

иск бинарных оппозиций, помогающих установить ряд семантических универсалий (имеющих амбивалентный характер), которые лежат одновременно и в основе мифологической системы, и в основе художественного текста. Например, ряд работ В.Н.Топорова связан с исследованием им мифа о "мировом дереве" как едином символическом комплексе, моделирующем мир, структуру и динамику его развития. Исследование должно доказать, что, составляя важный компонент архаического мышления, "мировое дерево" и сегодня подспудно оказывает сильнейшее влияние на многие художественные тексты, ставящие вопрос о судьбе человека, народа, мироздания. Использование средств мифологической (мифопоэтической, структурно-мифологической) школы оправдано в той мере, в какой ряд структурных элементов художественного произведения, ряд проблем словесного творчества вообще нельзя понять без использования сопоставительного анализа словесного текста и мифа. Плодотворность изучения произведений новой русской литературы с использованием средств мифопоэтики доказывает, например, ставшая классикой работа В.Н.Топорова о "Преступлении и наказании" Ф.М.Достоевского. В этой работе содержится много интересных наблюдений о противопоставлении "центра/окраины" в структуре романа, смысле поиска "сакрального пространства" и др. Некоторые элементы художественной структуры романа ("наборы схем") прямо отсылают нас к образованиям мифологического типа. Это позволяет вскрыть гномическую (вопросно-ответную) форму мифа, определить ряд характерных клише и дает новые возможности осмысления семантики художественного знака. Немало интересных достижений содержится и в работах других ученых.

История общественного признания этой филологической школы, как многих других, имеет и тяжелые страницы. В 1930-е гг. представители мифологической школы подверглись гонениям со стороны официальных советских органов, в особенно тяжкую вину им вменялись попытки изучения не только античной мифологии, но и современного социалистического мифотворчества.

Не с этим ли связан столь устойчивый палеонтологический уклон отечественных мифологов? А.Ф.Лосев, например, был осужден в 1930 г. на десять лет лагерей и освобожден по состоянию здоровья. Сегодня мифологическая школа, обогатившись новыми методами (особенно структурно-семантическими, герменевтическими, психоаналитическими), составляет важный компонент отечественной филологической реальности.

ВОДА И ОГОНЬ В ВИБЛЕЙСКОЙ ПОЭЗИИ

(Отголоски яфетического мирозерцания
в поэтической речи Библии)

*"Ipse enim Satanias se transfiguratur
in angelum lucis".*

(Ep. ad Cor. II, 11, 14).

Настоящая статья представляет собой опыт применения яфетической теории к изучению поэтической речи Ветхого Завета, в целях выяснения пережиточно отложившихся в библейских образах и уподоблениях мифологических воззрений древнейшего времени.

В одной из своих последних работ¹ Н. Я. Марр, выяснив яфетическое происхождение некоторых встречающихся в Библии географических названий Сирии и Палестины, а также слов, фигурирующих в Ветхом Завете в качестве этнонимических или культовых терминов, устанавливает наличие определенных яфетических племен в составе доисторического населения Сирии и Палестины. Указанные библейские термины возводятся к яфетическим корням, лежащим в основе племенных названий яфетидов (resp. названий их тотемных божеств) и отражающим в присущих им и их дериватам значения основные черты мирозерцания яфетической эпохи. Естественно предположить, что следы этого мирозерцания, сохранившиеся в виде пережитков в мифологических представлениях семитического населения Палестины, оказали влияние и на древнейшее мирозерцание евреев, в частности наложили печать на религиозно-поэтическое творчество народа, как оно отразилось в памятниках библейской поэзии.

Натуралистические черты, приписываемые божеству в Ветхом Завете, разумеется, не являются произвольно созданными поэтическими образами, а восходят к мифологическим воззрениям, постепенно утратившим актуальность по мере углубления монотеистических тенденций, — причем то, что в предшествующей стадии принималось за реальную действительность, приобретает впоследствии значение религиозного символа, а то и простой игры во-

¹ «Филистимляне — палестинские пеласги» — печатается для «Евр. Мысли» (1925).

ображения. С этой точки зрения, библейские образы и уподобления (наряду с мифологически окрашенной библейской легендой) являются ценным источником для реконструкции библейской мифологии, которая, не являясь оригинальным продуктом народного творчества, не должна в то же время считаться механически заимствованной у соседних народов в историческое время; корни ее, уходя вглубь *преистории*, выводят нас за пределы семитического мира.

Не отрицая бесспорного влияния вавилонской культуры на духовное развитие евреев, мы не ищем в памятниках вавилонской религии *источника* библейской мифологии, которая, судя по отложившимся в поэтической речи воззрениям, выступает перед нами, как *органически цельное мирозерцание*, возникновение которого на почве случайных, механических заимствований со стороны представляется совершенно неправдоподобным¹. Что же касается дошедших до нас мифических сказаний Библии, то они нередко обнаруживают в существенных пунктах черты сходства не только с вавилонскими, но также с шумерскими², финикийскими (иногда и египетскими) мифами и отнюдь не носят специфически вавилонского отпечатка, а в некоторых деталях оказываются иногда *типоло-*

¹ Поразительно, с какою беззаботностью выводили, напр., бога грозы из «пустыни», водный хаос, с который борется Яхве, — из Вавилона, керуба — безразлично: из Вавилона или Египта, а дуализм добра и зла — из парсизма, не учитывая внутренней связи элементов и не давая себе труда объяснить, кем и для какой цели эти разрозненные, спорадически заимствованные элементы объединены были в стройную космогонию, которую пришлось, однако, существенно модифицировать, чтобы приспособить ее к монотеистическим воззрениям Ветхого Завета, — так что решительно нет возможности приписать *синтетическую* обработку гетерогенных элементов какому бы то ни было библейскому автору. Дело вовсе не в том, что в Библии, между прочим, сохранились мифические сказания, напоминающие вавилонские и потому, вероятно, заимствованные из Вавилона, — гипотеза, которая в одинаковой мере оставляет невыясненным происхождение мифов, как здесь, так и там, — а в том, что вскрываемые в поэтической речи мифологические представления слагаются (как мы пытаемся установить в настоящей статье) в *цельное мирозерцание*, наложившее неизгладимую печать на религиозно-поэтическое творчество евреев, — почему и наличие этих представлений должна иметь более глубокую причину, нежели случайное занесение мифологических сюжетов, а то и отдельных мотивов.

² Шумерская версия легенды о потопе и о мироздании сходна с библейским рассказом в некоторых деталях, отсутствующих в вавилонских памятниках; см. King, *Legends of Babylon...* 1918, с. 92.

логически древнее вавилонских мифов в их литературной концепции, возникшей в историческое время и подчас загромождающей культурно-бытовыми чертами первоначальный смысл мифа, отчётливее выступающий в библейских реминисценциях¹. Мы исходим поэтому из предположения о параллельном развитии мифологических воззрений во всех перечисленных странах, выросших на почве одномерных представлений об окружающем мире, источник которых мы склонны искать в яфетическом мирозерцании, поскольку яфетиды, как выясняется, являются подпочвенным слоем населения во всем очерченном географическом районе.

I

Мифологические воззрения, отложившиеся в поэтической речи Библии, содержат прямые указания на характер космического явления, легшего в основу первоначального представления о божестве. Наряду с общепризнанным характером Яхве как бога *грозы* мы находим достаточное количество текстов, характеризующих его как небесное божество, в частности, как источник дневного *света*; в настоящей статье мы намерены сопоставить ряд текстов, изображающих Яхве как олицетворение *водной* стихии. Из указанных трех основных черт библейская наука, видимо, склонна считать первую представление о Яхве как божестве грозы — специфически библейским воззрением, восходящим непосредственно к так называемой «народной религии» евреев, относя другие черты, поскольку они получили отражение в религиозной поэзии Библии, либо за счет творческой фантазии отдельных авторов, либо за счет механического заимствования из чуждых религий, в первую очередь, из вавилонской мифологии.

Подобная интерпретация библейских образов представляется и необоснованной и непоследовательной. В текстах, сохранивших

¹ Мардук сражается с Тиамат на боевой колеснице, вооруженный (помимо *авуби* и ветров) луком, колчаном и сетью; Яхве в борьбе с водным хаосом изображается сидящим на керубе или же на облаке; его единственным оружием являются молнии, а враг изображается непосредственно в виде бушующих водных масс. И столь же отчётливо выступает в Библии результат борьбы: отделение верхних вод от нижних и освобождение суши от водных масс. Указанные библейские версии, до известной степени, содержат ключ к пониманию вавилонского рассказа, который уже в силу этого не мог послужить для них первоисточником.

реминисценции мифа о борьбе Яхве с водным хаосом, все три указанные черты ('огонь', 'свет' и 'вода') выступают в тесной связи друг с другом, поскольку орудием борьбы служат 'громы и молнии', результатом борьбы является победа 'света' над 'тьмой', а черты, присущие побежденному врагу, переносятся также на победителя — Яхве, который, и независимо от мифа, нередко изображается в библейской поэзии как олицетворение водной стихии. Можно по этому всю совокупность натуралистических черт, как противоречащих монотеистическому характеру Библии, считать привнесенной извне вместе с мифом о творении: но тогда постулируемая «народная религия» оказалась бы вовсе лишенной натуралистического субстрата. Поскольку же наличие подобного субстрата в настоящее время никем более не оспаривается, нет никакого основания ограничивать его одним лишь представлением о Яхве как боге грозы, произвольно отстраняя другие конкретные черты, как чуждый народному сознанию, случайный материал.

Ограничение первоначальной природы Яхве одной лишь сферой катастрофических явлений природы оставляет невыясненным происхождение космогонических идей Ветхого Завета, заставляя искать для них иной, независимый от «народной религии» источник. Так, Штаде¹ считает представление о Яхве как творце мира логическим выводом из приписываемого божеству в пророческой литературе влияния на ход всемирной истории — выводом, впервые осознанным лишь Девтероисаией. А. Гункель², доказывая наличие идеи творения в предшествующем периоде, все же склонен видеть в том же Девтероисаии «героя, вновь открывшего» давно забытый, либо не понятый народом вавилонский миф о борьбе Мардука с Тиамат, легший таким образом в основу монотеистического догмата о Яхве как едином творце мира.

Искусственность подобных построений становится очевидной если принять во внимание, что идея творения, в той или иной степени ее осознания, может быть констатирована у самых различных народов, и притом, нередко — на весьма низкой ступени развития³. Мы не видим основания считать ее в Ветхом Завете заимствованной со стороны и еще менее склонны рассматривать ее как результат индивидуального творчества Девтероисаии — хотя, с дру

¹ Gesch. Isr. II, с. 73.

² Schöpfung u. Chaos, с. 163.

³ См.: Söderblom N. Das Werden des Gottesglaubens. 1916, с. 150—162. (англ. яз. — англ. яз.).

той стороны, вполне ясно, что идея творения не могла органически вырасти в народном сознании на почве представления о Яхве как боге грозы. Однако распределение отдельных областей природы между определенными богами, как мы находим его у египтян или у вавилонян, едва ли может быть признано первоначальным воззрением, а является исторически сложившейся формой религиозного сознания, возникшей на почве умозрительной переработки менее дифференцированных представлений предшествующей стадии. Грудно, поэтому, и для Ветхого Завета допустить в качестве *исходного* пункта миросозерцание, в центре которого стоит божество со столь строго очерченным кругом проявлений, каковым является бог грозы¹. В действительности, первоначальный конкретный облик божества, как он отразился в поэтической речи Библии, представляется менее дифференцированным, совмещающим в себе все три указанные выше стихии (т. е. 'огонь', 'свет' и 'воду'), как основные черты космического божества, неотделимого еще от олицетворяемого им мира, первопричиной которого он, именно в силу этого, и почитается.

Религиозное сознание не является с самого начала самостоятельной областью, обособленной от общего процесса осознания мира. Религиозные воззрения исторического времени коренятся в миросозерцании доисторической, — стало быть, для Палестины — яфетической эпохи, для которой представления, воспринимаемые впоследствии как мифологические (resp. религиозные), являются не чем иным, как подлинным отображением окружающего мира в сознании. С точки зрения яфетической теории, интересующие нас представления: 'свет', 'огонь', 'вода' — возникли путем дифференциации из общего, хотя безусловно конкретного, но (по нашим понятиям) весьма неопределенного представления о божестве, понимаемом как 'небеса-воды', находящемся в трех плоскостях, верхней, земной и преисподней².

Существенные черты этого воззрения отложились в библейской космогонии, в которой 'водный хаос' является первичным'

¹ Если евреи вовсе не обожествляли явление природы, то они не могли иметь и «бога грозы»; если же последний не вызывает сомнений, то откуда равнодушные к остальным явлениям природы?—Но поэтическая речь одушевляет и небо (Ps. 19, 2), и солнце (ib. ст. 6), и звезды (Jud. 5, 20; Nu. 24, 17; Jes. 14, 12), и море (Ps. 114, 3.5), и горы (ib. ст. 4.6), и деревья (Ps. 96. 12; ср. Nos. 4, 12); ср. еще Jes. 44. 23.

² Н. Я. Марр. Яфетиды. «Восток», I, с. 87.

элементом мироздания; творчество Яхве изображается, как выделение неба и земли из водных масс. «Облекшись *светом*, как одеждой» Яхве «строит на *водах* свои чертоги; облака служат ему колесницей пылающий *огонь* — его слуги от грозного голоса его удаляются воды», которым отныне положен определенный предел» (Ps. 104, 2-7). Здесь 'свет', 'вода' и 'огонь' отчетливо выступают, как олицетворяемые божеством явления природы, первоначально тождественные с ним самим. Лишь впоследствии они низведены на степень покорных божеству стихий, и столь же вторичной является борьба элементов, в которой 'огонь' выступает поборником 'света' против олицетворяемой водным хаосом 'тьмы'. Первоначально все три элемента совмещены в одном: в водных массах, заполняющих мировое пространство. Отделение 'верхних вод' от 'нижних', равно сильное противопоставлению 'света' и 'тьмы' (resp. 'добра' и 'зла') есть результат дифференциации; «обитающий» в 'верхних водах' Яхве, первоначально тождественный с 'водами', есть плоть от плоти водного хаоса, от которого отделилось небо, понимаемое как 'небеса-воды' и олицетворяемое Яхве. Но раз дифференциация произошла, отдельные элементы приобретают характер самостоятельных мифических существ, и становится неизбежным антагонизм между старым и новым божеством как олицетворениями противоположных начал. Небо в качестве 'верхних вод' противопоставляется 'нижним', отныне воплощающим подземный мир¹. Но в качестве обуздателя водного хаоса Яхве навсегда сохранил черты, присущие ему как олицетворению водной стихии.

Только на первый взгляд вводит в заблуждение мотив борьбы, столь определенно подчеркнутый в некоторых текстах: «Разве на потоки воспылал гнев твой, Яхве, или на море — ярость твоя, что ты взошел на коней твоих, на колесницы твои?... увидев тебя... ринулись потоками воды, бездна дала голос свой» (Нав. 3, 8 сл.). Или: «воды увидели тебя и убоялись, и затрепетали бездны» (Ps. 77, 17). Но мотив борьбы отнюдь не исключает тождества борющихся; в том же псалме находим выражение: «путь твой в море, и стезя твоя на великих водах» (ст. 20), — определенно характеризующее Яхве как водное божество. В качестве такового он постоянно проявляет свою власть над водной стихией. Он посылает на землю потоп², открывая в небесах «источники *бездны*» и закрывая

¹ См. ниже, с. 148.

² Zimmerl (KAT³, с. 549, пр. 1) подчеркивает, что в эп. о Гильгамеше в устройстве *потопа* участвуют как раз *световые* божества, объясняя это иско-

их по миновании надобности (Gen. 7, 11; 8, 2). Но 'верхние воды' первоначально тождественны с 'нижними', которые в такой же мере связаны с Яхве: разыгравшаяся на море буря мыслится как проявление гнева Яхве, и для укрощения его ярости Иона брошен в воду (Jona 1, 12—15), которая первоначально мыслится как воплощение самого божества.

Отголосок тех же воззрений находим и в Новом Завете, но здесь в роли обуздателя волн выступает Христос. Сильный ветер поднял бурю на озере, когда он, переправляясь с учениками на другой берег, заснул в лодке. Испуганные ученики разбудили его, и он, встав, «запретил ветру и волнам», и они улеглись. Тогда ученики в удивлении говорили друг другу: «кто же это, что повелевает ветрам и воде, и повинуются ему?» — сразу отгадав по столь характерному признаку божественную природу учителя. Воспроизведенная легенда (Luc. 8, 23—25; Matth. 8, 23-27; Marc. 4, 35—41) переносит на Христа черту, присущую в Ветхом Завете Яхве: «Ты властвуешь над яростью моря, когда волны его вздымаются, ты укрощаешь их; ты сокрушил, как труп, Рахава, мощной рукой рассеял врагов твоих» (Ps. 89, 10—11). Первоначально речь идет не о всемогуществе бога, проявляющемся, между прочим, и в укрощении бури; упоминание Рахава и его сподвижников определенно указывает на миф о борьбе Яхве с водным хаосом, отражение которого мы нашли и в приведенном из Евангелия рассказе, где место бушующей 'бездны' заступила уже реалистически изображенная буря на озере.

И быть может, не случайно, что буря поднимается в тот момент, когда Христос дремлет; и эта деталь воспроизводит весьма древнее воззрение. Предвечный враг Иеговы обуздан, но не уничтожен: бог «затворил вратами море... и утвердил ему свой закон... и сказал: 'доселе дойдешь и не перейдешь, и здесь предел надменным волнам твоим'» (Job. 38, 8 сл.). Но укрощенная стихия вечно стремится нарушить этот «предел» и, лишь только усыплена бдительность божества, угрожает вновь захватить власть над миром. Еще в после пленный период угнетение народа языческими царствами поэтически мыслится, как возобновление власти 'дракона', олицетворяющего водный хаос, и поэт обращается к богу призывом: «*пробудись, пробудись, облекись силой, десница Яхве, пробудь-*

ной связью 'света' с 'водой', на которую указал Jensen (КВ. IV, 1, с. 563 и 580); ср. ниже, с. 135, пр. 3.

дись, как в дни древние, поколения отдаленные, не ты ли разруби-ла Рахава, поразила змея? не ты ли иссушила море, воды великой бездны, сделала глубины морские путем для прохождения освобожденных?» (Jes. 51, 9—10). Последняя фраза содержит намек на легенду о переходе через Черное море; но и в ней находим черты, отражающие все те же воззрения. 'Огненный столб' (понимаемый так же, как 'облачный'), произведший смятение в египетском лагере и море, потопившее то же египетское войско, это — *мифологические синонимы*, два различных воплощения одного и того же божества, — как в мифе о творении 'огонь' (resp. 'свет') и 'вода' первоначально тождественны, несмотря на происходящую между ними борьбу. Перефразируя остроумное выражение Иеремиаса, согласно которому «в мифе сын есть всегда свой собственный отец»¹, можно сказать, что в мифе о творении победитель есть в то же время свой собственный враг, — что, впрочем, замечено и относительно вавилонского мифа о борьбе Мардука с Тиамат².

Отсюда понятно и обратное перенесение черт, присущих Яхве, на мифическое чудовище, олицетворяющее водный хаос,— причем оба изображаются, как обитающие в воде огнедышащие существа. «Он лежит... в болоте, его окружают ивы, (растущие) при ручьях; бушует ли река, он не трепещет, стоит смело, хотя бы *поток* вливался в его пасть... Чихание (?) его озаряет *светом*, глаза его, как ресницы *зари*; из пасти его выходят факелы, искры *огненные* вырываются, из ноздрей его выходит *дым*» (Job. 40, 21—41, 12). С этим описанием дракона, олицетворяющего водный хаос, небезынтересно сопоставить изображение Яхве во время борьбы его с водной стихией: «*Дым* выходят из ноздрей его (sc. Яхве), и *огонь* пожирающий — из уст его; пылающие угли в нем горят... Он сел на керуба и полетел... он сделал *тьму* своим покровом, шатром вокруг себя — *темные воды* <...> и облака» (Ps. 18, 9—12). Яхве и его враг — олицетворение водного хаоса — изображены в совершенно тождественных чертах: оба живут в воде, оба пылают огнем, у обоих из ноздрей выходит дым; в остальном они как будто поменялись ро-

¹ Memnon, V, 23.

² KAT³, с. 549, пр. 1 (с ссылкой на Jensen'a KB VI, 1, 563 и 580): «...dass für die babylonische (!) Anschauung ein enger Zusammenhang besteht zwischen Lichtflut und Wasserflut, die beide gleicherweise als *abûbu* (Flut) bezeichnet werden»; ср. там же, с. 495, пр. 1: «so ist der Kampf Marduks gegen Tiamat... wol als Kampf von *abûbu* (Lichtflut) gegen *abûbu* (Wasserflut) zu denken».

лями: Яхве окутан тьмой, «темной водой», а враг его «озаряет светом» и «глаза его, как ресницы зари».

Если при этом Яхве изображается сидящим на керубе, то по аналогии с воззрениями других народов имеем основание полагать, что и здесь божество первоначально тождественно с мифическим зверем, на котором оно восседает, а последний, т. е. керуб, в свою очередь, есть не что иное, как раздвоение дракона, олицетворяющего водный хаос. Лишь за счет последующей дифференциации следует отнести образ 'крылатого керуба', как олицетворение носящегося в небесном пространстве облака, первоначально неотделимого от неба, гесп. 'верхних вод', в отличие от 'дракона', как воплощения 'нижних вод', лишь вторично противопоставляемых 'верхним'.

Но и независимо от мифа, тесная связь 'воды' с 'огнем', гесп. 'светом', отражается в ряде библейских текстов. Пс. 29-й изображает Яхве как 'водное' божество, но здесь находим также указание и на его 'огненную' природу: «Глас Яхве над *водами*, бог славы возгремел, Яхве — над многими *водами* глас Яхве высекает пламя *огня*». Столь же отчетливо проглядывает связь представлений в изображении гнева божия у пр. Исаии: «Вот имя Яхве приходит издалека; гнев его горит уста его полны ярости, язык его, как *огонь* пожирающий, а дух его, как стремительный *поток*, поднимающийся до шеи» (Jes. 30, 27-28). Если в приведенных текстах божество ставится в тесную связь с 'водой' и 'огнем', то сочетание 'воды' и 'света' находим в изображении «славы божией» у пр. Иезекиила: «Вот слава бога Израилева приходит с востока, и шум ее, как шум многих *вод*, и земля *озарилась* от его славы» (43, 2).

Поэтическая речь Библии, на всем ее протяжении, не затрудняется совместить в одном образе столь противоположные элементы, как 'вода' и 'огонь'. В период составления Мишны подобные сочетания представлений, естественно, вызывают недоумение у раввинов: «Небосвод состоит из воды, а ангел — из огня, они живут рядом друг с другом, но не вредят друг другу»; в ответ на это замечание, р. Симон б. Иохай узнает, что «ангел сам состоит наполовину из огня и наполовину из воды, но *он* (sc. бог) примиряет их» (Pesikta 3, a—b). Как можно видеть из приведенных выражений, еще в эту позднюю пору 'вода' и 'огонь' пережиточно мыслятся, как элементы, способные причинить вред «друг другу». В близком по времени псевдо-эпиграфическом тексте речь идет о «потоке могучего огня, (который) сжигает землю и *сжигает море*»

(Sibyll. III, 84 сл.). Мотив 'горящей реки', встречающийся также и в Илиаде (XXI, 342—356), засвидетельствован в Ветхом Завете у Амоса: «Яхве провозгласил борьбу посредством огня, чтобы он пожрал¹ бездну» (7, 4). Выражение *tehōm* ('бездна') указывает на связь воззрения с мифом о борьбе Яхве с водным хаосом. В легенде о жертвоприношении пр. Илии на горе Кармел — внезапно появившийся, по молитве пророка, «огонь Яхве» уничтожает не только жертву, но и *воду*, которая в большом количестве была вылита на алтарь и скопилась во рву, окружающем жертвенник (I Reg. 18, 38). С этой легендой отчасти соприкасается другая, в которой речь идет также о жертвенном огне. При разрушении храма священники скрыли его «в глубине колодца, имевшего безводное дно»; когда, затем, при Неемии, колодец был вскрыт, то в нем «не нашли огня, а только густую *воду*», которой облит был жертвенник, после чего «воспламенился большой огонь, так что все удивились» (II Maccab. 1, 19—22, 33—36). Воззрение, лежащее в основе этих легенд, конечно, не ясно; но речь идет о неугасимом огне жертвенника, который мыслится, как эманация Яхве (Lev. 9, 24: «и вышел огонь от Яхве и пожрал на жертвеннике всесожжение»), и первоначально тождествен с ним самим. И может быть, не совсем случайно, что этот мифический 'огонь' в одном случае уничтожает 'воду', а в другом случае сам превращается в воду, — как, наверно, не случайно то, что бог, явившийся Моисею в 'пламени', обычно опускается на скинию в *облаке*, а тождественный с ним 'огненный' столб изображается так же, как 'облачный' столб и однажды даже назван 'огненно-облачным' столбом. И если весьма древняя традиция понимает так, что столб ночью казался 'огненным', а днем — 'облачным', то мы склонны видеть в этом рационалистическое истолкование воззрения, утратившего свой первоначальный смысл задолго до возникновения библейских преданий, но отложившегося в них в качестве пережитка той седой древности, когда сочетание в одном образе таких представлений, как 'огонь' и 'вода' (resp. 'облако'), тем менее вызывало недоумение, что для обозначения обоих понятий приходилось довольствоваться одним общим термином.

¹ По библейскому словоупотреблению = «сжег». На приведенный текст обратил мое внимание И.Л. Ген.

Наряду с сочетаниями 'воды', 'света' и 'огня', каждое из названных явлений в отдельности играет существенную роль в поэтической речи при изображении божества в конкретных чертах. Оставляя в стороне 'огненный' характер божества, как не нуждающийся в дальнейшем обосновании¹, а также 'световую' природу его, выяснению которой нами посвящено отдельное исследование², остановимся в дальнейшем на текстах, ставящих Яхве в тесную связь с 'водой': «Земля стоит, не дрогнет, трон твой прочен искони... Потоки, Яхве, подняли свой шум, потоки подняли свой стон; сильнее шума многих вод могучих, волн морских, могуч в небесах Яхве» (Ps. 93, 1-4). Эпитет «могучий», играющий роль *tertium comparationis*, и прилагательный одинаково как к божеству, так и к 'воде', является отголоском обожествления водной стихии. Отметим, попутно, противопоставление в двух параллельных стихах 'земли' и 'трона', вместо которого ожидали бы встретить здесь 'небо', обычно противопоставляемое 'земле'. Однако 'небо' и 'трон', обозначаемые в яфетических языках общим термином, фигурируют в библейской поэзии, как синонимные представления: «Небо — мой престол, и земля — подножие ног моих» (Jes. 66, 1; ср. Matth. 5, 34).

Водный характер божества получил, далее, отражение в следующем тексте: «Пусть шумят, кипят его воды Яхве Саваоф с нами Он — поток³, ручьи его веселят божий град, святое жилище всевышнего (?); бог среди него, он не дрогнет» (Ps. 46, 4-6). Kautzsch (I. c.) бесспорно прав, полагая, что здесь, как и в тексте

Ис. 33, 21 — 'поток' является воплощением самого божества, но он напрасно возражает против эсхатологического истолкования 'потока' как 'райской реки', исходящей, как увидим ниже, то от храма в Иерусалиме, то от небесного трона. Ибо, с нашей точки зрения, и 'райская река' есть не что иное, как низведенное на степень атрибута воплощение божества, а двойная связь ее с 'троном'

¹ Ср. Lafitau (de la Comp. de Jésus). Moeurs des sauvages (Paris, 1724), с. 152 сл., где автор — ссылаясь на Dt. 4, 24; Ex. с. 3; Ez, с. 1; II Reg. с. 18; Lev. 6, 2; II Massab. 1, 19 sq. сопоставляет библейское представление об огненной природе божества с религиозными воззрениями многих языческих народов.

² «Пережитки анимизма в библейской поэзии» («Евр. Мысль», 1925).

³ См. Kautzsch, HSdAT³.

и 'храмом', гесп. Иерусалимом, который у Иеремии¹ назван 'троном Божиим', вытекает из того, что 'храм', как и 'трон', служит синонимом 'неба' как воплощения божества. Мы встречаемся здесь со своеобразным комплексом представлений, который находит для себя поразительную аналогию в яфетическом мирозерцании, где понятия: 'дом', гесп. 'храм', а также 'поселение' и далее, 'трон' объединяются в одном термине, который служит в то же время названием тотемного божества, понимаемого, как 'небеса-воды'².

К представлению о 'райской реке' нам предстоит еще вернуться ниже. Пока остановимся на тексте — Ис. 33, 21, — вызвавшем всеобщее недоумение комментаторов: «Там силен для нас Яхве вместо потоков, широких рек». По поводу этого текста Киттель замечает: «*der Ausdruck ist mehr als hart, und die Vergleichung Jahves mit Strömen geradezu unverständlich*»; еще решительнее высказывается Duhm: «*der Text enthält einen abgeschmackten Fehler*»³. Отсюда предложенные эмэндации, лишь бесцельно искажающие филологически безукоризненный текст, не достигая, однако, удовлетворительного результата. Мы считали бы в данном случае эмэндацию неуместной, поскольку текст грешит не против грамматики, а против установившегося в науке взгляда на первоначальную природу божества. С нашей точки зрения, слова Исаии, в их буквальном значении, содержат пережиточно отложившееся представление о Яхве как олицетворении водной стихии.

Естественно, что в дошедших до нас текстах божество лишь изредка приравнивается непосредственно к 'потоку'; обычно последний низведен уже на степень атрибута божества. «Как превосходна милость твоя, боже; люди укрываются в тени твоих крыльев. Они питаются соком <...> дама твоего; и ты поишь их из райского потока <...> твоего; ибо в тебе источник жизни, твоим светом мы видим свет» (Ps. 36, 8-10). Если исходить из буквального смысла текста, то в основе его лежит представление о божестве, как о 'птице', гигантские крылья которой служат покровом-убежищем для людей; 'крылья', как и 'птица', являются поэтическим воплощением 'неба'. Сходящая с неба влага, которая, в силу присущей ей оплодотворяющей силы, названа 'соком' (точнее: 'туком'), мыслится, как сохраняемый в 'доме' Божиим (т. е. в 'небесах') источник питания лю-

¹ В роли 'трона божия' Иерусалим является у Иеремии (3, 16-17) заменой 'ковчега завета', который, как известно, истолковывается как 'трон'.

² Н.Я. Марр. Первый средиземноморский дом ИРАИ, 1924, с. 227.

³ Dillmann-Kittel. Jesaja⁶, с. 298; Duhm. Jes, с. 222.

дей, и сопоставляется с 'райской рекой', воплощающей божество, обозначаемое, как 'источник жизни' (resp. 'источник живой воды') и вместе с тем как 'источник света'. Только с первого взгляда может казаться, что текст содержит произвольное нагромождение образов, внутренне несогласованных. Органическая связь представлений становится очевидной, если рассматривать весь комплекс их, как пережиток яфетического мирозерцания, для которого 'дом', 'небо', 'вода', 'свет', 'птица', но также 'милость', обозначаемые общим термином, являются, в известном смысле, синонимными представлениями.

Что касается 'птицы', как воплощения небесного божества¹, то воззрение это пережиточно отложилось в целом ряде текстов: «Как орел... парит над птенцами своими, так он (sc. Яхве) распростер свои крылья, взял его (sc. народ) и понес его на крыле своем; Яхве один водил его...» (Dt. 32, 11-12). Здесь отчетливо выступает представление о Яхве, как о птице с гигантскими крыльями, отзвук которого находим и в Евангелии, где оно успело принять уже форму поэтического уподобления: «Иерусалим, Иерусалим сколько раз хотел я собрать детей твоих, как птица собирает птенцов своих под крыльями, но вы не захотели» (Matth. 23; 37=Luc. 13, 34). Но в Ветхом Завете 'крылья' определенно присваиваются божеству: «я носил вас на орлиных крыльях» (Ex. 19, 4 — JE). Из ряда текстов², сохранивших воззрение, остановимся на следующем: «дай мне жить вечно в твоём шатре, да найду я убежище под кровом твоих крыльев» (Ps. 61, 5-6); 'крылья' упомянуты параллельно с 'шатром' <...> божиим, который является, конечно, обозначением 'неба'.

Возвращаясь к представлению о 'райской реке', отметим, что она мыслится параллельно на земле и на небе. «Вода течет из-под порога храма ... куда ни приходит поток, там все исцеляется и оживает... По берегам потока растут деревья, дающие пищу плоды их созревают каждый месяц, потому что вода течет из храма и листья их — для исцеления» (Ez. 47, 1. 9. 12). Воззрение соприкасается с представлением о потоке, вытекающем из «сада божия» в Эдеме, в котором находим также и «дерево жизни». Эсхатологические тексты переносят 'поток' в Иерусалим (cp. Joel, 4, 18; Zach. 14, 7-9), — но в Откр. Иоанна (22, 1-5) 'поток' мыслится, очевидно,

¹ Представление весьма обычное в египетской мифологии, но отсюда, однако, не следует, что оно в Библии должно быть непременно заимствовано из Египта.

² Ps. 17, 8; 57, 2; 63, 8; 91,4; cp. еще Ruth 2, 12.

на небе: «И показал мне чистую реку воды жизни, светлую, как кристаллы, исходящую от престола бога и агнца... По обеим сторонам реки дерево жизни, двенадцать раз приносящее плоды, дающее на каждый месяц свой плод и листья дерева — для исцеления народов». Ясно, что 'река' мыслится в небесах, но детали изображения те же, что у Иезекиила, с тем лишь различием, что река вытекает не из храма, а от престола: но мы уже знаем, что 'храм' и 'престол' являются синонимными представлениями, которые мыслятся каждое в двух параллельных плоскостях, земной и небесной.

Отсюда возможность двойного использования тех же мотивов в эсхатологии Ветхого и Нового Завета: там небо со всеми мифологическими аксессуарами низводится на землю, — здесь осуществление «мессианской надежды» переносится в небесный мир. Ни как ни противоположны оба круга идей, взятые в историческом аспекте, как религиозные мирозерцания, — в конкретном содержании мифологических воззрений — здесь и там — пережиточно отложились черты мирозерцания яфетического мира, где 'поселение' (со святилищем тотемного божества), в качестве 'жилища бога', мыслится так же, как 'небо'. Если не случайно созвучие «Сиона» <...> с груз. <...> «небо» и <...> «гора», то мы в самом названии «святой горы» имели бы подтверждение яфетического происхождения представления о Сионе, как «граде «божием», послужившего прототипом воззрения о «небесном Иерусалиме»¹.

Что 'райская река' первоначально тождественна с самим божеством, подтверждается представлением о боге, как об «источнике живой воды»: «Меня, источник живой воды, они оставили и истесали для себя водоемы которые не держат воды» (Иер. 2, 13; ср. 17, 13). Отзвук воззрения находим в Евангелии (Иоанн. 4, 10), где Христос говорит самарянке: «если бы ты знала, кто говорит тебе: 'дай мне пить', то ты сама просила бы у него, и он дал бы тебе воду живую». В другом месте: «кто жаждет, иди ко мне и пей; кто верует в меня, у того из чрева потекут реки живой воды» (ib. 7, 38), черта переносится и на верующего, как сопричастного богу. Но если божество мыслится как «водоем» (Иер. 2, 13), то исходящая от

¹ Если в Ветх. Зав. божество локализовано не в небе (у Элогиста), то на горе (у Яхвиста), то мы имеем дело с параллельными (и с религиозной точки зрения, вполне равноценными) представлениями, наличие которых наиболее удовлетворительно объясняется мифологическим тожеством 'горы' и 'неба', первоначально обозначавшихся общим термином. — Ср. Франк-Каменецкий. Пророки-чудотворцы, 1925, с. 84 сл.

него благодать изображается как доставляемая им живительная влага: «будете в радости черпать воду из источников спасения» (Jes. 12, 3).

При антропоморфном представлении о божестве благодать его мыслится как 'благословение'; поэтическая речь переносит и на это понятие образ 'воды' в качестве живительной влаги: «Я пролью воду на страждущего, и потоки — на иссохшего; я изолью дух мой на семя твое, и благословение мое — на потомство твое» (Jes. 44, 3). Если 'благословение' мыслится как 'поток', то 'вода', в свою очередь, сопоставляется с 'духом Божиим', — что мы ранее нашли также в другом тексте (Jes. 30, 28). Источником живительной влаги является, конечно, небо: «я открою *окна небесные* и изолью на вас благословение в изобилии» (Mal. 3, 10). Но из тех же «окон небесных» некогда исторглись истребительные воды потопа; здесь отчетливо выступает двойственный характер водной стихии, первоначально совмещающей противоположные начала 'добра' и 'зла', что характерно также для яфетического мироздания.

Но если 'благословение' понимается, как исходящая от неба влага, — ср. выражение <...> «благословенные дожди» (Ez. 34, 26),

то 'дождь' является, далее, поэтическим синонимом 'слова', как воплощения истины: «пусть польется учение мое, как дождь, пусть закаплет речь моя, как роса, как ливень на зелень и как дождь на траву» (Dt. 32, 2). Приписываемая 'слову Божию' творческая сила, лежащая в основе космогонического принципа творения при посредстве слова (Gen, cap. 1), первоначально мыслится как оплодотворяющая сила влаги, исходящей от божества. В поэтической речи пережиточно отложилась исконная связь духовных свойств божества с космическим явлением, рассматриваемым как его воплощение, а затем как его эманация. И не только 'слово', как носитель истины, но и 'справедливость', как таковая, непосредственно сопоставляется с исходящей от неба влагой: «Источайте небеса с высоты, пусть *облака изливают справедливость* <...>; пусть откроется земля и произрастит спасение, и пусть вместе (с ним) процветает справедливость» (Jes. 45, 8). Здесь, буквально: 'справедливость' и 'спасение' рождаются от исходящей от неба 'влаги', которая обозначается, в свою очередь, как 'справедливость'. Равное происходит от равного; сын тождествен с отцом, воплощенным во 'влаге' (гесп. 'духе', но также 'слове'), давшей ему жизнь.

Анализ *ветхозаветных* текстов приводит к источнику воззрений, легших в основу изречения: «слово стало плотью» (Joann. 1,

14). Поразительно, что несмотря на одухотворение первоначальными представлениями, оттесненных на задний план религиозно-философским умозрением, первобытный натурализм отчетливо проглядывает в поэтической речи. До какой степени конкретно изображается оплодотворяющая сила «слова божия», можно видеть из следующего текста: «Подобно тому, как дождь, сойдя с неба, не возвращается обратно, но, оросив землю, сообщает ей силу рождать и произрастать — так слово мое, исходящее из уст моих, не вернется ко мне пустым, но исполнит мою волю» (Jes. 55, 10-11). Независимо от установленной уже связи 'дождя' со 'словом', отметим характерное для примитивного мышления двойное смешение понятий: 'влага' мыслится как подлинный зародыш жизни и притом, одновременно, как причина зарождения не только растений, но и живых существ. Как в приведенном выше отрывке (Jes. 45, 8) 'справедливость' зарождается от исходящей от неба 'влаги', так в нашем тексте растительность мыслится возникшей от одной лишь оплодотворяющей влаги дождя: «ο φουεων δε χαι ο ποτιζων εινοι ευ» (I Cor. 3,8). Поэтому 'влага' приравнивается к 'семени', которое, наравне с 'дождем', служит символом 'слова божия', — воззрение, лежащее в основе притчи о сеятеле (Matth. 13; Marc. 4; Luc. 8). Вместе с тем термины «порождать» и «насаждать» <...> поставлены рядом, как синонимы; в Талмуде текст наш приводится в подтверждение положения; «дождь есть супруг земли». Первобытное сознание считает 'влагу' источником *всякой* жизни; поэтому понятно, что воплощенное в ней (т. е. 'влаге') 'слово божие', понимаемое и как 'семя' и как 'дух', может служить причиной зарождения нового существа.

Мотив партеногенезиса, как известно, широко распространен в мифологии и фольклоре. Найдя в поэтической речи Библии весь комплекс представлений, необходимых для его возникновения, мы были бы удивлены, если бы самого мотива не оказалось в ветхозаветных сказаниях. В действительности он имеется на лицо в представленной в нескольких вариантах легенде о чудесном рождении библейских героев (Исаака, Самсона, Самуила). Во всех этих рассказах подчеркивается прежнее бесплодие матери, или же рождение ребенка происходит в столь преклонном возрасте родителей, что естественное зачатие самой матери представляется невероят-

ным¹. И характерным мотивом, общим всем этим легендам, является предварительное оповещение о предстоящем событии в определенный срок, по-видимому, соответствующий промежутку времени между зачатием и рождением. Как бы при этом ни изображался эпизод 'благовещения', гесп. 'зачатия': в виде ли «золотого дождя», в виде ли народившейся новой звезды или же в виде ангела, передающего 'слово божие', — причиной зарождения первоначально является исходящая от божества оплодотворяющая влага, которая, в качестве эманации 'неба', может принять тот или иной мифологический облик, но, естественно, выступает также в роли «логоса», по первичной связи 'слова' с 'водой', констатированной нами в Ветхом Завете, но засвидетельствованной также для мирозерцания яфетической эпохи.

III

Мы подвергли анализу ряд текстов, в которых божество сопоставляется с 'водой', выступающей то как грозная стихия, в виде бушующего моря или стремительного потока, то как символ благодатных свойств божества, в виде «райской реки», источника «живой воды» или оплодотворяющей влаги дождя, который служит также символом для обозначения 'благословения' и далее 'слова (гесп. 'духа') божия'. Но в качестве грозной стихии 'вода' является также воплощением 'враждебной силы': «если бы не было с нами Яхве, когда восстали на нас люди, — ... потопили бы нас воды, поток прошел бы над нами, покрыли бы нас бушующие воды» (Ps. 124, 2-5). Образ неоднократно встречается в псалмах для обозначения бедствия или опасности, причем помощь, оказанная богом, мыслится наподобие спасения утопающего: «он простирает с высоты (руку), берет меня, извлекает меня из многих вод»².

Пророки охотно пользуются тем же образом при описании бедствий, угрожающих народу от вражеского нашествия: «Шум

¹ Gen. 18, 12; Jud. 13, 2-3; I Sam. 1, 5 (ср. Luc. 1, 7.34-36). Вариантом той же легенды является рассказ о рождении сына сунамиянки (II Reg. 4, 14 sq), которого впоследствии воскресил пр. Елисей. Промежуток времени между оповещением и рождением ребенка определяется выражением <...>, которое обыкновенно передают термином «год», — как мне кажется, без достаточного основания; параллельно с ним оба раза стоит <...> «определенный срок». <...>.

² Ps. 18, 17 (=Sam. II, 22, 17); ср. Ps. 69, 2.16; 88, 18; 32, 6.

многих народов подобен шуму моря, и рев племен подобен реву сильных вод; племена ревут подобно реву многих вод; *они крикнут им, и они убегают*» (Jes. 17, 12-13). Борьба народа с ассирийским царством поэтически мыслится наподобие борьбы Яхве с водным хаосом: враг, изображенный, как бушующее море, убегает от крика божия, т. е. от раскатов грома, как орудия его борьбы. Употребленный в тексте термин <...>, как отмечено уже Гункелем¹, ставит приведенный отрывок в тесную связь с текстами, содержащими реминисценции мифа о творении. Те же воззрения находим также у Иеремии, — на этот раз в применении к Египту: «Кто это надвигается, как река, а воды его волнуются, как потоки? Египет надвигается, как река, воды его волнуются, как потоки; он говорит: 'я поднимусь и покрою землю, истреблю (город и) обитателей ее'» (Jer. 46, 7-8). Слова «город и» опущены в LXX, — что в данном случае, несомненно, соответствует первоначальному смыслу текста. Враг, изображенный, как водная стихия, угрожает покрыть собой землю, как некогда — воды потопа, являющегося, в свою очередь, отображением водного хаоса. Что образ не заимствован от разлива Нила, вытекает уже из того, что мы нашли его у Исаии в применении к Ассирии². В сходных выражениях пр. Иезекиил угрожает Тиру: «Я наведу на тебя бездну <...>, и покроет тебя множество вод; я низведу тебя вместе с нисходящими в могилу к вечному народу и помещу тебя в преисподних землях» (Ez. 26, 19-20). Водная стихия несет с собой смерть; затопление Тира изображается, как низведение его в преисподнюю.

Связь представлений едва ли случайна; мы находим ее и в других текстах: «Окружили меня *волны смерти*, потоки Велиала устрашают меня; цепи преисподней охватили меня, настигли меня *петли смерти*» (Sam. II, 22, 5-6). Выражение «волны смерти», уже не понятое при окончательном редактировании Псалтири³, сохранило, без сомнения, древнее представление о связи 'воды' и 'смерти', так же, как и параллельное выражение «потоки Велиала»; то и другое

¹ Schöpfung u. Chaos, с. 100 сл.

² Мифологическое происхождение образа явствует также из текста Job. 7, 12: «разве я море, или змей, — что ты ставишь надо мной стражу» где 'море' непосредственно сопоставлено со 'змеем', как предвечным врагом божества; ср. Gunkel, о. с., с. 70.

³ При воспроизведении текста в пс. 18, 5 оно заменено выражением <...> «цепи смерти», — что едва ли первоначально, ввиду повторения того же слова в следующем стихе.

употреблено параллельно с терминами «преисподняя» и «смерть». <...> Однако речь идет не о потоках, текущих в подземном мире, а о водной стихии, как воплощении преисподней.

Подобное воззрение пережиточно сохранилось в ряде поэтических текстов, в которых находим представление о тесной связи 'воды' ('моря', 'пучины', 'бездны') со 'смертью' и 'преисподней': «Дошел ли ты до источников моря, ходил ли ты по дну бездны? Открылись ли для тебя врата смерти, можешь ли ты видеть врата мрака? (Иов. 38, 16-17). Здесь вход в преисподнюю изображен находящимся на дне моря, которое обозначено также характерным термином *tehôm*. Подземное царство мыслится расположенным в глубине подводного пространства: «Рефаимы трепещут *под водой*... обнажена преисподняя перед ним (sc. перед богом), и нет прикрытия для ада» (ib. 26, 5-6). Смысл приведенного отрывка, как это вытекает из контекста, заключается в том, что могущество бога, проникая в глубину вод, приводит в трепет обитателей преисподней, живущих «под водой», которая, однако, не может служить для них прикрытием. Намек на тесную связь 'воды' с 'преисподней' находим в пс. 139, 8-10: «Взойду ли на небо, ты — там; лягу ли в преисподней, и там — ты. Подымусь ли на крыльях зари, поселюсь ли у окраины моря, — и там рука твоя поведет меня». Если исходить из параллелизма членов, то ясно, что 'преисподняя' находится в таком же отношении к 'морю', как 'заря' — к 'небу'. Аналогичная связь представлений лежит в основе следующего текста: «Извлеки меня из тины, чтобы мне не погрязнуть. Да буду я избавлен от врагов моих и от глубоких вод; пусть не захлеснет меня течение воды, пусть не поглотит меня пучина, и пусть могила не затворит надо мною своего отверстия» (Ps. 69, 15-16). Здесь 'враг', 'вода' и 'могила' (гесп. 'преисподняя') фигурируют, как параллельные образы.

Те же воззрения нашли отражение в молитве Ионы, произнесенной им «во чреве кита». Едва ли приходится признать псалом позднейшей вставкой на том основании, что он содержит не молитву, а благодарственную песнь, — ибо это, именно, и требуется, на наш взгляд, ситуацией¹. Несчастье Ионы не в том, что его про-

¹ В основе легенды об Ионе, — оставляя в стороне фабулу и приурочение сюжета к историческому лицу, — лежит чрезвычайно распространенный в мифологии средиземноморского района мотив временного погружения божества в воду. Из многочисленных параллелей (Осирис, Даная с Персеем, Саргон-Моисей и др.) укажу на миф об Атаргатис, которая, бросившись с отчаяния в воду, спаслась вследствие того, что превратилась до головы в рыбу

плотила рыба, а в том, что он брошен в море; рыба, посланная богом, который хотел лишь наказать, но не казнить Иону, играет в этом эпизоде роль спасителя. Попавши во внутренность рыбы, которая вслед за тем и выносит его на берег, Иона заранее благодарит бога за посланное избавление¹, естественно, вспоминая о своей беде, как об уже минувшей опасности: «В беде моей воззвал я к Яхве, и он услышал меня; из *чрева преисподней* воззвал я, и он внял моему голосу. Ты поверг меня в пучину, в сердце морей, и потоки окружили меня; все твои волны и валы прошли надо мной» (Иона 2, 3-4). И здесь поэтическая речь сопоставляет 'пучину-море' с 'подземным миром': брошенный в море Иона сознает себя во «чреве преисподней».

Служащий для обозначения преисподней термин <...> в пределах семитической филологии удовлетворительной этимологии не имеет. Согласно устному сообщению Н.Я. Марра, слово это может быть возведено к яфетическому корню *sal* со значениями: «вода», resp. «преисподняя», — но также «женщина». Естественно, поэтому, констатированное представление о связи 'воды' с 'преисподней' рассматривать как наследие мирозерцания яфетической эпохи². Вместе с тем становится понятным неоднократно встречающееся в библейской поэзии представление о связи 'воды' с 'женщиной', поскольку последняя изображается, как блудница или же вообще как источник любовных чар.

Известно библейское представление о Вавилоне, как о «великой блуднице», нашедшее яркое отражение в Откр. Иоанна (117, 1-4): «Я покажу тебе суд над великой блудницей, сидящей на *многих водах*; ею обольщались цари земные, *вином* ее чар упивались живущие на земле... И я увидел жену, сидящую на *звере багряном*... с семью головами и десятью рогами. И жена облечена была в порфиру и багряницу, украшена золотом, драгоценными камнями и жемчугом и держала в руке *золотую чашу*, наполненную мерзостью и нечистотой ее чар». Характерно неожиданное появление много-

(Baudissin, PrRE³, II, с. 156). Отсюда, по аналогии, следует, что рыба, посланная богом и выносящая Иону на берег, мыслится, как его избавительница; она является в данном случае заметной 'ковчега', 'бочки', 'корабля' и т. п. (ср. Memnon V, с. 217 сл.).

¹ Вопреки Kautzsch'y: HSdAT³, II, с. 45.

² Гункель считает библейское представление о загробном мире заимствованным из Вавилона так же, как и представление о наднебесных водах (Schöpfung, с. 154) <...>

голового зверя' вместо обещанного образа женщины, «сидящей на многих водах». Ясно, что фантастический зверь является мифологическим синонимом 'водной стихии', которая первоначально тождественна также и с женщиной, изображенной «сидящей на многих водах». Картина в существенных деталях соприкасается с представлениями, засвидетельствованными в Ветхом Завете у Иеремии (гл. 51): «Вавилон — золотая чаша в руках Яхве, опьяняющая всю землю; народы пили вино ее, оттого они обезумели» (ст. 7). И несколько далее: «о живущая на многих водах, изобилующая сокровищами, пришел твой конец»... (ст. 13). Эпитет «живущая на многих водах», в применении к Вавилону, едва ли может быть понят, как реалистическая черта в изображении города или страны, что вовсе не было бы характерно. Вавилон и у Иеремии мыслится как «блудница», но здесь отчетливее, чем в Откр. Иоанна выступает связь 'женщины' с 'водной стихией'; там блудница держит в руке чашу, наполненную ее чарами; здесь сама блудница изображена, как чаша, вино которой опьяняет народы.

И в других библейских текстах, впрочем, не очень многочисленных, 'вода' является символом для обозначения 'женских чар'. Если 'совершить прелюбодеяние' значит «пить краденую воду», то 'любственное наслаждение в браке' характеризуется, как «вода из собственного колодца»¹: «Пей воду из твоего колодца и влагу из твоего источника; пусть разливаются твои потоки пусть будут они для тебя одного, но не для чужих (совместно) с тобой; да будет благословен твой источник; имей радости от юной жены твоей» (Prov. 5, 15-18). Можно проследить некоторые постоянные черты в изображении женщины, как источника любовных чар, — безразлично, идет ли речь о невинной, обаятельной в своей чистоте и стыдливости героине «Песни песней» или же об испытанной, коварной блуднице, от которой предостерегают «Притчи Соломона». В изображении как той, так и другой проглядывают следы мифологических воззрений, связанных, по-видимому, с культом Астарты, как богини любви, со свойственной последней двойной связью с водной стихией' и с 'преисподней'. И в «Песни песней» невеста характеризуется, как «запертый колодец», «запечатанный источник» (4, 12) или же, как «садовый² источник», «колодец живой воды» (4, 15).

¹ Prov. 9, 17 и 5, 15; см. Riehm, Handwb. d. bibl. Alt., с. 1733.

² Связь с 'садом' является, по-видимому, пережитком вегетативного характера богини; но на связи 'воды' с 'деревом', наличной также в представле-

Связь со 'смертью' и 'преисподней' определеннее выступает в «Притчах» при изображении опасности, угрожающей тому, кто не в силах устоять против соблазна. Употребленные при этом выражения столь характерны, что, принимая во внимание первоначальную связь проституции с культом, мы вправе видеть в поэтических образах, рисующих коварство и губительную жестокость блудницы, несомненные пережитки мифологических воззрений: «Не блуждай по путям ее, ибо многие пали от нее мертвыми, и многочисленны — убитые ею; путь к ее дому это — путь в преисподнюю, нисходящий к чертогам смерти» (Ргов. 7, 25-27). Или: обольщенный ею «не знает, что там — *рефаимы*, что названные ею — в глубине преисподней» (ib. 9, 18) и далее: «ноги ее нисходят к смерти, стопы ее касаются преисподней» (ib. 5, 5). Ясно, что на блудницу переносятся черты богини, жрицей которой она первоначально была; еще в «Притчах» (7, 14) находим указание на то, что плата за любовь употреблялась на принесение жертвы. Термины «шеол» и «рефаимы» исключают возможность истолкования приведенных отрывков, как реалистического изображения последствий прелюбодейания. Еще менее допустима подобная интерпретация в том случае, когда в «Песни песней» 'любовь' сопоставляется со 'смертью' и 'преисподней': «Любовь сильна, как смерть, а ревность жестока, как ад; стрелы ее — стрелы огненные...; многие воды не в силах погасить любовь, и реки не зальют ее» (8, 6-7). В данном контексте речь идет, конечно, не более, как о поэтическом уподоблении, и оно настолько метко, что сохраняет свою выразительность и для современного сознания.

Однако, анализ, направленный на раскрытие генезиса поэтической речи, как таковой, на этом остановиться не может. Существует, по-видимому, какая-то определенная связь между любовью и смертью, *предшествующая* сопоставлению этих понятий в индивидуальном сознании на основании того или иного *tertium comparationis*. И даже тогда, когда давно уже изгладились всякое воспоминание как о происхождении, так и о первоначальном смысле этой связи, она, тем не менее, продолжает упорно жить в поэтической речи; отражение ее находим еще в памятнике I в. нашей эры и тут же — небезынтeресную попытку интерпретировать исконную неразрывность 'смерти' и 'обновления жизни': «Преиспод-

нии о «чудесных деревьях», растущих по берегам «райской реки», мы намерены подробнее остановиться в другом месте.

няя пожелала вечно питаться свежей плотью; отсюда возникло деторождение, и явилось на свет вождление родителей; так унижено было величие человека, и утеряно было его блаженство» (Арос. Вагуч., суг., 56, 6-7). Текст воспроизводит мысль, лежащую в основе рассказа о грехопадении, принадлежащего, как известно, Яхвисту, но и последний дает не более, как умозрительную интерпретацию унаследованного сочетания представлений, происхождение которого мы склонны возводить к яфетическому мирозерцанию.

Первое, что узнали Адам и Ева, когда вкусили от «древа познания», было то, что они *наги*; тогда они впервые почувствовали стыд друг перед другом и прикрыли свою наготу поясом из фиговых листьев. Только по изгнании из рая они увидели свое потомство, но одновременно над ними нависла угроза отныне неотвратимой смерти. Виной всему был мудрый змей, предвечный супостат Иеговы, наравне с праматерью Евой, — одно из воплощений водной стихии, олицетворяющей одновременно и 'смерть' и 'обновление жизни', — противоположные понятия, для обозначения которых человечество в ранний период словотворчества (как это выясняется средствами яфетического языкознания), довольствовались, однако, одним общим термином.

Но если змей характеризуется, как «мудрый», то и эту черту он разделяет с 'водной стихией': «Слова (исходящие из) уст человека — глубокая вода; источник мудрости — струящийся поток» (Ргов. 18, 4; ср. ib. 20, 5: «помыслы в сердце человека — глубокая вода; разумный человек черпает ее»). Оттого и суд божий, как отражение его мудрости, приравнивается непосредственно к «великой бездне» <...>. И в сущности подтверждением того же воззрения является кажущееся отрицание его в следующем тексте: «Откуда истекает мудрость, где — местонахождение разума?... Бездна говорит: 'не во мне — она', и море говорит: 'оно не со мной'» (Hiob. 28, 12-14). Едва ли имело бы смысл говорить о том, что даже бездна и море не обладают мудростью, если бы не существовало исконного представления о связи 'мудрости' с 'водной стихией'¹.

¹ Не лишено интереса, что в параллельном отрывке (Hiob. 28, 20-22) вместо 'бездны' и 'моря' находим 'гибель' и 'смерть'; они также заявляют, что только слышали о мудрости, но не обладают ею. Из сопоставления текстов выясняется параллелизм 'воды' и 'смерти', а также связь обоих представлений с 'мудростью'.

С этой точки зрения до известной степени проясняются воззрения, лежащие в основе гимна Мудрости (Prov. 8, 22-32), сохранившиеся ценные осколки библейской мифологии. В качестве воплощения водной стихии мудрость бога, естественно, предшествует его творению. Но в названном гимне 'Мудрость' выступает не в виде враждебного Яхве водного хаоса, а — по связи 'воды' с 'женщиной' — в роли женского божества, наравне с Яхве предшествующего созданию мира и бывшего свидетелем обуздания водной стихии. «Когда он утверждал небеса, я (была) там. Когда он проводил круг по поверхности бездны, когда он утверждал облака в вышине, когда он укреплял источники бездны, когда он полагал для моря свой закон, чтобы воды не преступали его повеления, когда он утверждал основания земли, — тогда я была при нем... я была каждый день его *утехой*, непрестанно *веселясь* перед ним» (8, 27-31). <...>

<...> Отсюда логически вытекает дальнейшее тождество Мудрости с самим Яхве, — по общей связи обоих элементов с 'водой'. Вывод лишь на первый взгляд может показаться парадоксальным. Едва ли есть надобность ссылаться на пример андрогинной Астарты¹, чтобы оправдать тождество мужского божества с женским. Мы исходим из предположения, что всякое божество, воплощенное в космическом явлении, в процессе антропизации может пройти через обе стадии, причем женская предшествует мужской, поскольку процесс антропизации совпадает с матриархатом. Когда в силу изменившихся социальных условий на первый план выдвигается мужское божество, женское продолжает пережиточно существовать наряду с ним в качестве его супруги (resp. матери или дочери). Едва ли, поэтому, божество, известное в Ветхом Завете под именем Астарты или Ашеры, должно непременно считаться заимствованным извне. Если бы не вызывало сомнений обозначение этой богини, как «царицы *небесной*»², мы видели бы в данном эпитете прямое указание на тесную связь (resp. первоначальное тождество) ее с Яхве, как небесным богом.

¹ Baudissin, PrRe³. II, с. 156.

² <...> Jer. 7, 18; 44, 19; ср. Baudissin (там же, с. 155 сл.).

Столь распространенный в Ветхом Завете, начиная с пророка Осии, образ неверной жены для характеристики отношения народа к богу — является, по-видимому, результатом перенесения на народ представления о женском божестве, элиминированном в процессе перехода к монотеизму¹. Возможность подобного перенесения подготовлена в народном сознании столь привычным в поэтической речи отождествлением народа с его родоначальником в лице того или иного патриарха, параллельно с которым пережиточно сохранилось также представление о тождестве той или иной группы племен с их праmaterью. Но и патриарх и праmaterь первоначально почитались божествами, как можно заключить, напр., для Якова из сохранившегося в египетской письменности теофорного имени *Якоб-хер*. Воззрение основано на тождестве народа с божеством, понимаемым, как его тотем, — представление, характерное для яфетического мирозерцания, но засвидетельствованное также для семитического мира именем *Ашшур*, обозначающим как божество, так и народ.

IV

Подводя итог сделанным наблюдениям, устанавливаем следующие ряды представлений, фигурирующих в качестве *поэтических синонимов* 'воды', а по связи с 'водой' также и в отношении друг к другу.

1. 'Небо', понимаемое так же, как 'свет' (и 'огонь'), характеризуется как 'верхние воды' в противоположность 'нижним', олицетворяющим 'преисподнюю' и далее, 'тьму', мифологически воплощаемую в виде 'дракона' (*Левиафан*, *Рахав* и др.), раздвоением которого является 'керуб', как олицетворение 'облака', герм. 'неба' и небесного божества, — воззрения, лежащие в основе библейской космогонии.

2. 'Вода', служа воплощением грозных проявлений божества в виде 'бушующего моря' или 'стремительного потока', сопоставляемого также с 'духом Божиим', является, с другой стороны, в качестве 'райской реки' или 'источника живой воды' символом благо-

¹ Маловероятной представляется в настоящее время догадка Вельгаузена, согласно которой упомянутый образ является произвольным продуктом творческой фантазии пророка Осии, навеянным будто бы конкретным опытом его личной жизни (*Kl. Prophet.*³, с. 107). Излюбленность мотива заставляет искать более глубокую причину для его возникновения.

датных свойств божества, воплощенных также в 'дожде', который в качестве оплодотворяющего начала понимается то как 'семь', то 'как дух божий', то как 'слово божие', — откуда идея партеногенезиса на почве «духа» или «слова божия».

3. 'Небо', изображаемое, как гигантские крылья 'птицы', мыслится, с другой стороны, в качестве 'жилища' бога, как 'храм', гесп. 'престол', стоящие оба в тесной связи с 'райской рекой'; но, по связи 'неба' с 'горой', храм переносится на землю в качестве земного местопребывания божества на 'святой горе' в 'священном городе', который, в свою очередь, орошается той же 'райской рекой', — откуда параллелизм «небесного» и «земного Иерусалима».

4. 'Вода', являясь в качестве 'источника живой воды' воплощением 'женщины' и далее 'любовных чар' (обозначаемых так же, как 'вино'), служит, с другой стороны, символом 'враждебной силы', а в качестве 'нижних вод' также 'преисподней' и далее 'смерти', — почему 'змеи', как воплощение 'водной стихии', мыслится не только как 'враг', но и как общая причина неизбежной для человека смерти и возрождения его в потомстве.

5. Поскольку духовные свойства божества поэтически воплощены в его космической природе, — 'вода' является символом 'милости', 'благословения' и далее 'слова божия', как воплощения 'истины' и 'справедливости', а также 'мудрости', которая, предшествуя созданию мира, неизбежно совпадает с 'водной стихией', служащей одновременно символом 'зла', воплощенного в 'мудром змее', гесп. 'сатане', — из чего вытекает, что дуализм «добра и зла», восходящих к общему первоисточнику, космологически предопределен выделением «верхних и нижних» вод из «хаоса», как первоосновы мироздания.

Сказанным устанавливается *органическая* связь конкретных воззрений, лежащих в основе библейских образов и уподоблений, с отвлеченными идеями религиозного умозрения, которые при своем поэтическом воплощении неизбежно облакаются в традиционные формулы, лишь вторично претворенные в религиозные символы.

Вместе с тем выясняется *параллелизм* между сочетаниями представлений, пережиточно отложившимися в поэтической речи Библии, и основными элементами яфетического мирозерцания. Как во всех рассмотренных уподоблениях одним из членов сравнения постоянно является — посредственно или непосредственно — 'вода', так для всех перечисленных (или близко родственных им) понятий можно указать в яфетических языках термины, во-

сходящие к корням с основным значением 'небеса-воды'. Образованные из тех же корней племенные названия яфетидов служат одновременно тотемными названиями божеств, которые, в своих мифологических воплощениях, являются то 'крылатыми существами' ('крылатый конь', 'птица'), олицетворяя 'небо', resp. 'небесные воды', то 'драконами', олицетворяя 'нижние воды' надземные или подземные, в зависимости от того, в какой из трех параллельных плоскостей мыслится космическое явление, лежащее в основе представления о божестве. Весь комплекс представлений находит для себя полную аналогию в библейской поэзии, как в противопоставлении 'верхних вод', олицетворяемых (по связи с 'облаком') 'керубом', 'нижним водам', воплощенным в 'драконе', так и в перенесении связанных с 'небом', как жилищем божества, представлений на его земную обитель в Иерусалиме. Далее, совмещение в одном недифференцированном представлении противоположных понятий — 'света' и 'тьмы', 'добра' и 'зла', 'смерти' и 'обновления жизни' — является общей чертой, одинаково характерной как для яфетического мирозерцания, так и для отраженного в библейской поэзии круга воззрений. И столь же общей чертой представляется свойственное обоим мирозерцаниям сопоставление отвлеченных понятий ('добра', 'милости', 'слова' и т.п.) с 'водой', — поскольку здесь и там этически окрашенные свойства божества являются результатом преломления сквозь призму общественности первоначально присущей ему космической природы¹.

¹ Соответственно этому приходится существенно модифицировать общепринятое в египтологии представление о первоначальном различии космических и локальных божеств, на несостоятельность которого впервые указал мне В.К. Шилейко, и которое задолго до того было положено мною в основу теории о происхождении личного универсального бога в Египте путем синкретизма на почве слияния местного бога с космическим (Пам. егип. рел. I, с. 41 сл.; ср. Рел. Амона и Ветх. Завет, с. 4). Оставляя теорию в силе в применении к процессам религиозного развития исторического времени, я полагаю теперь, что факт различения местных и космических богов, как мы застаем его на заре истории, является результатом дифференциации унаследованного от доисторической эпохи представления о божестве, совмещающем черты космического и личного бога. Синкретизм исторического времени, хотя бы и древнейшего, конечно, не влечет за собой зарождения новой идеи божества (чего справедливо не мог допустить Шилейко), но приводит лишь к повторному восстановлению — при более отчетливом выявлении противопоставляемых элементов — первоначального единства до-исторической эпохи.

Установленные совпадения являются, на наш взгляд, прямым указанием на *генетическое родство* представлений, отложившихся в поэтической речи Библии, с мирозерцанием яфетидов, как до-семитического населения Палестины, оставившего также реальное наследие в топонимике страны и в многочисленных яфетидизмах в древнееврейском и родственных ему языках.

Конкретизируя гипотезу генетического родства, мы вынуждены, далее, предположить для библейской поэзии наличие литературной традиции, выходящей за пределы национальных рамок¹ и выросшей на почве представлений об окружающем мире, восходящих в последнем счете к яфетическому мирозерцанию. Но и при таком допущении все же остается загадочной *живучесть* усвоенных элементов, упорно сохранившихся — через длинную цепь промежуточных звеньев, заполняющих ряд тысячелетий, — несмотря на глубокое несоответствие с религиозно-философским содержанием подлинно библейского мирозерцания. Для освещения затронутого вопроса необходимо хотя бы в общих чертах наметить наш взгляд на происхождение и развитие поэтической речи вообще и, в частности, остановиться на вопросе, столь метко сформулированном А.Н. Веселовским², — «о роли и границах *предания* в процессе личного творчества».

При обилии и разнообразии образов и уподоблений, при кажущейся произвольности содержащихся в них сопоставлений, с первого взгляда, представляется безнадежной попытка понять самый факт возникновения и развития поэтической речи, как закономерный процесс, обусловленный объективными факторами, поддающимися учету научными средствами. Между тем, яфетическая теория, как нам кажется, способна пролить неожиданный свет на поставленный вопрос.

Существенное отличие поэтической речи от прозаической, состоящее в том, что последняя претендует на адекватное воспроизведение действительности, тогда как первая принципиально хочет быть понята метафорически, приходится признать *относительным*, поскольку человеческая речь вообще, — как это рельефно вскрывается яфетидологической палеоглоттикой, на ранних ступенях своего развития насквозь проникнута метафорическим элементом. Отсюда — намечающаяся возможность рас-

¹ Подробнее — в моей ст. «Переж. анимизма» и т.д. («Евр. Мысль», 1925).

² Поэтика, II, 1, 1.

сма­три­вать воз­ник­но­ве­ние по­э­ти­че­ских об­ра­зов и упо­доб­ле­ний, как част­ный слу­чай бо­лее об­ще­го про­цес­са за­ро­ж­де­ния и раз­ви­тия ме­та­фо­ри­че­ско­го эле­мен­та че­ловеческой речи как таковой¹.

С точки зрения яфетической теории, строго адекватное воспроизведение действительности в речи мыслимо, в сущности, лишь на первичной ступени словотворчества, когда человеческая речь представляется столь же мало дифференцированной, как и представление об окружающем мире. По мере постепенного оформления в сознании внешних явлений и параллельного обогащения зарождающейся речи в результате древнейших процессов скрещения, происходит приурочение наличного запаса первичных словообразований, — совпадающих по своему значению, но различающихся фонетически², — к обозначению осознаваемых в своем различии отдельных элементов окружающего мира. Но с этого момента становится неизбежным расхождение между действительностью и воспроизведением ее в речи, поскольку последняя в каждой данной стадии вынуждена пользоваться терминами, пережиточно сохраняющими присущие им на предшествующей ступени менее определенные и потому более широкие по объему значения. Затруднение не может быть полностью устранено приспособлением слов для новых значений путем дифференциации постепенно уточняющихся в своей членораздельности звуков речи, ибо приурочен-

¹ Небезынтересно отметить подобную попытку у *Тайлора* (Антропология, русск. пер. 1898, с. 289 сл.): «Современный поэт и до сих пор, ради живописности, пользуется метафорами, которые в устах варвара являлись действительной помощью для изъяснения его мысли». Разобрав стихотворение Шелли, в котором «луна введена для выражения примером понятия бледности, и утренняя заря — понятия красноты, между тем как для передачи представлений о заре, сияющей над морем, вводится уподобление восседанию ее на троне» и т. п., автор продолжает: «А это и есть именно тот самый способ, которому следует человек первобытного варварского периода, изъясняющийся метафорами, заимствованными из природы (?), не ради поэтической аффектации, но просто ради того, чтобы подыскать самые ясные слова для передачи своих мыслей. Даже наша обыденная проза полна слов, перешедших теперь в обычное употребление, но обнаруживающих следы этой древней естественной поэзии, и этимолог может, если пожелает, восстановить образы древних поэтических мыслей, создавшие эти слова» (курсив мой). — Вопрос, однако, в том, чтобы выяснить объективные факторы, обуславливающие зарождение «естественной поэзии», и какое представление имеет «варвар» о природе, из которой «заимствованы» его метафоры.

² Речь идет о тотемных названиях скрещивающихся племен, как единственном источнике происхождения речи.

ные к новым значениям слова — и в новом своем фонетическом облике — продолжают пережиточно сохранять тесную связь с представлениями, для обозначения которых служили лежащие в основе их корни на предшествующих ступенях развития речи.

Указанными явлениями заранее предопределяется метафорический характер человеческой речи, неизбежно вытекающий из самого процесса ее созидания и обуславливающий зарождение и развитие поэтической речи, как специфической реакции сознания на впечатления внешнего и внутреннего опыта, принципиально преследующей иные цели, чем адекватное воспроизведение действительности. Но если прозаическая речь, вынуждаемая повелительными требованиями общественной жизни, в своем неуклонном стремлении к точному фиксированию реальных соотношений конкретных явлений, тем или иным путем доводит до минимума первоначально и ей присущий метафорический элемент, — то поэтическая речь, служа исключительно духовным потребностям человека, охотно культивирует устраняемые прозаической речью, как непригодные для ее целей, сочетания представлений, пользуясь ими в качестве образов и уподоблений, и невольно сберегая, таким образом, в виде «геологических отложений», элементы минувших эпох поступательного движения человеческой мысли.

Отсюда понятно, что образы и уподобления, в значительной части своей, отражают мифологические воззрения, которые, в свою очередь, в предшествующей стадии носили характер адекватного восприятия окружающего мира, — ибо на первичной ступени познания немислим дуализм мифологического и реалистического мышления: расхождение и здесь возникает, как неизбежный результат развития. В непрерывном процессе последовательно сменяющих друг друга мирозерцаний, мнимые для данной стадии соотношения, имевшие актуальное значение в предшествующей, продолжают пережиточно существовать в качестве недоступного внешнему восприятию мира мифических существ, вера в которые поддерживается благодаря укоренившимся в культе и житейском обиходе навыкам, которые приобретают характер магических действий с того момента, как стала иррациональной лежащая в основе их идея каузальности. Вместе с тем нарождающееся религиозное умозрение постепенно претворяет умопостигаемый мир, как и связанный с ним культ, в символическое отображение идей и настроений, вытекающих из неустранимого факта относительности человеческого существования. Но при чрезмерно нарастающем

расхождении между изменившимся восприятием окружающего и отложившимися в культе и мифах верованиями неизбежной становится, от времени до времени, замена прежних религиозных воззрений новыми, заранее осужденными на ту же участь в будущем. Ликвидируемые в результате многократно повторяющегося процесса мифологические представления находят гостеприимное убежище в поэзии, обогащая наличный в поэтической речи запас метафор и уподоблений, отражающих элементы некогда подлинного миросозерцания, но признаваемых отныне за простую игру воображения.

По мере того, как совершается обособление поэтической речи как самостоятельной области, проявляющееся и в выработке особых стилистических форм, выступает на сцену личное творчество, развиваясь отчасти самопроизвольно, на почве своеобразной переработки воспринятых впечатлений, отчасти в бессознательном подражании усвоенным из указанного источника сочетаниям представлений, воспроизводя подчас заведомо произвольные соотношения мнимых элементов, как поэтическое воплощение стремящихся к выявлению идей и переживаний. Отсюда иррациональный для мифолога элемент поэтической речи, делающий проблематичным использование образов и уподоблений для реконструкции лежащих в основе их мифологических представлений, — при отсутствии надежного *критерия* для отделения произвольных продуктов творческой фантазии от подлинных черт некогда актуального миросозерцания. Впрочем, поскольку речь идет о *религиозной* поэзии, индивидуальное творчество в значительной степени ограничено зафиксированными в коллективном сознании традиционными воззрениями.

Возвращаясь к конкретно интересующей нас проблеме изучения библейской поэзии, укажем на отмеченное выше расхождение между умозрительным содержанием религиозных идей и натуралистическим характером конкретных черт, послуживших для их воплощения. При наличии прямого противоречия между религиозными воззрениями автора и присущим его речи образным схематизмом мы, естественно, не имеем основания отнести примененные им образы и уподобления за счет его личного творчества, но вправе видеть в них пережиточно отложившиеся мифологические представления. И поскольку эти представления оказываются внутренне объединенными, слагаясь в цельное мировоззрение, которое в ряде существенных пунктов обнаруживает точки соприкосновения с сочетаниями представлений, характеризующими мироззер-

цание яфетидов, реконструируемое лингвистическими средствами, совершенно независимо от анализа библейских текстов, — мы вправе видеть в них прямое наследие яфетической эпохи.

(Печатается с сокращениями по кн.: *Яфетический сборник. III. М.; Л., 1925. С. 127-164*)

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. Б.м., 1866-1869.

Буслаев Ф.И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Т. 1. СПб., 1861.

Буслаев Ф.И. Странствующие повести и рассказы // Русский вестник. 1874. № 5.

Веселовский А.Н. Сравнительная мифология и ее метод // Веселовский А.Н. Собр. соч. Т. 16. М., Л., 1938.

Иванов В.В., Топоров В.Н. Инвариант и трансформации в мифологических и фольклорных текстах // Типологические исследования по фольклору. М., 1975.

Козлов А.С. Мифологическое направление в литературоведении США. М., 1984.

Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957.

Лосев А.Ф. Бытие. Имя. Космос. М., 1993.

Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.

Максимов Д.Е. О мифологическом начале в лирике Блока // Блоковский сборник. Т. 3. Тарту, 1979.

Март Н.Я. Постановка учения о языке в мировом масштабе. Б.м., 1928.

Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М., 1990.

Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994.

Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976.

Мелетинский Е.М. Средневековый роман. М., 1983.

Миф — фольклор — литература: Сб. статей. Л., 1978.

Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 1, 2. М., 1980-1982.
Статьи: "Предания и мифы", "Сказки и мифы", "Литература и мифы"

Стеблин-Каминский М.И. Миф. Л., 1976.

Тахо-Годи А.А. Миф и символ в сказке Горького "Девушка и смерть" // Филологические науки. 1968. № 4.

Топоров В.Н. О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией "мирового дерева" // Труды по знаковым системам. Тарту, 1971. № 5.

Топоров В. Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления // Structure of texts and semiotics of culture. The Hague. P., 1973.

Франк-Каменецкий И.Г. Вода и огонь в библейской поэзии. (Отголоски яфетического мирозерцания в поэтической речи Библии) // Яфетический сборник. III. М.; Л., 1925.

Франк-Каменецкий И.Г. Пророки-чудотворцы. М., Л., 1925.

Франк-Каменецкий И.Г. Растительность и земледелие в поэтических образах Библии... // Язык и литература. 1929. № 4.

ВОПРОСЫ ПО ТЕМЕ

1. Предпосылки и хронологические рамки формирования мифологической школы. Характеристика научной деятельности Ф.И.Буслаева.

2. Концепция "натуральной народной души" в произведениях Ф.Шеллинга, А.-В. и Ф.Шлегелей, Я. и В.Гримм.

3. Вопрос о взаимоотношении (взаимовлиянии) между литературой и мифом в "этимологическом" направлении школы.

4. Основные положения сравнительно-аналитического направления мифологической школы: взаимоотношение мифа и ритуала.

5. "Архетипы" мифологического мышления и литературный процесс; естественный миф и "внутренняя" мифология писателя.

6. Эстетико-фольклорные модели мифологической школы ("солярная теория", "метеорологическая теория", "принцип персонализации").

7. Как понимать слова А.Ф.Лосева, что "миф есть лик личности"?

8. Значение трудов А.Н.Афанасьева для формирования принципов русской мифологической школы.

9. Структурно-символический анализ литературного произведения (назвать основные, наиболее употребительные знаки-символы).

10. Философско-мировоззренческая ценность мифологии и творческий процесс писателя (А.Ф.Лосев).

11. Проблема "народности" в рамках мифологической школы.
12. Принципы анализа литературного произведения в рамках мифологической школы.
13. Русская мифологическая школа и американская "новая критика".



ОЛЬГА МИХАЙЛОВНА ФРЕЙДЕНБЕРГ (1890 — 1955)

Родилась в семье известного физика Михаила Фрейденберга. В 1923 г. окончила Петроградский университет по отделению классической филологии. Окончив аспирантуру, присоединилась к научному коллективу Н.Я.Марра, создателя известной яфетической теории (1926-1932), и была в составе группы единственным литературоведом, испытывающим тяготение к вопросам теоретической поэтики. После распада школы Марра активно занималась изучением взаимодействия фольклора и литературы в системе культуры (в сравнительно-историческом аспекте).

О.М.Фрейденберг вошла в историю отечественного литературоведения как создатель нового метода изучения литературного текста, включающего в себя широкий, комплексный подход — взаимодействие мифологии, религиозных представлений, языка и мышления. Анализ литературного произведения, согласно этой концепции, опирается на предположение тождества семантики в языке, религии, эпосе, сюжете литературного произведения и — мифе. Из этого же исходит и созданная Фрейденберг гипотеза о происхождении "наррации" (повествовательных форм) в европейской литературе.

Фрейденберг исследовала литературный процесс как продолжение разрушения мифа через метафорическое осмысление его форм. Если М.М.Бахтин изучал происхождение литературного героя через погружение в процесс формирования "самосознания" в "избытке видения" автора, то Фрейденберг искала героя литературного произведения в недрах архаического сознания, впервые дававшего формы своим впечатлениям от окружающего мира в виде образов-метафор, мифологических существ. Первые персонажи

мировой литературы имели "множественно-единичный" характер, отличаясь "безличностью и безымянностью", зооморфностью, космичностью, что отражало свойства тотемного образа "для всех" О.М.Фрейденберг установила, что "мышление, овеществлявшее и активизировавшее природу, одновременно и персонифицировало ее... вещная природа представлялась действительным миром, и оно совпадало со всем общественным коллективом и его отдельными представителями" Звезды, небесные светила, небо, вода и земля в результате оказывались прообразами, первоначалами всех героев мировой литературы, имевшими в виде "персональных богов" своих прямых предшественников.

В своей известной работе "Поэтика сюжета и жанра" Фрейденберг анализирует литературный текст с помощью отталкивания от определенных смысловых точек его, понятий и образов, составляя затем длинные этимологические "уравнения", приводящие определенный образ или мотив к древнейшей ритуально-обрядовой основе, например, литургии, агапе (трапезе любви), обряду инкарнации, идее плодородия или "мировому дереву". Система доказательств обычно опирается на развитую этнографическую основу, с использованием богатого фактического материала, что придает исследованию убедительный и очень подробный, информативный характер. Каждое из создаваемых на этом пути уравнений (например, победитель=солнце, еда=половой акт, смерть=зверь, царь=жених, материнство=воскресение и др.) сопровождается подробным комментарием, цель которого — доказать справедливость данного семантического отождествления. У Фрейденберг нередко длинные этимолого-смысловые цепочки типа "плач" и "смех" — "смерть" — "свет" — "плодородие неба" — "акт любви" — "еда" и пр. В основе метода лежит уверенность в том, что с помощью ряда таких отождествлений можно найти истинное значение образа, так как "многоплановость, поливариантность метафор, несводимых друг к другу, дает внешне пеструю картину, изнутри объединенную одним и тем же значением".

Одновременно качества, присущие мифологическому существу, поляризуются в парах, взаимодействующих друг с другом и/или противоположных по этическому смыслу (двойниках, братьях-близнецах и пр.), образуя этические антонимы типа: злой добрый, кроткий - убийца и т. д. Персонаж литературного произведения осмысливается здесь как олицетворенная (воплощенная в лице и характере) метафора. Подобным образом объясняется в концепции

Фрейденберг и происхождение сюжета: например, миф о конце света отливаясь в сюжет о похищении света чудовищем. То есть образ явления в процессе развития литературы приобретает определенные персональные функции: богоотступника, насильника, святого, врага, победителя и пр.; эти функции, в свою очередь, образуют пути для развития сюжета.

Само происхождение повествовательности Фрейденберг объясняет с помощью аналитического рассмотрения поэтапного освобождения описания события от мифологических связей и характеристик (в статье "Происхождение наррации"). Согласно выдвигаемой ею гипотезе, миф, поначалу единственная (монологическая) сфера духовного творчества, разрушаясь, породил формы искусства, диалогического по своей природе. Чтобы понять, как именно совершился этот переход, важно проследить, какие именно формы современного искусства сохранили (и насколько) свойства, унаследованные от мифа. Главным достижением концепции является установление непосредственной преемственной связи между прямой и косвенной речью в возникновении нарративного "авторского я" от первоначально существовавшего "косвенного я" ("прямая речь внутри себя"). Сам расцвет драмы, формы искусства с неявно выраженной повествовательностью, в Древней Греции Фрейденберг объясняет этим "неумением повествовать", слабым развитием формы речи о третьем лице. Появление наррации оказывается связанным с развитием косвенной речи, а также с созданием пока еще статично фиксирующих точку повествования "словесных картин" с помощью позиции зрительного "очевиденья" (например, описываемого ею "подглядывания"). Зрительская же позиция постепенно превращалась в читательскую, по мере того как совершенствовались формы повествования, от прямого "показывания" и называния к "рассказу", разворачивающему картину во времени и сдвигающему точку "показывания" в пространстве. Навык видения и воспроизведения свойств пространства и времени вырабатывался вначале в форме отдаления от "здесь" и "сейчас" ("далеко" и "давно"), затем постепенно приближаясь, по мере совершенствования нарративных форм, к текущему моменту бытия. Поначалу одномерное "свернутое" время мифа через первобытные формы наррации постепенно стало многомерным и бесконечным пространством-временем новой литературы.

В этом процессе возникновения гибких нарративных форм новейшей литературы особую роль сыграла метафора, которую

Фрейденберг считала древнейшей формой образного осмысления представления человека о мире. Именно разворачивание метафоры, ее распространение, обрастание новыми деталями, смыслами, значениями превращали ее позже в сюжет, жанр, идею. С помощью метафор еще в античные времена человек оформлял свое представление о еде, рождении и смерти, затем эти метафоры, видоизменяясь и перекомбинируясь, "оформляли литературные жанры и сюжеты", одновременно становясь их морфологической частью. Ученый указывает, что, например, мотивы вина и любви, крепко увязанные между собой еще в мифологических формах, впоследствии отливаются в лирико-поэтический шаблон "безоглядного наслаждения жизнью", понимаемого в виде мимолетной любви и/как опьянения. С помощью таких привязок Фрейденберг объясняет внутренний смысл возникающих в истории литературы сюжетов, создавая свою основу для решения проблемы "исторической поэтики". Ученый указывает, что, например, сам акт говорения осмысляется как символ победы над смертью, своего рода констатация преодоления смерти. Рассказ о себе — способ выздоровления; онемение оказывается равно смерти. Говорение сравнивается с несением светильника. С помощью связанных мифологическими корнями взаимообуславливающих метафор Фрейденберг объясняет происхождение того или иного образа и всей литературы в целом. Таким образом могут быть объяснены многие явления в литературе, например, специфические черты описаний природы у Ф.И.Тютчева, особенности пушкинского лирического "я" и другие, за счет вскрытия мифологических корней элементов художественных структур, всегда указывающих, по мнению Фрейденберг, на происхождение и, тем самым, истинную сущность литературной формы.

Существенным недостатком предлагаемого ею метода является то обстоятельство, что смысловая структура произведения, подлежащая изучению, оказывается при этом чаще всего в стороне, заслоняясь частными значениями, — подобно тому, как для лингвиста при изучении этимологии слова всего важнее то, от чего оно произошло, нежели оттенки его значений в конкретных речевых актах. Такого рода смысловая "этнографическая" этимология позволяет сделать ряд выводов о происхождении отдельных литературных образов (солнце, дерево, смерть и пр.), жанров и даже о происхождении самой повествовательной формы из мифа, распадающегося под напором нового времени-пространства литератур-

ного произведения. Вся современная литература, по мнению исследовательницы, представляет собой непосредственное последствие разрушения мифа, сопровождаемое рождением метафоры и литературного героя, всех многообразных форм повествовательности. Жанровое многообразие современной литературы также объясняется особенностями формирования литературной формы из разрушенного (объективированного) мифа: "То, что впоследствии становится лирикой, драмой и пр., есть вариация метафор смека, шлача, брани, провокации и т. д., так как является парафразой, новым иносказанием одного и того же смысла, т. е. интерпретацией действительности".

Фрейденберг вошла в историю русского литературоведения как ученый, успешно разрабатывавший вопросы символики цвета, других свойств предметного мира литературного произведения, в русле основной концепции сохраняющих связи этих художественных символов с тем, от чего они произошли, — мифологическим значением. Так, например, ею была выявлена глубинная архаическая обусловленность черного цвета ночью, со всеми сопутствующими метафорическими значениями, белого цвета — жизнью, счастьем, радостью. Как писала Фрейденберг, красный и желтый цвета "чаще означают смерть, чем жизнь, этим объясняется их принадлежность цирковому шуту".

Портретные характеристики героев новой литературы, особенности формирования их внешнего облика также оказываются глубоко обоснованными различными архаическими корнями. При этом, явно в противовес социологической критике, выясняющей классовые характеристики героев, прямо интерпретирующей их богатую или бедную одежду как принадлежность к определенному слою с выяснением формы социального противостояния, признаваемого главным содержанием литературного произведения, Фрейденберг делает подчас неожиданные, выглядящие парадоксальными для литературоведа-социолога выводы, вскрывая глубокую символическую подоплеку отдельных характеристик деталей внешнего облика героев. "Одежда действующих лиц в литературном произведении, от шкуры убитого зверя, через растительные виды (листья), венки и т. д. и вплоть до платья, оказалась связанной с перипетией самого сюжета: такова эпическая роль бедной и грязной одежды, рубища и пр. или животворящая значимость светлой, богатой, яркой и, главное, новой одежды".

Как и другие представители мифологической школы, Фрейденберг использовала в своей работе и по-своему разрабатывала теорию архетипа, указывающую на происхождение литературного героя из мифического образа. Архетип — устойчивое мифическое представление, от которого бессознательно отталкивается мышление человека, создавая или усваивая идеи и явления. Образ явления, согласно этой идее, отливаётся затем в какой-то определенной социально-бытовой функции. Стандартное противостояние двух и более героев в их борьбе друг с другом, образующее сюжетную основу литературного произведения нового времени, а также "отражение" литературными героями характерных свойств друг друга Фрейденберг находит в архаической идеальной форме "раб — господин", когда раб-слуга или шут-слуга становится карикатурой и пародией на господина, имитирующего "бога". Здесь же лежит и основа любимого средневекового образа царя-раба, совмещающего в себе две противоположности.

Таким же образом решается вопрос о соотношении "женского" и "мужского" в литературном произведении. Именно реализованная (олицетворенная) метафора пола, по мнению исследовательницы, дает в конечном результате обобщенную пару героев литературного произведения: "ее" и "его". Несмотря на это, замечает Фрейденберг, в наборе героев, как правило, звучит идея троичности, свойственная архаическому сознанию (многообразно выявившаяся в самых разных формах мирового искусства: три нефа в храме, три измерения пространства, три этажа в храмовой архитектуре и пр.). Поэтому, считает Фрейденберг, в европейском романе, как правило, присутствует триада героев, но обычный их набор передает "метафору пола": герой и две героини или героиня и два героя, составляющие "любственный треугольник", с развитием, как остроумно определяет это Фрейденберг, сюжета — "кадрили отношений". Небесная красота героини также обусловлена архетипически: "Образ красоты, являя собой метафорическое представление о космосе, становится неотъемлемой чертой героев и их стабилизированного, чисто условного портрета". Этим объясняется то, что религиозно-философским исканиям А.С.Пушкина, Ф.М.Достоевского, В.Соловьева, А.Блока, других русских писателей было присуще особое, ярко характеризующее их внимание к образу Прекрасной Дамы, олицетворяющей собой "добро-красоту-истину", еще одну характерную "мифическую триаду". В рамках этой концепции внешние портретные черты литературного героя коренятся

в наборе определенных мифологем, свойственных творческому кредо того или иного писателя, всегда исключительно важных для семантики всего художественного целого. Не только исключительная красота, но и подчеркнутое уродство (образа зла, лжи, порока, несчастья и пр.) — хтоническая черта (например, Квазимодо в "Соборе Парижской богородицы" В. Гюго), указывающая на генетически отчетливые мифологические корни.

Нельзя сказать, что все в этих концепциях бесспорно. О.М.Фрейдберг можно адресовать многие из тех упреков, которые были высказаны в адрес литературоведов-мифологов: принципиальное различие свойств времени-пространства мифа и художественного хронотопы, недостаточное внимание к художественной функции детали в составе художественного целого, размывание границы между художественным и нехудожественным текстом. Однако выполненная ею работа оказалась необычайно ценной для науки, дав новый импульс развитию современной компаративистики, наметив пути для совершенствования нашего представления об одной из самых трудных проблем литературоведения — отношении литературы к мифу. Труды Фрейдберг оказали существенное влияние на развитие русской словесности, эстетики и фольклористики XX века.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ НАРРАЦИИ

1

Двуучленность метафоры, идущей от двух смыслов к единству инносказания, не является для античного поэтического мышления каким-то исключением. Напротив, природа метафоры служит принципиальным образцом всего античного искусства, в том числе и литературы (как ни условно этот термин может прилагаться к мусическим искусствам).

Древние греки не были ни дуалистами, ни монистами. Все их идеологии указывают на двуединство их представлений, и этим они так своеобразно отличаются от восточных народов. Это двуединство представлений, позволяющее соуживаться светлому и темному началам, добру и злу, которые могут переходить одно в другое, накладывает на греческую мысль жизнеутверждающие тона и освобождает даже ее идею рока от мрачной бесповоротности. Известно, что «фатальность» и «катастрофа» — измышление Сенеки и европейцев; для греков «катастрофа» означала поворот в

обратную сторону, вниз, но все же «поворот», то есть такое движение по кругу, которое получало новую «чреду» вверх. Ананка была фатальна только для одного короткого отрезка времени. Представление о двуединости мира, структурно восходившее к образу агона между положительным началом и его «тенью», порождало в идеологиях, особенно в мусических искусствах, двучленные конструкции, основанные на полярности и «противоположности» обоих членов. Положительному плану неизменно противопоставлялся «обратный» план, который сопутствовал первому в виде его неизменного антипода. В языке, в речах, в ритмике, в мусических жанрах, в отдельных произведениях и в их частях цельность достигалась средствами внутреннего противопоставления двух членов с итоговым третьим (или усеченно, без третьего). Напомню такие общеизвестные факты, как в религии — тройственные и двойственные боги, совокупность которых выражала единство, в агонистике — двое тяжущихся и один арбитр («тройка» в виде единого целого), в языке — двучленные конструкции с внутренней антитезой (μεν — δε), в речах — трехчленные конструкции (вступление изложение — заключение), в ритмике — двучленная структура с антитезой долготы и краткости, повышений и понижений, в пластике — принципы симметрий, в метрике — двучленные и трехчленные строения строф и многое другое без конца.

Наиболее крупный «противительный» план сказывался в гибризме, который сопровождал все «подлинное» и служил его «изнанкой». Гибризм (от υβρις) был своеобразным выражением чисто античных представлений; он означал принцип нарушения моральной и религиозной нормы (бытовой и духовный цинизм). Я буду говорить о нем дальше в связи с комедией. В мусических («литературных») жанрах прослеживается и другое «противление», носящее форму двучлена, — симбиоз поэзии и прозы. Еще более древний характер имела эта двуединая полярность в той ритмико-словесной системе; которая не носила законченных черт ни прозы, ни поэзии; эта полярность сказывалась на двучлене мелоса и речитатива. Ее самый лучший образец дан нам из всего, что дошло от античности, в парабазе древней комедии, структура которой состоит из «положительных» оды (мелоса) и эфирремы (речитатива) и «отрицательных» оды (антоды) и эфирремы (антэфирремы); таким образом, здесь двойное «противление» — и в виде мелоса с речитативом, и в виде их «обратных» форм. Остается в силе и «парное» членение всей комедийной структуры, вскрытое Зелинским. Коме-

дийная ода («песня») содержит, хотя и пародийно, высокие смыслы, а эпиррема — преднамеренно низкие, вплоть до прямой брани. Форма оды по большей части молитвенная, форма эпирремы — беседа со зрителями. Сложена ода в лирической системе, эпиррема — в хореических тетраметрах. Эти тетраметры еще не проза, конечно, но метрическое соотношение двух смысловых членов, оды и эпирремы таково, что в одном из них заключено песенное начало, в другом — противоположное, речитативное, речевое. Такое же «противление» песни — речи со временем вырастает в комедии и в трагедии в метрический большой двучлен мелики — речитатива. Однако и внутри одной мелики (драматической и лирической) находится все то же двойное или тройное членение: строфа с антитезой антистрофы и с эподом. Эта структура свойственна как раз самым древним формам мелоса — хоровым, коллективным песням. Строфы и антистрофы объединяются метрической одномерностью; эпод как бы плоскоотно представляет собой сумму первых двух членов — их позднее смысловый итог. Этот двучлен, сохранившийся в структуре самого мелоса, указывает на то, что элементы будущего деления на поэзию и прозу содержались некогда в одной песенной системе. В одних случаях оба члена песни имели одинаковые метрические структуры (строфа и антистрофа); в других — разные (ода и эпиррема). Но там и тут их отличало и вносило противопоставление различное содержание, которое делало из обоих членов этого единого смыслового двучлена антитезу: один из членов содержал в себе некий позитивный смысл, а другой, неразлучный с ним, выражал обратный смысл. В комедийной песенной структуре — я говорю о парабазе — такая «изнанка» еще очень сильна. Сохранилась она и в позднейших двух стилях, высоком и низком, таких жанров, как сатура, где поэзия и проза идут вперемежку, или как последующая беллетристическая проза. В одних случаях высокое пародируется низким, в других — высокое остается за мелосом, низкое или обыденное — за речью, в третьих — высокая тематика излагается возвышенным стилем, низкая — обыденным.

Сатура дошла до нас в таком виде, что трудно уследить за содержанием двух ее частей; нужно, однако, помнить, что фольклор древних восточных народов тоже содержал, наподобие сатуры, «смесь» поэзии и прозы. Знаменитое «петь — говорить» (*singen — sagen*), найденное в фольклоре многих народов, опровергает старое мнение о сознательной «смеси» двух жанров, введенной якобы

римскими писателями (сатура = «смесь»). Можно было бы сказать без преувеличения, что в Греции поэзия и проза, выйдя из одной и той же системы ритмических антитез, были искони совместны. Но еще правильнее было бы сказать, что в Греции не было отстоявшихся ни прозы, ни поэзии. В древности проза еще не носит характера простого изложения мыслей, свободного от ритмизации и «фигур». Но если античная литературная проза до конца остается ритмичной и метафоричной, то в фольклорном виде она и вовсе не отделима от поэзии. К этому нужно прибавить, что Аттика почти не имела собственной поэзии: ее поэзия находилась в ее прозе. Если же ей бывала нужна песня (например, в драме), она переносила ее в чужеродной языковой форме. Условность деления на поэзию и прозу дает сильно о себе знать именно в античности. И у поэзии, и у прозы здесь одинаковая функция образности, позже — общий инвентарь так называемых «фигур». Но стоит пойти за формальными чертами этих жанров, чтобы их отличия начали стираться и чтобы греческая проза предстала как поэзия в понятийной функции. Впрочем, если говорить о жанровой очерченности, то в Греции вообще не было литературных устойчивых жанров. Каждый из античных жанров, поэтических или прозаических, мог отливаться в качественно различные формы своей противоположности. Так, драма могла принимать характер прозы — у Лукиана, например, — или характер лирики — в сценках Феокрита. Но и поэзия могла выражаться прозой, как у Горгия, или драмой, как в комосе. У Ксенофана проза принимала жанровые формы поэзии, у Софрона — драмы. Жанровое своеобразие рождается позже всего для прозы; в сущности, оно лежит уже за пределами античности. В античную эпоху формальная разница между поэзией и прозой очень незначительна и условна: проза отличается от поэзии только метрической и музыкальной ослабленностью. Гораздо значимее для античности тот факт, что ее поэзия и проза появляются парно, и, чем древнее, тем их симбиоз неразрывнее: он восходит к двучленности с внутренним «противлением».

Разновидность двучлена с внутренней антитезой встречается уже у Гомера. Но тут речь должна идти не о поэзии-прозе, а о двух противоположных элементах прямого и косвенного рассказа, появляющихся совместно. «Илиада» представляет собой один общий

косвенный рассказ, пересеченный многими прямыми речами. «Одиссея» передает в форме личной речи серию косвенных рассказов. Такая композиция впоследствии стилизуется в греческом романе, но «Одиссея», как и большинство фольклорных рассказов древних восточных народов (особенно индийцев и арабов), дает смешение личных и косвенных речей; вместо единого плавного повествования тут излагается середина событий, возврат к началу, ныряние основного сюжета, то отодвигаемого, то снова приближающегося. Рассказчик обращается с временем, как и с пространством, произвольно; он их игнорирует. Однако я здесь имею в виду не общую композицию «Одиссеи» или «Илиады». Речь идет о дву-членной конструкции внутри «Илиады» типа сравнений и противопоставлений, контрастов (обычно называемых неверным термином «примеры»). В сравнениях — два члена, из которых второй включает в себе внутреннюю антитезу. Противопоставления же, делясь на две части, сами являются такой антитезой — и по своей функции в поэме, и внутри себя. Сравнения не встречаются в личной речи (за очень редкими исключениями); в их первой части — косвенный рассказ, во второй — «картина», выросшая из показа некоего поединка (агона) двух «подобий». В противопоставлениях структура иная. Прежде всего это личная речь. Личная речь, обращенная к определенному герою по поводу определенного его поведения (по большей части пассивного), которому противопоставляется другое поведение (по большей части свое собственное и активное). Вот это обращение в форме личной речи и распадается на две осязаемые части: на личную наррацию и на заклятие или мольбу. По содержанию оно представляет собой предостерегательное увещание, совет, цель которого направлена на активизацию пассивного героя. Элементы эпирремы и песни, которые специфицируют парабазу древней комедии, находятся, бесспорно, и здесь: личная речь в форме обращения к слушающему, ссылка на самого себя и рассказ о самом себе, похвальба, мольба или проклятие. Анализ таких «советов» (паренез) показывает, что в их основе лежали два «противительных» начала; в их рассказе фигурируют два врага, или два сосуда (с добром и со злом), или действующий и бездействующий герой, или мотивы хвалы-хулы, молитвы-проклятия. Агонистическое начало таких «советов» неоспоримо. Их цель — противопоставить герою другого героя и заставить его стать таким, как этот другой герой. Иными словами, цель контрастных советов — изменить позицию героя: из бездействующего тот дол-

жен стать действующим, иногда из действующего — бездействующим (= умереть). Но и рассказ, вложенный в уста «советчика», тоже строится по принципу агона двух противников. Инвективный характер «контрастов» (брань, проклятия) сближает их и с эпирремой парабаз, и с теми единоборствами внутри «Илиады», которые состоят из похвальбы, поношений и предбитвенной брани. Когда эти увещания возникли из поединков двух героев (двух зверей, двух вещей), субъектно-объектных носителей действия и бездействия, позже — победы и поражения, жизни и смерти. Похвальба победителя (жизнь), поносившего побежденного (смерть), колесобразно обращалась в свою противоположность, и побежденный (бездействующий, мертвый) герой становился побеждающим (действующим, живым). Совершалась такая «чреда» в актах слова, Логоса, и действия — в двойной «брани». Мольба закалываемой жертвы сопровождалась проклятиями врага. В парабазе похваляющийся автор выставляет себя жертвой в отвлеченном смысле; он просит (молит) богов и людей о победе, он поносит своего противника, он падок на брань и срамословие. Но нельзя пренебрегать животной формой, в какой выступает парабатический автор-хор: ведь это не человек, а толпа птиц, зверей, насекомых и т. д. В средней комедии, уже лишенной парабазы, такой «жертвой» служил старик, которого «травили», за которым «охотились»; в обстановке глумления его били, осыпали ругательствами и проклятиями, доводили до гибели, а он молил, сетовал, «претерпевал». Переходную форму от древней к средней комедии показывает греческий роман. Здесь «действуют» боги, «претерпевают» герои. Но это — в общем сюжете романа. В заключительной же его части герой приходит в храм и перед лицом божества рассказывает обо всем, что он «содеял и претерпел»; затем свой рассказ он возлагает на алтарь и оставляет навсегда в храме. Греческий роман опирается на очень древний материал. Тут «рассказ» носит субъектно-объектный характер; в нем нет различия между тем, кто рассказывает, что рассказывается, кому рассказывается. Здесь слушающий — это бог; рассказ носит форму молитвы, обращенной к богу — слушателю и зрителю, «пред лицом» которого протекают события. Он, этот рассказ, ведется в первом лице; он — личный рассказ, о самом рассказчике, как и всякая молитва. Его содержание — действия и бездействия, деяния и претерпевания. Эти два противоположных элемента активности и пассивности и составляют суть древнего рассказа-мифа, передается ли он в словесной или в обрядовой

форме. В таком мифе сам рассказчик идентичен своему рассказу; он сам исчерпывается активным и пассивным состояниями в борьбе с противными силами. Как известно, на этом основаны все эпосы, герои которых только и делают, что ведут борьбу или «претерпевают», пока снова не побеждают; на этом обыкновенно рассказ о них искусственно ставит точку. Но в греческом романе сохранены более архаичные следы. Рассказ оказывается той жертвой, которую возлагают на алтарь. Этот образ недвусмысленно говорит о том, что рассказ уподоблен жертвенному животному, в то время как рассказчик уже очеловечен и субъектен. Но в тех мифах, которые лежат в основе греческого романа, жертвенным животным был сам герой, который то действовал, то претерпевал, который молил, сетовал и проклинал. Именно таких вот героев в зооморфном виде нам показывает древняя комедия, в парабазе которой эти герои оказываются коллективным, хоровым автором, молящим, бранящим и рассказывающим о самом себе в первом лице. И в трагедии герой коллективен, зооморфен и представляет собой претерпевающее жертвенное животное. Но особенно он таков в палиате и в эпосе — в сценах единоборств, где один рассказывает о себе, похваляется и проклинаяет, другой молит и сетует, — и в «советах» с их рассказом, мольбой и проклятием.

Рассказ-миф имеет свои стабильные черты. Самая основная — он не самостоятелен, а служит только одной из частей дву- или трехчлена, в котором имеются еще элементы мольбы и заклятия. Затем, он носит форму речи; и речи лично о самом рассказчике; ее содержание — действия и бездействия, подвиги и претерпевания. С отделением активного и пассивного начал рассказ получает двойственный характер: рассказ-действие обособляется от рассказа-претерпевания, а субъект рассказа — от его объекта. Прямая речь начинает внутри себя выделять косвенный рассказ «о» соделанном и претерпленном, понятых как «подвиг» и «страдание». Я ставлю ударение на слова «внутри себя». Действительно, когда субъектно-объектное единство расшатывается, объектное принимает косвенную позицию именно внутри субъектного, в результате чего получается, как это видно в античном рассказе, внутри прямого рассказа рассказ «о» ком-то. По большей части в самом этом «я-рассказе», в активном «я», лежит пассивное «я», ставшее предметом повествования. Так создается двойная система античного рассказа, в первое время неразрывная, когда субъектное «я» еще остается, но внутри себя, в косвенной позиции, заключает «я» объект-

ное. Форма такого первоначального рассказа — прямая речь; сперва предметом наррации она имеет самого субъекта рассказа. Ее содержание — подвиги и страдания.

Вначале каждая такая прямая речь сама двусоставна, представляя собой систему разделенного надвое субъектно-объектного «я», рассказчика (автора) и предмета рассказа (сюжета). Один из них активен, другой пассивен. И то, о чем здесь повествуется, есть нечто пассивное (претерпевание незаслуженной обиды, бездействие, горе, тщетная мольба), переходящее в активность (подвиги, битвы, инвектива, мщение). Со временем структура такой речи распространяется на общую структуру всего произведения. В одних случаях это дает парную антитезу мелоса-речитатива, поэзии-прозы с двумя противоположными функциями, приводящими к единству смысла. В других, частных случаях («контрасты») такие речи начинают приобретать значение активизирующего побуждения к действию пассивного, бездействующего героя. Такое явление постоянно живет в античной литературе: то, что составляло какую-то ячейку или единицу в фольклоре, потом, при понятийном «втором рождении», начинает жить одной своей незначительной частью, а всю свою функцию в целом отдает уже тому произведению, куда попадает или в котором разрастается.

3

Речь есть первая форма рассказа, и оттого она так долго остается за повествованием. Вернее, она еще не есть повествование, но только его замена. И драма появляется в фольклоре всего раньше и исконнее не в силу первичности обряда, а потому, что она представляет собой доповествовательную форму, изображение воочию, не требующее еще ни рассказа, ни действия; она организуется приходами и уходами, агонами и речами. Почему именно в Греции расцвет драмы? Потому что Греция еще не умеет повествовать. В Риме уже не могла родиться первым рождением драма. Но в лице Сенеки она родилась вторым рождением, как греческая трагедия, переведенная с образа на понятие.

При отделении субъекта от объекта рассказ из внутреннего двучлена становится внешним двучленом, причем одна его часть — прямая речь, другая — косвенная, что впоследствии, при стабилизации понятий, даст наррацию в паре с анарративным элементом. Мне приходится делать терминологическое различие между расска-

зом и наррацией совершенно условно; пока буду называть рассказом тот образный речевой двучлен, который в понятийном перерождении даст в одном своем члене наррацию.

Собственно, пока нет понятий, рассказ представляет собой словесную «картину», лишенную времени, «подобие» действительности, показ чего-то зримого воочию. На этом этапе драма и до-нарративная субъектно-объектная речь ничем не отличаются. Примеры такого рода дает паллиата. На сцене — старик, который смотрит за дверь комнаты, где его сын кутит с гетерой. Старик здесь — смотрящий на зрелище, открываемое перед ним его рабом. Он «зрит». Он может сказать сыну «Я вижу тебя в кутеже» винительным с неопределенным; субъект активно зрит и говорит; объект пассивно созерцаем. Это и есть первый рассказ и первая ячейка сценической драмы с той лишь разницей, что субъектно-объектный рассказчик и говорит о зримом, и представляет собой зримое, предмет рассказа. Но «очевидение» служит тут основой, потому что зрительные впечатления играют главную роль; явления воспринимаются своей наружной, внешней стороной, «кажущимся», неподвижным, якобы лишенным времени. На этом строится и обряд, заменяющий до поры до времени рассказ. Так, было известно, что Адонис умирал, но обряд показывал всякий раз заново это умирание в форме конкретного, на глазах у общины, умирания, в презенсе, воочию, так как не было понятия многократности. Рассказ представлял собой не обобщение, а некий конкретный образ, непосредственно передаваемый в его зрительном виде.

Греческая литература наполнена личными рассказами и прямой речью. Так у Гомера, у историков; лирика и риторика выросли как жанры из личного рассказа; роман делает из прямой речи литературную стилизацию. Напротив, косвенная речь занимает большое место у римских писателей, особенно у историков, где она явно служит понятийной заменой былых прямых речей.

Косвенная речь — интересный образец становления понятий; поэтому она служит показательной формой нарождающегося повествования. В прямой речи субъект — он же объект — передает непосредственно себя и не-себя, еще не имея обособленного объекта рассказа. Не имеет его и косвенная речь. В ней дается тоже не опосредствованный третьим лицом (автором, рассказчиком) рассказ, хотя в нем уже не один, а два субъекта. Но суть такого рассказа в том, что его логический субъект получает функцию объекта, совершенно наглядно показывая процесс возникновения пред-

мета рассказа из самого рассказчика. Такая конструкция мысли, типичная только для древних людей, представляет собой *accusativus cum infinitivo*. Этой конструкции требуют именно повествовательные предложения, потому что винительное с неопределенным и есть повествование. Оно включает в себя двух лиц, одно говорящее, другое «говоримое», одно активное, другое пассивное. Это, второе лицо, пассивное, находящееся в функции объекта, не самостоятельно, но зависит от состояния глагольного субъекта. В этом управляющем глаголе подчеркивается его субъектная стихия, то есть мысль, чувство, слово, нормативное представление. От него зависит объект, одновременно являющийся и логическим субъектом другого глагола, находящегося в неопределенном наклонении. Другими словами, один член этой конструкции окрашен активностью и личными чертами, другой — в пассивной позиции, в глаголе не действия, а состояния, лишенном показателей времени, лица и числа, в безличной и атемпоральной функции, плоскостно-неподвижной. Впоследствии первый член в функции субъекта отсекается от второго члена в функции объекта и становится в рассказе авторской функцией в отличие от предмета рассказа.

Параллельно конструкции винительного с неопределенным косвенная речь пользуется для повествования союзом $\omega\zeta$, *ut* (словно, якобы, что; будто). Его судьба интересна. Из образной категории чего-то призрачного («как будто бы») он становится в понятийном мышлении логической категорией времени, цели, степени, причины и следствия; он организует сравнения и наррации. Косвенная речь двучленна, подобна сравнению. То, что в гомеровском сравнении пассивный объясняемый член, то здесь логический субъект в позиции объекта; «якобы», которое уподобляет в сравнении подлинное кажущемуся, в повествовании придает изложению характер призрачности, недостоверности. Мы говорим: «Он сказал, что...»; античный человек говорил: «Он сказал, как будто...». Активному объясняющему члену сравнения соответствует в косвенной речи активный управляющий глагол. Все, вместе взятое, свидетельствует о том, что косвенный рассказ («повествование») и сравнение — две формы одного и того же понятийного преобразования образной двучленной субъектно-объектной «фикции». Как там, так и тут то, о чем повествуется или с чем сравнивается, одинаково недостоверно («кажется»). Картина сравнения или рассказа повествующего не есть нечто подлинное, а только *πλασμα* «фикция», — и недаром у греков всякий рассказ назывался $\mu\upsilon\theta\omicron\varsigma$.

Рассказ — это то, чего нет в действительности, это ее подобие, «образ», «правдивая история», заведомый вымысел. Косвенный рассказ, принимая функцию авторского повествования, со временем совсем отделяется от личной наррации и переходит на роль анарративного изложения; однако он продолжает сопровождаться рассказом, по большей части личным. Конечно, я все время имею в виду, что античная литературная традиция отражает общественное сознание с большим опозданием, уже после того, как в быту оно вполне отстоялось.

Тот, кто не понимает двуприродности античного способа повествования, не сможет ни понять, ни объяснить своеобразной структуры античных литературных жанров. В этом методе самое основное то, что «одно» всегда рассказывается с помощью «другого». И это «другое» — наррация. Историк излагает факты, с одной стороны документируя, с другой — приводя наррации. В эпосе изложение фактов дается сквозь наррации, лежащие вне контекста («вставки»). Трагедия дает действие, которое тут же комментируется наррациями хора, не имеющими отношения к сюжету. В хоровой лирике у Пиндара каждая ода имеет небольшие нарративные «вставки», и какой-нибудь Гиерон или Аркесилай не может быть понят без наррации о мифическом герое. <...> Об одном и том же всегда рассказывается двойко, двумя методами экспозиции: один из них — конкретный (образный), другой — отвлеченный (понятийный). Образный план уже не выступает самостоятельно, самодовлеюще; его функция изменена, и содержание его служит формой новых смыслов, отвлеченных. В природе отдельных образов такое иносказание порождало метафору, то есть в одном и том же образе смысл заключался двойственный — и конкретный и отвлеченный. В повествовательной конструкции иносказание носило еще более древнюю форму — ту рядоположную, какую вначале имела и метафора, — не одного образа с двумя смыслами, а двучлена, в котором образ и понятие располагались еще в ряд, отдельно, но были нерасторжимы; мысль выражалась ими обоими зараз. <...> В эпосе мифический герой не имеет внутренней характеристики; его свойства описываются путем уподобления другому герою (например, Ахилл — Мелеагру), или путем противопоставления другому герою («советы»: не будь таким, каким был когда-то такой-то... или, наоборот: будь не таким-то, а вот таким...), или путем сравнения с кем-то или чем-то иным. В хоровой оде, когда нужно охарактеризовать Гиерона Сиракузского, певец говорит о

мифическом Иксионе, не имеющем к тирану Сиракуз никакого сюжетного отношения. Когда восхваляют в оде живых, хвалят мертвых. Но если трагик хочет изобразить состояние Медеи, он говорит о Кирке, только судьба Медеи экспонируется в самом действии, а о судьбе Кирки поет хор. В одних случаях то, что находится в действии, уподобляется тому, что заключено в рассказе (хоровая лирика, трагедия), в других — то, что заключено в рассказе, уподобляется тому, что находится в движении (гомеровские сравнения). И то миф осваивается через реальное (эпос), то реальное воспринимается сквозь миф (трагедия, лирика).

Деление на *singen* — *sagen* оттого и не выдерживает критики, что само пение носит в себе (как и сам рассказ) эти два элемента — нарративный и описательный. Так обстоит дело в хоровой лирике, где есть и мольба, и наррация, и хвала, и гнома. Сами по себе пение или сказывание не объясняют существа вопроса.

Античная наррация еще не имеет своей собственной функции. Она приводится для чего-то другого, она вся целиком служит для смысловой цели, лежащей за ее пределами. То она что-то иллюстрирует, то она назидает, то служит уподоблением, сравнением, противопоставлением. Она не является «вставкой» в описаниях Гомера и Гезиода, развлекательным «анекдотом» у Геродота и Плутарха. Каждый рассказ в «Пире» или в романах идет на потребу общего сюжета, хотя, казалось бы, не имеет к нему тематического отношения. Мысль в ее целом дается через части, как у Гезиода различные составные части «Трудов» создают цельность композиции, или через косвенные средства — как прямая речь излагается через косвенную конструкцию. Платоновский «Пир» посвящен Эросу, которого нет среди персонажа, но зато он дан в косвенной позиции, в рассказе об Эросе, и в фигуре Сократа, воплотителе идеи Эроса.

Послужная функция наррации, ее (если можно так выразиться) косвенность особенно наглядна в параболах (притчах, баснях). Здесь двучленная конструкция: рассказ плюс назидание. Как в сравнении, в басне два как бы независимых ряда: в одном члене находится наррация, в другом — ее обобщение. Басня была бы сравнением, если бы эти два члена связывались союзом «как».

Если взять любое гомеровское сравнение, например:

...(как) туча скворцов или галок испуганных мчится
С криками ужаса, если увидят сходящего сверху
Ястреба, страшную смерть наносящего мелким пернатым, —

и вынуть из этого сравнения «как», заменив его обобщением, получится басня (парабола, притча): «Слабые приходят в ужас от одного вида сильных». А эта же картина, приложенная к ахейцам, бегущим от данайцев, становится сравнением. Отчего? Во-первых, от введения конструкции «как... так». Но, во-вторых, от приложения к чему-то другому, именно не к галкам, а к ахейцам. В обоих случаях один и тот же рассказ меняет лежащую за ним основную мысль по-разному, в зависимости от того, какую смысловую функцию несет не сам рассказ, а общая мысль, выраженная через него. Самостоятельной роли он не имеет. И потому во всей античности нет жанра повести — независимого, отдельно функционирующего, изъятая из анарративной ткани.

В повествовательном двучлене отвлеченное дается посредством конкретного. Особенно античная притча служит примером отвлеченного в конкретном, то есть понятия, выраженного в образе. Это метафора в нарративной форме. Всякая парабола иносказательна. В поздних формах басни ее переносность переходит в аллегоризм. Но, в сущности, так же метафорична природа всей античной наррации. Античный рассказ всегда связан с анарративным элементом; пусть этот элемент или все окружение рассказа еще и не будет прямым обобщением типа притчи или аллегории, но в нем всегда найдется известная разновидность чисто понятийной мысли (описание, рассуждение, аргументация и т. д.). По наррации античных литератур еще видно, что она, как и всякое иносказание, представляет собой образ и функции понятия. Но ее особенность здесь та, что она является частью системы, где образ и понятие лежат отдельно, и один выражается другим, совместно, в своем объединении, давая единый общий смысл.

4

Понятийное мышление придает образному словесно-ритмическому двучлену новый характер. Деление на два мира, тот и этот, вносит два различных измерения не только в пространство, но и во время. Появляются две новые категории — далекое и близкое; они носят и пространственный характер (две стороны — эта и та), и временной (два времени — это и то). Ритмико-словесные двучленные формы получают двойность содержания: их обе части, сохраняя между собой связь, начинают отличаться одна от другой по своим функциям соответствия каждому из двух ми-

ров, двух стран, двух способов поведения, двух пород существ. Одна словесная часть отражает все близкое, здесь находящееся, продолжающееся (длящееся), другая — все противоположное; они связываются тем, что одна из них получает значение подлинности, другая — видимости подлинного, и одна подобится другой, позже уподобляется или противопоставляется, еще позже сравнивается. За «мнимым» сохраняется значение всего того, что имеет лишь внешнее сходство с «сутью» и только зрительно «кажется», впоследствии — значение «вымысла», даже «обмана». Оно находится не здесь, а «там», хотя перенимает все бытовистические внешние черты здешнего мира; относится оно к «далекому», не длящемуся, законченному. Наррация возникает в тот момент, когда прошлое отделяется от настоящего, этот мир от того. Она становится подражанием — призраком происходящего на земле, бытовистическим по форме, с особым пространством и с особым временем, лежащими «далеко», за пределами земли. Прошедшее время отражает представление об отодвинутом и застывшем времени («жил-был в тридесятном царстве...»). Пока нет чувства длительности, нет и повествования, я хочу сказать, пока нет чувства изменяющегося времени, дающего светотень событиям. Все, что нужно показать, происходит непосредственно перед глазами. Так, в средней комедии на глазах у зрителей экспонируются пиры, роды, любовные акты, сны. Архаичный рассказ начинает свое возникновение с атемпоральности, которая приобретает впоследствии характер стилизации. Одна из таких форм — «обрамление»; другая — визионарные картины. «Обрамление» представляет собой стоячее время, какое-то *praesens atemporale* (если можно так выразиться), аморфное лоно времени, которое охватывает движущиеся сюжеты в форме личных «я-рассказов». Впрочем, время в античной наррации имеет особый древний характер, все еще приближающийся к известным пространственным чертам. Это больше «вид», чем время. Оно может быть протекающим, но и ставшим, «готовым», будет ли оно оконченным или даже недоконченным и незавершенным. Прошедшее и будущее мало чем отличаются в древней наррации одно от другого; оба они вторгаются в настоящее, подобно физическим телам, — неподвижные, законченные, «плотные», почти протяженные. *Praesens* сперва ощущается в виде стоячего «отрезка» времени, в виде окаменелого «настоящего», наличествующего не только «сейчас», но и «здесь». Будущее или прошедшее в своих за-

коиченных формах видового времени могут раздвинуть это настоящее, как раздвигается завеса.

На таком восприятии времени построены и такие древние формы античной наррации, как видения и откровения, далеко предшествующие различным откровениям восточных народов. Природа этих визионарных рассказов чисто зрительная; она свидетельствует о выходе рассказа из показа воочию. Визионарные рассказы заключаются в том, что общее повествование (в настоящем времени) вдруг прерывается воспроизведением, в форме личного рассказа, картины будущего, которое «зрит» собственными глазами герой наррации. Таково видение Одиссея, которое ему «открывает» Афина. Спящий Одиссей доставляется фэакийцами на Итаку; проснувшись, он не узнает своей родины, покрытой туманом. Но Афина заверяет его в своей неизменной благосклонности. «Погоди, — говорит она, — я покажу тебе (δειξω) почву Итаки». Вслед за этим она начинает словесно изображать пристань Итаки, пещеру нимф, священное масличное дерево, Нерионскую гору. «Так сказав, — продолжает песня, — богиня раздвинула туман и показала землю». Одиссей, возрадовавшись, бросится целовать родную почву. После этого эпизода общее повествование снова продолжается. Будущее, которое Афина «открывает» (в буквальном смысле «раздвигая воздух»), носит здесь не временной, а пространственный характер. Термин «показывания» (δειχνομι), употребленный песней, идентичен мистериальной терминологии: чисто зрительные «видения» «показывались» и в мистериях. Но в средней комедии такие же визионарные картины занимали большое место. Все это обнаруживает путь от «показа» к наррации. В повествовании такие зрительные картины уже наполнены известным сюжетным движением, хотя по своей тематике они и выпадают из общего контекста той словесно-действенной системы, среди которой находятся. В «Одиссее» таково же откровение Феоклимена. Среди нечестивого пира женихов ему вдруг открывается видение; он видит чертог, облитый кровью и наполненный теньями умерших, видит, как солнце исчезло с неба и набежал гибельный мрак. Среди настоящего времени вдруг появляется будущее, которое получает функцию особого повествовательного плана, чего-то только еще имеющего произойти и свершиться когда-то, где-то, с кем-то; тем не менее это будущее прекрасно уживается с настоящим, а его иное пространственное положение соприисутствует в пространстве, где протекают события рассказа. Откровение Афины древнее откровения Фео-

климена; оно носит еще не пророческий, а буквальный характер протяженного «раскрытия». Впоследствии «зрительное» становится синонимом «пророческого» и визионарные картины получают значение пророческих видений. Но это — вторичное их значение, вызванное желанием понятийной мысли как-то оправдать нахождение будущего в настоящем, иного пространства в данном. В понятийном мышлении пророчество объясняло и еще одну черту таких видений — их иносказательность.

Когда среди действия паллиаты внезапно открывается зрительная картина, она не означает вторжения будущего времени. Она вообще ничего не означает, кроме того, что зрительно показывает. Но в словесном изображении такая картина приобретает смысл, иллюстрирующий повествование. Смысл этот немой, потому что картины немые. Он и молчит и говорит, получая безмолвное значение. Врезываясь в наррацию, видение истолковывает и иносказует ее тему; в нем рождается понятийное обобщение, которое так же подсказано этой «картиной», как молча подсказывает образ новое, переносное значение во всякой метафоре (например, «тихая гавань» = спокойная жизнь). Этим я хочу сказать, что визионарный показ, разрастаясь в наррацию и делаясь одной из ее составных частей, получает понятийную функцию иносказания, позднее — аллегоризма и символизма.

5

Не менее архаичны и «видения-прошедшие», вырастающие в рассказ. Рассказы вестника в трагедии, или героев Лукиана, или Эра в «Республике» Платона дают пример не видения в рассказе, а самого видения-рассказа. Все эти персонажи приходят с того света и рассказывают о том, что они видели собственными глазами (по-гречески «рассказ» значит διήγησις, «рассказывать» — διαγω = «вести через», «проходить»). Это классические образцы древней наррации с ее семантикой появления на свет и оживания. Она вся основана на очевидении смотрящего. Ее тема — тот свет. В ней два сценария — сценарий ухода и сценарий прихода; и в ней два времени — прошлое, излагаемое в настоящем, и само это настоящее. У Феоклимена будущее есть та картина, которая появляется тут же, в настоящем; у Эра прошедшее совпадает с уходом — уходом вниз, под землю. Тема его рассказа — смерть. Так и вестник приходит «оттуда», издалека, и говорит «здесь», в настоящем, о

том, что происходило «там», в прошедшем. И его темой тоже служила смерть. Понятийная мысль, сохраняя в неприкосновенном виде такую структуру, не понимала ее содержания и всевозможными способами видоизменяла его. Так, в одной из сатир Ювенала композиция наррации такова: Ювенал отправляется на прогулку с Умбрицием за город; там они спускаются в долину, и Умбриций начинает свой рассказ. Условия архаичной наррации здесь модернизированы: уход вниз обращен в загородную прогулку со «спуском» в долину. Подобные же «обрамления» рассказа можно найти у Платона в большом количестве; как стилистическая традиция они сохраняются в христианской литературе («Октавий» Минуция Феликса) и еще дальше, в европейской повести. Генетические связи рассказа с далекими уходами и взиранием на причудливые «чудеса», с дивованием, дали себя знать в том, что древнейшие наррации говорили о хождениях в несуществующие заморские земли, к фантастическим обитателям. Чудеса «потусторонней» страны, «подземной земли» (χθων), обращались в рассказы о далеко лежащих и о необыкновенных странах, об утопических царствах, о небывалых полях и садах, расположенных в «нигде». Таковы повествования древней логографии; в них нет времени, действие в них не развивается. Но таковы повествования и в эпосе, таковы разновидности утопических повествований в форме нарратив-миражей. Их начало дошло до нас в «Одиссее». Характер этой поэмы по форме бытовистический (полное соответствие бытовому плану экфраз и развернутых сравнений «Илиады!»), по содержанию волшебный. Мы называем его «сказочным». В «Одиссее» находятся элементы, которые вполне обнаружатся в средней комедии: поддельный персонаж, призрачные города и обитатели, самозванцы, обманщики, фэакийский мираж, по «виду» схожий с реальностью, видения, представляющие собой визионарные «картины». Волшебство «Одиссеи» это «чудеса», призрачный и подражающий действительности субъективный мир, как он стал представляться человеку: мифизм принял в новом сознании людей характер «изображения» (εἰχθον) действительности, того, что «схоже», «подобно» ей. Путешествия в далекие заморские страны, призрачные люди и города, чудесные приключения, чары волшебниц, фантастические существа — все это обнаруживает себя в позднейших «правдивых рассказах» и в «изображениях» чудесных стран и чудесных картин, чудесных видений народного театра. Именно здесь, в лоне «я-рассказа», возникает из «картины», из «миража» зримый и

«кажущийся» мир, воспринимаемый сквозь объект, лежащий далеко за пределами субъекта, — возникают сперва экфразы и видение (словесные «картины», «неживое как живое»), а затем и наррация. «Я-рассказ» «Одиссеи» композиционно заворачивает волшебный показ в чисто субъективный внешний покров. Все, что касается «чудесных» приключений героя, как бы разворачивается из его «я» в форме личной наррации. Как только эта, «волшебная» часть кончается, рассказ становится косвенным. Мистификации героя, переодевания, битвы с самозванцами-наглецами, подмены, обманы — все эти мотивы позднейшей бытовой комедии одеты и здесь в бытовизм. Сказка, как известно, всегда бытовистична. Этот реальный элемент так же относится к своему мифическому сюжету, как в экфразах и сравнениях реалистическая часть — к мифической. Особенно интересны мистификации, которыми так полна «Одиссея». Даже в беседе с Афиной Одиссей выдает себя за другое лицо. Так понятийная мысль объясняет ту мифологическую «мнимость», которая сопутствует всякому «подлинному» герою. В сравнении мнимое «уподобляется» подлинному, в метафоре подлинное «переносится» на мнимое; но мистификации наивнее и прямее оборачивают одно и то же явление то миражом, то истиной. В «Одиссее» очень характерны не одни миражи городов и будущих событий. Большое смысловое место занимают в ней и «правдивые рассказы» о странах, событиях, людях и о себе самом Одиссея или его врагов. В этих «правдивых рассказах» все мнимо, и в них нет ни слова истины. Одиссей выдает себя за несуществующее лицо, а себя самого укрывает за этой ложью. Такой рассказ-мираж, имитирующий действительность, часто встречается и в гомеровских гимнах: Афродита выдумывает о себе целую историю, мнимую с начала до конца, и прикидывается не тем, кем она является; Деметра переодевается другим лицом и говорит о себе неправду; Дионис выдает себя не за себя; маленький Гермес мистифицирует богов и плетет о себе хитрую ложь. «Правдивые рассказы» повествуют боги и герои именно о себе самих, в виде «я-рассказа», бытовистического по своей форме. В архаичном гимне к Деметре рассказ о похищении Персефоны строится на мираже: на сказочном лугу дева хочет сорвать цветок — «чудо» (θαύμα), но едва дотрагивается до призрачной приманки, как цветок исчезает, земля разверзается и Аид уносит деву под землю. Понятийная мысль осмысляла все эти наррации-миражи уже как комические, как пародийные рассказы. Таковы мнимые экфразы и прологи средней комедии, таковы

«правдивые истории» у Лукиана или Плавта. В частности, прологисты паллиаты переносят (на словах, конечно) место действия в различные города, отправляются в другие местности и возвращаются обратно... не двигаясь с места. В этих балаганных «правдивых историях» заключается интереснейшая параллель к «видениям»: прологист свободно обращается с пространством и временем, открывая в настоящем будущее и прошедшее, а в данном месте действия — совершенно иные места. Но здесь не картины (типа видения Итаки), а рассказ. Характер наррации придают ему именно несколько времен и двойной пространственный фон; однако то и другое еще сохраняет здесь архаичные черты буквального «переноса» места и времени, словно это вещи, а не протяженность и длительность. Неумение согласовать пространство и время сказывалось и на видении Итаки. Но там дело обстояло несколько иначе. Афина сперва описывала Итаку, словно та и в самом деле уже была видна. И только после такого описания завеса раздвигалась, Итака показывалась. В этом эпизоде Афина выступала как прологист, который сперва говорит о представлении, а потом это представление показывает. В любом балаганном действии имеется такой «говорящий», который затем обращается в «показывающего». Такая, казалось бы, несуразность объяснялась тем, что дело было не в логической последовательности действия и его словесного сопровождения, а только в наличии «речи» и «показа»; из которых слагался единый рассказ. В противоположность нашему рассказу античный рассказ имел в композиции произведения свое определенное структурное место. Он никогда не начинал произведения, никогда не стоял в его конце. Место его — в середине общей повествовательной композиции, внутри анарративной части. Это вызывалось тем, что рассказ восходил к семантике Логоса, светила, скрытого в глубине земли и появлявшегося «здесь» (туман раздвигался, показывался рассказ-видение). Рассказ, воплощавший Логоса, нужно было обнаружить, «открыть». Как бог находился в середине храма, внутри, между передней и задней его частями, так в середине словесного произведения находился и Логос. Но его место одновременно пребывало в двух плоскостных пространствах: в подземной смерти (умирающий Логос) и в «зримой» жизни (оживающий Логос). Сказалась тут и семантика, с одной стороны, «наружного», «внешнего» и, с другой — значения «внутри» (ср. внешнее безобразие Сократа, внутри которого — мудрость и красота). Отсюда — «завернутые» античные композиции, с рассказом

внутри. Я напомним композицию «Пира» Платона. Там основной рассказ о симпозионе у Агафона завернут в несколько оболочек. Друг Аполлодора спрашивает о пире у Аполлодора. Тот ссылается на свое обращение к Главк[он]у, Главк[он] — на Феникса, Феникс — на Аристодема. Весь рассказ восходит по крайней мере к третьему (если не к четвертому) передатчику; его конструкция в целом — винительный с неопределенным, внутри которого находится прямая речь. Если присоединить рассказ Сократа, излагающего в косвенно-прямой конструкции речь Диотимы, получится целая композиционная постройка. Ее фольклорный характер обнаруживается при сличении с композициями повествований у других древних народов (рассказы Шехерезады, индийские параболаы и т. д.). Часто такая композиция «завернутых» внутрь рассказов носит характер атемпорального «обрамления», наполненного нарративами, лежащими одна в другой (роман Гелиодора хорошо стилизует этот прием). Такое «раскрывание» Логоса было аналогично раскрыванию занавеса над подмостками балагана (или храмовой святыней), или ящика с божками, или того статуарного силена, внутри которого находилась сияющая красота («Пир»): показ заменял рассказ. Но рассказ в рассказе мог носить и форму повествования «по кругу», от одного рассказчика к другому (сколии, нарративы по очереди в «Одиссее») или в ответе на вопрос (стихомифии, которыми организуется связная нарратива, особенно у Софокла). Наконец, в каждой речи, и не только ораторской, *διηγησις* находится внутри, в середине основной трехчленной конструкции (пролог — рассказ — эпилог).

6

Нарратива тогда перестает быть логосом и «картиной», когда изменяется ее прежняя познавательная сущность. Только теперь она получает свою собственную особенность и начинает «быть». Оставаясь образной, она делается понятийной. В ней появляется несколько времен, минимум два. Если в анарративном описании дан один момент (настоящее или прошедшее) в форме перечислений, изображенных воочию, сравнений, то в нарративе несколько видов времени. Описание дает только констатацию, то есть остановку времени, какое бы движение оно ни описывало. Так, описание пляски хора на щите Ахилла представляет собой «картину», сценку. Нарратива не укладывается в картину, потому что имеет

время, которое не стоит, а движется; в ней не меньше двух действий, связанных последовательностью времени. В архаичном рассказе автор не находится ни в том времени, ни в том месте, где объект его рассказа. Впоследствии это закономерное (с генетической точки зрения) умственное явление становится предметом сознательной стилизации в авторских «отступлениях» и «вставках» (у Апулея и других). С вопросом времени связан и вопрос о «кратности», числе, количестве временного наполнения, но и способности к обобщению. Всякий «показ», всякая констатация однократны. Так, хор трагедии, находясь в аморфном времени и вне реального пространства, то есть без самостоятельной функции, рассказывает о прошлом и однократном — о Кирке. Эта Кирка ничем не связана с Медеей в сюжете еврипидовской трагедии. Но обе они — две формы одного и того же: прошлого (Кирка) и настоящего (Медея). Кирка в устах хора — однократный далекий случай, Медея развернута в действенное нагнетание событий. В трагедии прогрессивно-мыслительный план (Медея) иносказуется архаикой (Кирка), как у Пиндара Аркесилай — Пелопсом. В наррации еще нет обобщения. Чтобы обобщить, грек должен поставить в ряд нечто данное и то другое, что было где-то, с кем-то, когда-то. Древний рассказ даст только однократный случай; обобщения он достигает иносказуемостью единичных и вполне конкретных явлений, позже — отдельным дидактическим привеском (басня). Гезиод в «Трудах и днях» поучает брата, рассказывает ему басни и мифы, но и его дидактика лишена обобщения. Все в настоящем иносказуется для грека прошлым. Он идет к многократности через двукратность, к обобщению — через конкретную единичность. В драматической структуре сохранились все форманты будущего повествования — прологи, показы, речи, уходы и приходы, мелос и речитатив, инвективы и мольбы, рассказы вестника и т. д. Мало того. До появления наррации, то есть до умения воспроизводить длительность во времени и перспективу в пространстве, в драме нарративную функцию выполняла вещь, повозка, привозившая и «показывавшая» убитых за кулисами героев: она заменяла второе время, второе пространство и второе действие. Повозка и была зачаточной сценой.

Наррация уже не строится на уходах-приходах; она углубляет время в прошлое и отдаляет место действия, в чем типически сказывается разница между пространственным мифологическим мышлением и отвлеченным понятийным. То, что в прежней компози-

ции мифа носило буквальный, конкретный характер, — поворачивание речи по кругу, от одного говорящего к другому, и скрывание «истинного» [σχολιον — круговая, застольная песнь, σχολιοζ — 1. кривой, 2. несправедный, 3. живой], — то в наррации сделалось логической последовательностью сюжета и сознательным, занимательным завертыванием главной темы в подготовительное «начало» и завершающий «конец». Так плоскостная пространственная структура обряда или мифа получила формально-логическое, причинно-следственное построение темы: начало рассказа — нарративная середина — конец рассказа.

В обряде или мифе время одномерно. Всякие буфонии, таргелии, винопития, кашеядения и прочее и прочее мыслились свершенными и законченными раз навсегда. Однако ежегодно это повторялось в действии, наглядно, в настоящем времени, которое означало и прошедшее. Давность не отставала от «сегодня» и «мы». Она плоско и атемпорально воспроизводилась в действиях и словах тех, кто совершал обряд. Наррация еще не умеет полностью отделять прошедшее от настоящего. В своих архаичных формах она только идет к этому. Но она начинает с более древнего восприятия времени, с прошедшего, на основе которого вырабатывает четко разграниченное настоящее. В самых древних повествованиях настоящее дается еще сквозь прошедшее. Когда Сафо молит Афродиту о прибытии и хочет, чтобы та появилась в немедленном настоящем, она воспроизводит ее прошлые прибытия; и все, что мы, охваченные сильным чувством, сказали бы в настоящем времени, грек излагал посредством ввода в «середину» времени, которое можно назвать настоящим-прошедшим. Дальше такое явление принимает форму повествовательного «исторического настоящего времени» (*praesens historicum*), в котором заведомое прошедшее дается, «как будто» настоящее. Чисто античная разновидность наррации — воспоминания тоже представляют собой форму прошлого в настоящем. Однако античность совсем не знает мемуаров в нашем, современном значении, как дневника или записи о протекающем и длящемся настоящем: «прошлое» у греков понимается обращенным только к умершим.

Для того чтобы могла возникнуть наррация, активное начало должно было отделиться от пассивного. В обряде и мифе вещь может быть и действующим лицом, и орудием действия. В буфониях нож играл главную роль, но мыслился при этом и активным убийцей, и предметом в руках убийцы. Наррация разграничивает ак-

тивное начало (субъект) от другого, пассивного (объект). В наррации дается не простое наличие сопричастующих лиц, предметов, действий, обратимых в свою противоположность. В ней есть носитель действия, производящий это действие с предметом действия: кто-то делает что-то с кем-то или с чем-то. Для этого вводится не менее двух лиц, наделенных известным образом поведения, которое дает какой-то результат. Однако это минимум условий.

В гомеровском сравнении заключена картина, но не наррация. Но стоит ввести разницу времен, чтобы эта картина обратилась в рассказ. Сама по себе никакая «картина» не может изобразить двух одновременных действий, если она не прибегает к нескольким изображениям: греки, не владея перспективой, заменяли последовательность и отодвинутость плоской ярусностью и передавали движение посредством фигур, находившихся рядами, в различных позах, ряд над рядом.

Наррацию создает понятийное мышление. Оно порождает предложения цели, причины, условия, что движет сюжет и наполняет его связями с реальными процессами, дает зависимости и приводит к известным результатам. «Картина» не может передать оборотов «если», «когда», «для того чтобы», «из-за» и т. д.; между тем речь создает этими оборотами развернутый последовательный рассказ. Однако, как я уже сказала, не в этом необходимом условии наррация обретает свою особенность. Ее своеобразие в том, что вся ее фактура лежит не в том плане времени и пространства (а потому и тематики), в каком находится вторая часть повествования. Генетически они обе восходят к одинаковой семантике, но в понятийной переработке они совершенно различны. У наррации по сравнению с анарративной частью время — прошлое, место — далекое, тема — давняя. Все, вместе взятое, производит ошибочное представление «вставки» и «эпизода». Обычно среди плавного повествования вдруг врывается рассказ о чем-то, происходящем в отдаленное время в отдаленном месте с кем-то далеким — или с самим рассказчиком, когда он был совсем юным, или с героем, слава которого давно отгремела. Такие наррации по большей части бытовистичны. Таков рассказ Феникса среди изображения гнева Ахилла: в новеллистической (то есть бытовой и занимательной) форме идет наррация, относящаяся к молодым годам рассказчика-старца, о далеких событиях за тридцать семь лет. Конечно, если начать анализ такой наррации, то она окажется вариантом истории самого Ахилла (гнев отца — гнев героя; там и тут предмет гнева — отнятие

девы; Фтия — место прикрепления обоих мифов; заклятие Феникса, заклятие Ахилла, лишённых потомства и счастья); однако именно это семантическое равенство подчеркивает ту разницу, которую производит понятийное «второе рождение» с повествованием, в результате чего создается наррация. Рассказ возникает произвольно, как объективный результат раздвинутого времени и пространства. Он появляется там, где уже недостаточно плоскостности, пространственной и временной. В нем единичность, однократность (отсутствие обобщения), конкретность имеют понятийную функцию, служат средствами понятия. Время тут длительно, причинность порождает следствия, пространство удлинено. В наррации отражается становление субъектного мира, отделенного от объектного и во времени, и в пространстве. Наррация есть понятийный миф. Но миф был всем — мыслью, вещью, действием, существом, словом; он служил единственной формой мировосприятия и во всем его объеме, и в каждой отдельной части. Наррация — только рассказ. И рассказ «о», а не сам миф в его субъекте и объекте. Правда, в наррации сохранен весь былой инвентарь мифа в виде вещей, живых тварей, связей, мотивов. Но здесь это уже стало персонажем, сценарием, сюжетом, но не самой «предметной» (протяженной) и «зримой» природой, нерасторжимой с человеком. Миф, который довел самому себе, обратился в объект изображения; его стали воспроизводить как нечто вторичное, созданное субъектной и иллюзорной сферой, и он из достоверной категории превратился в «образ», в «фикцию», только лишь подражавшую действительности.

Мифов-нарраций никогда не было и не могло быть; оттого они и не дошли до нас в непосредственной форме. Такие мифы-рассказы имеются только в учебниках по мифологии; если же их связная сюжетная цепь воспроизводилась древними писателями (уже не говоря об Аполлодорах), то потому, что к этому времени наррация давно функционировала.

Понятийный рассказ, еще весь заложенный на мифологических представлениях, эмансипировался от вещи и от действия, даже от характера личной речи. Он потерял господство и всесущность, какие имел миф. Значение он получил косвенное, форму — ритмико-словесную, все более и более тяготеющую к сфере чистого слова, освобожденного от мусических элементов. Структурное место наррации законсервировалось надолго, как, впрочем, и ее композиция. Она так и осталась внутри, в середине анарративного из-

ложения, и по большей части приняла форму двучлена с внутренним противопоставлением. Что до содержания наррации, то оно отходило от прямых смыслов мифа и придавало им понятийное, отвлеченное или иносказательное толкование, наполняя его бытовой или далекой псевдоисторической тематикой; в противоположность мифу наррация усиливала композиционную линию и доводила ее до степени господства над всем содержанием. Так рассказ все больше фабулизировался и новеллизировался. Он приобрел и новые функции. Недостоверное по своей природе, *πλάσμα*, помогало осваивать документальный факт (Геродот), узаконивать настоящее через апелляцию к прошлому (гомеровские «контрасты»), приближать происходящее посредством введения далекого прошедшего (наррации и трагедии), поучать (Гезиод, басня), обличать (пророчества), наконец, просто занимательно рассказывать (роман, эллинистический миф, Апулей, Аристид). Произойдя из метафоры, античная наррация составляла только часть общего анарративного контекста. Она не функционировала самостоятельно, в виде отдельных рассказов, как, например, рассказы средних веков или Возрождения. Ее история с самой античности не доводит ее до такой независимости. Вначале это «стоячий рассказ», который топчется на месте среди эпитетов и атрибутивных описаний. Он находится внутри песни, никогда не совпадая с основным песенным содержанием, но составляя только одну его незначительную часть, связанную с содержанием лишь тематически («по поводу»). Такие рассказы внутри хоровой мелики неизменно носили мифологический характер. Дальше идут экфразы, сравнения, *visiones*, всякие рассказы-миражи. В них уже имеются изображения известных движений и даже небольшой разницы времен, но они даны в наличий, в ярусном плане, без кулис времени. И наконец, два времени и два пространства, приобретение послужных функций, опосредствование. Выпадение темы, времени, сценария из общего сюжета — характерная особенность древней наррации. Ее античная познавательная специфика в том, что она, будучи «образом», позволяет осознавать «подлинность»; но с объективно-исторической точки зрения наррация раздвигала границы пространства, вводила фон времени, преодолевала архаичную старанность, расширяла принцип мимезиса.

Мифологический образ, потеряв свои прямые смыслы, без транспонации в понятие уже не мог быть воспринят. Формально продолжая сохраняться, он изменял свою функцию. Образное ста-

новилося понятійним. Этот процес шёл в на­ррації дво­яко: с од­ной сто­ро­ны, по­ве­ст­во­ва­ние стро­и­лось дво­член­но, со­сто­яло из од­но­го об­раз­но­го чле­на и вто­ро­го по­нят­ий­но­го; с дру­гой сто­ро­ны, сам об­раз­ный член по­д­вер­гал­ся по­нят­ий­ной пе­ре­ра­бот­ке, об­ра­ща­ясь в на­рра­цію. Ко­неч­но, ме­жду обо­ими ча­стя­ми по­ве­ст­во­ва­тель­но­го из­ло­же­ния не­ред­ко бы­ва­ло мно­го об­ще­го, и од­на из них пе­ре­хо­ди­ла в дру­гую. Как пра­ви­ло, ана­рра­тив­ная ча­сть раз­ра­сталась за счёт убывавшей на­рра­тив­ной. Взять хо­тя бы на­ча­ло клас­сиче­ской ли­те­ра­ту­ры, Го­ме­ра или Ге­ро­до­та с их гар­мо­нич­ным рав­но­ве­си­ем ме­жду на­рра­тив­ным и опи­сатель­ным эле­мен­та­ми, по­том пе­рей­ти к хо­ро­вой ли­ри­ке или ри­то­ри­ке, где на­рра­ция за­ни­ма­ет толь­ко од­но, от­ве­ден­ное ей ме­сто внут­ри раз­рос­ших­ся дру­гих ча­стей ана­рра­тив­но­го ха­рак­те­ра, и, на­ко­неч, по­смот­реть на ко­неч­ный эта­п, в ко­то­ром де­ло­вая про­за от­де­ле­на от на­рра­ции, вы­тес­нен­ной за пре­де­лы клас­сиче­ских жан­ров. И то­гда ста­нет ясно, что де­ло кло­ни­лось к об­осо­бле­нию жан­ров и сти­лей, с од­ной сто­ро­ны, к их по­нят­ий­но­му пе­ре­соз­да­нию — с дру­гой.

Этот путь совер­ша­ет и на­рра­ция. Она хи­реет как ча­сть по­ве­ст­во­ва­тель­но­го внут­рен­не­го дво­чле­на, пе­ре­хо­дит из по­эти­че­ских в про­заиче­ские жан­ры, а за­тем — уже в элли­низ­ме — при­ни­ма­ет фор­му ко­ротень­ко­го на­рра­тив­но­го ми­фа или длин­но­го по­ве­ст­во­ва­тель­но­го «дра­ма­ти­ко­на». Те­перь это про­за, но про­за, ко­то­рую мож­но бы­ло бы на­звать по­нят­ий­ной по­э­зией. Это про­заиче­ская ли­ри­ка — про­за­и­ко­ли­ри­че­ская на­рра­ция.

(Печата­ется по кн.: Фрей­ден­берг О.М. Ми­ф и ли­те­ра­ту­ра древ­но­сти. М., 1978. С. 206–229)

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Работы О.М.Фрейденберг

Ми­ф и ли­те­ра­ту­ра древ­но­сти. М., 1978.

Ми­ф и театр. Лек­ции по курсу "Теория драмы" М., 1988.

Поэтика сю­же­та и жан­ра. Л., 1936.

ВОПРОСЫ ПО ТЕМЕ

1. Вопрос о формировании повествования в истории европейской литературы и значение в этом процессе мифа (О.М.Фрейденберг).
2. Характеристика мифа как особой формы мировосприятия.
3. Что имеет в виду Фрейденберг, говоря о литературе как о "понятийном переписывании мифа"?
4. Проблема взаимодействия "прямого" и "косвенного" рассказа в истории литературы.
5. "Происхождение наррации" из "очевидения": жанровые формы.
6. Роль "стоячего времени" в древнегреческом драматическом и литературном искусстве.
7. Античная драма как основа возникновения литературной повествовательности.
8. Возникновение "понятийного рассказа" из мифа.
9. Процессы демифологизации и фабулизации в европейском повествовании.
10. Мифогенез форм образного и понятийного мышления. Взаимоотношение мифа и литературы в историческом аспекте.



6. ФРЕЙДИЗМ И ПСИХОАНАЛИЗ В РУССКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Теория австрийского врача-психотерапевта Зигмунда Фрейда (1880 — 1939), автора известного учения о неврозах, вошла в историю под названием психоанализа. В XX веке эта теория получила широкое распространение во многих странах в качестве универсальной методологии, применимой во всех гуманитарных науках, и особенно в литературоведении, только что образовавшем свою методологию и чутко реагировавшем на все новации в смежных науках.

Начиная с 1890-х гг. психоанализ стал одним из крупнейших явлений русской научной и культурной жизни, пережив как научная школа яркую и драматическую историю. Первые русские фрейдистские исследования появились в 1910-1914 гг. в журнале "Психотерапия". Очень быстро по всей России стали создаваться кружки и общества психоаналитиков (в Москве, Ростове-на-Дону, Казани, Киеве, Одессе и других городах). В 1921 г. возникло Русское психоаналитическое общество, выпускавшее свою "библиотечку", а также многочисленные периодические издания. В 1922 г. был создан Государственный психоаналитический институт, впоследствии, в 1925 г., несмотря на поддержку К. Радека и Л. Троцкого, разогнанный как "несовместимый с марксизмом". Не так давно, в 1990 г. "Психоаналитическое общество" возобновило свою работу в России, снова привлекая внимание к возможности использования методов психоанализа в изучении литературы. Предлагаемые литературоведческим фрейдизмом и юнгианским психоанализом концепции отличаются необычайной популярностью, легко сочетаясь с другими научными методиками — структуральной поэтикой, мифологическим литературоведением, деконструктивизмом.

В основе рассмотрения литературного произведения, с точки зрения литературоведа-фрейдиста, лежит мысль о том, что личная

мифология индивидуального человека, с помощью которой им создаются тексты, основана на подавленных сексуальных инстинктах. Процесс создания и восприятия литературного текста вписывается в общую картину психической жизни человека, которую кратко можно определить следующим образом: "бессознательное" диктует все "сознательное". Причем в гораздо большей степени, чем об этом думали раньше, и не всегда понятными путями, доказывал З. Фрейд. Все виды творчества, в том числе и художественное творчество, детерминированы и сформированы той скрытой (как правило, подавленной) психосексуальной энергией либидо, которую несет человек в глубинах подсознания.

Существует несколько особенно типичных выражений этого либидо, одно из главных — "эдипов комплекс" ("комплекс Электры"), заключающийся в неосознанно враждебном чувстве сына или дочери к родителю одного с ним пола. Все, в том числе и творческие проявления человека, где возникают или актуализируются понятия о долге, вере, воле, объясняется в связи со сферой бессознательного, где господствуют жестокие сексуальные склонности, замаскированные более или менее приемлемыми в обществе формами проявления. Драматизм в жизни и драматические моменты в литературном произведении Фрейд объяснял борьбой человека с собственными инстинктами; сфера морали полностью выводилась его жестко-позитивистской доктриной из сферы религиозно-философской, "добро" оказывалось результатом вечной, непрекращающейся борьбы нашего "бессознательного" с нашим "сознательным".

Отсюда основная задача анализа литературного произведения для фрейдистского литературоведения — выявление и сопоставительно-типологический разбор психолого-сексуальных мотивов поступков главного героя и/или автора произведения, поиск проявления в них "эдипова комплекса" ("комплекса Электры"). В соответствии с этим в фрейдистском литературоведении можно условно выявить историко-биографический слой, предлагающий поставить диагноз автору произведения, написание своего рода "истории болезни" (например, книга А.Кашинной-Евреиновой о Достоевском), и психолого-герменевтический метод (работы И.Д.Ермакова), предлагающий изучение литературного текста как описания реализованного эстетически определенного психосексуального типа. Лучшие из работ психоаналитиков-литературоведов содержат но-

вые, очень интересные методы анализа или типологии литературного произведения (например, работа Я.М.Кагана).

Литературный процесс с точки зрения фрейдистского литературоведения предстает как более или менее опосредованное проявление сильного и вместе с тем обузданного сексуального инстинкта отдельных одаренных личностей. Творчество описывается как реализация инфантильных сексуальных фантазий, находящихся свое воплощение, в прямой или "сублимированной" форме, в придуманном мире литературного хронотопа. Анализ литературного текста представляет собой сравнительно-сопоставительное изучение самых различных, прямых и опосредованных "подавлением" и "сублимацией" проявлений сексуальных инстинктов в жизни самого писателя и его литературного героя. Особое внимание уделяется вопросу о формах психосексуального самопознания личности, признания их сублимированными (переведенными в опосредованную форму) проявлениями ее либидо. Творчество художника слова, согласно этой концепции, предстает как прямое выражение переработанных им личных эмоциональных конфликтов, порожденных закрепленными в памяти детскими сексуальными переживаниями.

Писатель или поэт интересуют психоаналитика прежде всего как яркая человеческая индивидуальность, более или менее адекватно реализовавшая себя в некой сумме текстов. В духе рубежа веков, с его интенсивным научным прагматизмом, провозглашается "органическое" понимание природы человека, утверждается, что именно это может вывести науку из тупика, в которую ее загнали "экспериментальная психология" и ее метод корреляции. Искусство для представителей психоанализа — это способ "увидеть, познать в образах в очень концентрированном виде (экономически) окружающую действительность и установить с нею связь, органически осознать ее...", — пишет И.Д.Ермаков в работе "Этюды по психологии творчества А.С.Пушкина" Здесь предпринята попытка показать на примере изучения внутреннего мира Пушкина, на взгляд исследователя, адекватно представленного в своих трагедиях, как организована внутренняя, душевная жизнь человека, как она проявляется в его стремлении к цельному, "органическому" мировосприятию.

На этом пути выясняется, что художественный мир, создаваемый писателем, возникает как плод скрытой или открытой психосексуальной фантазии, в которой сам он играет роль освободителя,

героя, вполне (в отличие от социально-бытовой реальности) осуществляющего здесь свое "я", выходящее из границ этого мира. С этой концепцией связано понятие катарсиса, суть которого в освобождении от навязчивого переживания. Литературный процесс, таким образом, приобретает смысл психического самолечения, которым занят художник и с результатами которого он знакомит затем читающую публику, также сочувственно следящую за этой борьбой одинокого "я", находящегося в процессе мучительного самообуздания в борьбе с целым сонмом сексуальных комплексов. Определенный набор мотивов анализируемого литературного текста объясняется разными проявлениями сферы бессознательного. Что касается вопроса собственно "художественности", то здесь литературоведы-фрейдисты чувствуют себя максимально неуверенно. Структура художественного текста, по их мнению, возникает спонтанно и независимо от конкретных задач, которые ставит себе автор.

Применяя эту доктрину к конкретным авторам и произведениям, фрейдисты находили свои объяснения своеобразию творчества В.Шекспира, А.С.Пушкина, Н.В.Гоголя, Ф.М.Достоевского. Каждый разопределенный ряд психосексуальных проявлений личности героя рождал определенный набор мотивов произведения, в свою очередь, составлявших основу литературоведческого анализа. Сам отбор литературного материала для литературоведа-фрейдиста определяется наличием этих мотивов, особенно важнейшего из них — мотива отцеубийства (вытесненного "эдипова комплекса"). Особенно благодатным материалом для фрейдистов оказались крупные повествовательные формы с сюжетом, построенным на материале жизни семьи (например, пьесы В.Шекспира или "Братья Карамазовы" Ф.М.Достоевского) — с центральным мотивом отцеубийства. Характерно, что для фрейдиста, рассматривавшего произведение писателя как его психологический "проговор" о самых сокровенных, тщательно скрываемых им, сознательно или бессознательно, интимных сторонах его психической жизни, гораздо меньшую ценность представляли небольшие повествовательные формы, стихотворные формы, особенно лирика, которые, в случае привлечения их к анализу, читались как проза, их собственно поэтическая форма игнорировалась.

Свою книгу о творчестве Н.В.Гоголя И.Д.Ермаков, например, начинает с главы "Болезнь Гоголя", где ставит вопрос о том, что "циркулярный психоз с преобладанием меланхолической фазы и

угнетения", которым страдал писатель (и который, по мнению исследователя, особенно хорошо выражен в его "Исповеди"), оказывал определяющее влияние на все творчество Гоголя. Стремясь не опуститься до приклеивания тех или иных "ярлыков-диагнозов" к именам писателей, И.Д.Ермаков хотел бы сделать именно поэтический текст главным источником информации о его авторе. Он ставит вопрос об универсальных "связях", исследуя которые, можно объяснить многое в творчестве писателя. Жизнь писателя И.Д.Ермаков, как и другие представители этого литературоведческого направления, понимает как вечную "борьбу с собой", главным свидетелем которой (и источником информации о которой) является литературный текст. Художественный текст рассматривается принципиально как текст нехудожественный: на одну доску ставятся произведения писателя, его письма, мемуарная литература, разного рода историко-биографические свидетельства. Схема анализа, который мы встречаем в работах фрейдистов-литературоведов, такова: вначале проводится целенаправленный поиск специфического отношения и интереса ребенка (в равной степени — изучаемого писателя или литературного героя) к среде. "Среда" фрейдистов, в отличие от социальной среды культурно-исторической школы, семейная; именно здесь формируется специфический для данного человека набор привычек и навыков подавления своего либидо.

У И.Д.Ермакова, например, анализ психологии Гоголя начинается с определения роли отца и матери в жизни писателя, того, что в психологии носит название "комплекс отца и матери". Выясняется, что известная идея о государственной службе, которая безраздельно владела юным Гоголем, есть прямая реализация "эдипова комплекса" и исходит из подсознательного желания "быть больше, чем отец". В то же время переписка с матерью была для него главным источником отражения мыслей и чаяний; своего рода основным мерилom ценностей. С другой стороны, выясняется, что творческая активность Гоголя складывалась под сильным давлением тех, кого он почитал "с самоуничижением", в частности, А.С.Пушкина. Мысль о роли "пророка отечества", по мнению исследователя, возникшая у Гоголя после и в прямой связи с гибелью Пушкина, есть реализация темы "наследства" рано умершего "старшего брата"; равным образом и само начало активной писательской работы Гоголя связано со смертью отца. Жизнь писателя, таким образом, втискивается между этими двумя смертями, и именно рабо-

депное и униженное положение по отношению к отцу заставляет Гоголя искать выход в творчестве. Отсюда вся семантика творчества Гоголя, равно и отдельных его компонентов, включая определенный набор персонажей, объясняется более или менее полной реализацией писателем его внутренних психологических причин-комплексов.

С этих позиций анализируется и конкретное приложение индивидуальной психологии человека к миру, выраженное в литературных текстах. Повсюду в литературном тексте находятся более или менее явные сексуальные и эротические знаки, указывающие на проявление бессознательного либидо. Их выявление и объяснение (сведение к "комплексу" автора) — задача исследователя. Так, например, в одноименной повести Гоголя нос оказывается фаллическим знаком, в то время как сюжет повести и все мотивы поведения майора Ковалева проясняют мучающий его "кастрационный комплекс". Страх потери пола и одновременно страх перед отцом и эротическое влечение, оформленное (как и самого юного Гоголя) в государственную службу, — основа сюжетики "Носа". Примерно с таким же основанием и с использованием тех же методов анализируются Ермаковым "Домик в Коломне" А.С.Пушкина, где он находит мотив бессознательного отождествления с другим полом, "Моцарт и Сальери" (сексуальное соперничество), "Скупой рыцарь" ("эдипов комплекс"). Искусство черпает свои силы из "бессознательного ОНО" и "идеального Я"; бессознательные мотивы чувства вины, страха перед отцом, эротического влечения к матери трансформируются в темы жесткой этической требовательности к человеку или человечеству в целом (Л.Н.Толстой), в чувство вины перед всеми (Ф.М.Достоевский), стремление смеяться и высмеивать (Н.В.Гоголь). Такова внутренняя логика филологических исследований фрейдистов.

В рамках этой доктрины все содержание литературных произведений выводится из индивидуально-психологических предпосылок, семантика литературного текста оказывается лишь проявлением игры психических сил человека.

Поиск положительного героя, одна из важнейших линий развития русской литературы, также находит себе соответствующее объяснение, освобождаясь от нравственно-религиозной основы: "идеальное Я", формирующееся в сознании автора, образуется с помощью идентификации с "отцом" (недостижимым идеалом). Этот процесс протекает бессознательно, в роли идеала может выступать

и любимый писатель, историческое лицо. По логике фрейдистов, все персонажи литературного произведения, таким образом, есть попытка сформировать возможность любви к идеалу. Создание литературного героя оказывается переживанием внешнего авторитета, причем наше "я" противостоит внешнему миру, бессознательному "оно" и искомому идеалу. Художественная реальность переживается художником как "материнское лоно" оказавшегося в одиночестве человека. Литературное произведение, таким образом, это прямое воплощение того хаоса, той борьбы, той недостаточности психической жизни человека, которые сопутствуют одинокому, подавленному психологическими травмами и комплексами человеческому "я". Трагическое содержание большинства литературных произведений фрейдисты объясняют именно этим: катастрофичностью и трагичностью положения человека, стоящего перед лицом извечных врагов, воплощенных в "коллективном бессознательном", и отягощенного пороками как реализованными в социально-бытовой реальности психическими проявлениями — "эдиповым комплексом" и "влечением к смерти". Весь литературный процесс становится, таким образом, своего рода психоаналитическим сеансом, в котором два "я", писатель и читатель, посредством третьего ("идеал-я" — литературного героя) пытаются совместно преодолеть с помощью "вытеснения" мучающие их психические комплексы.

Другой мотив творческой активности человека — "неудовлетворенность культурой". Фрейдистский метод обнаруживает определенные черты сходства с биографическим литературоведением, правда, с уклоном в анализ бессознательно-сексуального. Рождаются специфические для этого направления в литературоведении биографические исследования, в частности, изучение творчества Эдгара По (см., например: Бонапарт М. Эдгар По: психоаналитический очерк). В целом фрейдистский метод в литературоведении пытается доказать, что любое художественное произведение можно свести к ряду определенных реакций, психических состояний и переживаний человека, который это произведение создал. На этом пункте стоит вся методология анализа литературного текста, творчества писателя, литературного процесса в целом.

В связи с этим фрейдистский метод отрицает не только собственно эстетическое значение каждого литературного текста, но и заодно историческое значение личности человека. Оказывается, что главное в человеке — его биологическое существование, существенны его пол и возраст, условия жизни в детстве, все остальное

лишь определяется ими. Таким образом, если марксисты настаивали на определении человека как "социального животного", то фрейдисты убрали из этого термина слово "социальное", заменив его на "сексуальное". Фрейдисты исходят из того, что наше представление о сознательной деятельности человека сильно преувеличивает действительное положение вещей, поскольку на самом деле тотальная власть подсознательного с помощью особой "цензуры" не дает нам возможности устойчиво контролировать психическое состояние человека. По Фрейду наше подсознание живет своей собственной жизнью, не давая нам почти никакой информации о том, как она происходит. Особая роль искусства, согласно этой концепции, заключается в том, что лишь только произведения искусства и вообще творческая деятельность человека оказываются более или менее точным свидетельством, позволяющим нам приоткрыть завесу этой главной тайны человеческой психики.

С помощью этой теории объясняются самые различные явления культуры и искусства. Эстетическая природа комических жанров мировой литературы, оказывается, основана на освобождении от серьезности жизни, замене "взрослого", трудного мира на альтернативный — легкий и спокойный, "детский". Похожим образом объясняет фрейдизм и приверженность человечества к сексуальным остротам, литературной непристойности — они рассчитаны на то, чтобы обойти сексуальный запрет, сделать непристойное (запрещенное) — пристойным, разрешенным, "социологизировать грех", найдя в слушателе человека, понимающего и разделяющего эту мысль. Напротив, агрессивные, жесткие остроты, жестокие шутки выражают, со своей стороны, бессознательное агрессивное и неприязненное отношение человека к насилию авторитета, авторитарности ("отцовскому авторитету"), являя собой еще одно проявление вечной "инфантильной" природы внутреннего "детского я" человека. Поиск и конкретное объяснение этих и такого рода явлений в литературе и художественном тексте составляют важный признак склонности исследователя к фрейдистскому методу.

Схематизм и очевидная прямолинейность фрейдистского метода довольно часто критиковались самими писателями, особенно теми, кто становился объектом такого рода исследований (например, В.Набоков). Очевидным пороком фрейдистского литературоведения оказывается полная невозможность найти какую-то разницу между художественным и нехудожественным произведением, отпадает вопрос о "поэтике произведения" вместе с самой

"художественностью", самостоятельность которой исчезает, уступая место лишь форме выражения "психосексуального". Сами фрейдисты принципиально этой разницы не делали, исходя в выборе материала для изучения из методологически неясной концепции "известности" писателя и работая затем со всей суммой текстов, помогавших им в отыскании скрытой бессознательной причины его творчества. В результате, так же как в культурно-исторической школе, исчезал сам предмет литературоведения, поэтическое слово, а на его место вставал набор текстов, оставленный жизнью писателя как психически неполноценного субъекта, с помощью письменного слова преодолевающего подавленные сексуальные комплексы. Разница между писателем и психопатом фактически исчезала вместе с художественной литературой, растворяющейся в бесчисленных "историях болезни", написанных самими больными, — их произведениях. Исследование фрейдиста, посвященное творчеству того или иного писателя, таким образом, превращалось в еще одну "историю болезни", но на этот раз написанную профессионалом.

Фрейдизм оказал существенное влияние на формирование модернистской эстетики. "Автоматическое письмо" сюрреалистов тесно связано с фрейдистской концепцией бессознательного. Что-то похожее происходит с деконструктивистами, растворяющими творческую индивидуальность писателя в безбрежном интертексте, внешней по отношению к автору стихии, по-своему заменяющей фрейдистское "бессознательно-коллективное ОНО", в то время как особенности творческого стиля писателя сводятся к реализации уже не сексуальных, а "литературных комплексов", неуправляемых сознательно образований. Вторичные отражения фрейдизма можно отыскать во множестве других концепций и текстов. Возникновение и широкое распространение фрейдизма было связано с протестом против тотальной социологизации человека, интересом к его индивидуальному внутреннему миру. Однако эта концепция носила позитивистский характер; отказываясь от порабощения человека государством, она по-своему порабощала его, делая рабом своего бессознательного. Надо признать, что сам З.Фрейд протестовал против слишком расширительного использования его концепций применительно к анализу творчества представителей разных видов искусства.

Начиная с 1920-х гг. в психоаналитических исследованиях все чаще появляется замена тяжеловесного и легко опровергаемого "психосексуального комплекса" на более совершенную модель аф

хетипа как неизменной, повторяющейся бессознательной формулы, характеризующей индивидуальное бессознательное, уже не сводимое полностью к либидо З.Фрейда. В психоаналитическом литературоведении юнгианского типа идет поиск в тексте специфического для данного художественного языка набора определенных сверхличных априорных формул, описывающих феномены времени и пространства ("открытое", "замкнутое" пространство; "внутреннее" и "внешнее" и пр.), физические или биологические субстанции ("мужское" и "женское", "младенческое" и "старческое"), стихии (огня, воды и пр.). Литературоведческим анализом становится изучение форм их конкретного воплощения в литературном тексте. Бесспорно, что исследования психоаналитиков, несмотря на общие для них методологические недостатки, оказались полезны для развития литературоведения, они использовались и в эстетической концепции М.М.Бахтина, и в современной мифопоэтической и структурно-семиотической школах.

А.КАШИНА-ЕВРЕЙНОВА

СЕКСУАЛЬНОЕ В РОМАНАХ ДОСТОЕВСКОГО

Все мы — Федоры Павловичи
Карамазовы (из записной книжки
Ф.М. Достоевского).

Все большие вещи Достоевского, за редкими исключениями (например «Мертвый дом»), строятся на половом моменте — любовной интриге. Любовная интрига движет действие «Карамазовых», «Идиота», сладострастный Ставрогин и его романы — эссенциальное в «Бесах»¹, «Записки из подполья» разрешаются через любовную интригу. Любовная интрига не только прием для обострения интереса романа, для нарастания движения, это нечто идущее из существа Достоевского. Вспомним, что усложнение любовной интриги, все большее пропитывание ею романа с годами увеличивалось в творчестве Достоевского.

Из мира униженных, мира заеденных средой он за тридцать лет творчества пришел к миру сладострастников Карамазовых. По-

¹ Вспомним, что ведь вначале весь роман строится только на Ставрогине и только потом он был видоизменен с пришедшими новыми целями.

ско́лько в «Бедных людях», в «Двойнике» и прочих вещах первого периода любовная интрига не играет никакой роли, никак не определяет характеров, постольку все «Карамазовы» с их сладострастием, энтузиазмом, надрывно-страстным анализом идут из сексуальности, целиком определяются ею. Таков был творческий путь Достоевского — он с каждой новой вещью как бы яснее осознал или, может быть, бессознательно, но настойчиво выявлял главную движущую жизнь силу — пол. (Вспомним, что Шопенгауэр сказал о подкладке самых возвышенно-романтических устремлений, за которыми стоит простое половое влечение, и под этим углом зрения взглянем на романтические стихи Шиллера, сказанные Иваном Карамазовым Катерине Ивановне, на влюбленность Подростка в Ахмакову и пр.).

Эта сила вырывалась часто в гиперболических размерах, в извращениях, в иступленном сладострастии.

Сейчас, для начала этой главы, чтобы сразу установить собственный взгляд Достоевского на неотъемлемость, непреложность половой силы, превосходящей человеческие волевые возможности, я обращаюсь к диалогу между Алешей и Митей в начале «Карамазовых». Здесь говорится не о простом половом влечении, а о его гиперстезии, почти извращениях. Но Достоевский, как и Фрейд, по-видимому, считал, что «уже в самом нормальном половом акте можно отметить такие черты, развитие которых ведет к уклонениям, описываемым под именем извращений (перверзий)»¹

«Исповедь горячего сердца». Митя с душевным напесом, в припадке экстазного самоуничужения, рассказывает Алеше о мерзостях, им совершенных, о «невинной девочке», которую он в темноте, на тройке, к поцелуям принудил, «и позволила, много позволила», хватает он о своем, из темных истоков сладострастия идущем, поступке по отношению к невесте своей Катерине Ивановне, о прочей «дряхи» и «цветочках поль-де-коковских». Его слушает целомудренный Алеша, тихий мальчик, в рясе послушника, тот образ, который завладел Достоевским после длинного жизненного и творческого пути. (Ведь, вероятно, он, и только он, и являлся выразителем его конечной вполне сформировавшейся идеологии). И вот этот самый Алеша, покраснев от рассказов Мити, говорит:

— Я не от твоих речей покраснел и не за твои дела, а за то, что я то же самое, что ты. Только я на самой низшей ступеньке, а ты вверх. Кто ступил на нижнюю ступеньку, тот все равно непременно вступит и на верхнюю.

— Стало быть, совсем не вступать?

— Кому можно — совсем не вступать.

— А тебе можно?

— Кажется, нет¹.

«Кажется, нет», — ответил Алеша, потому что чувствовал уже бурлящую, безумствующую плоть, увенчанную духом высоким и чистым, к Великому обращенным, но венец этот держался на Звере, родившемся от Федора Павловича Карамазова, и потому Зверю неукротимом, Зверю, прельщаемому идеалами содомскими.

Сюда же, сразу мне хочется всунуть одну мысль Фрейда, которая настолько разительна по сходству с мыслью, лежащей в этом диалоге, что даже для ее выражения взято буквально то же сравнение, именно — все возрастающая лестница половых желаний. Фрейд говорит: «то обстоятельство, что мы можем расположить половые вариации по степеням в виде лестницы, ведущей от полного здоровья (нормального влечения) к душевной болезни (извращениям, доводящим до невроза и даже до сумасшествия), является чрезвычайно важным. Я бы думал, что этот факт служит указанием на то, что возбуждение со стороны половой сферы принадлежит к таким переживаниям, которые и в норме очень плохо подчиняются высшим душевным силам»².

Для меня эти два изображения — художественное в виде диалога между братьями и научное определение Фрейда — являются совпадающими. «Кому нельзя», как выражается Алеша, тот должен идти вверх по лестнице, т. е. должен подчиняться бессознательному половому влечению, какие бы размеры оно ни принимало, «не повинующемуся высшим душевным силам», как определяет Фрейд.

Что для меня очень знаменательно, так это борьба двух начал у Алеши после смерти старца Зосимы. Старец любимый, Алешин идеальный человек умер, Алеша ждет чуда, он весь в своем Духе, в ожидании, что вот чудо совершится и тогда он поверит на всю жизнь, воочию убедившись в великом торжестве Духа. Но старец «провонял», и темный Демон изгоняет Духа — Алеша сознательно,

¹ «Братья Карамазовы», глава «Исповедь горячего сердца». В анекдотах с. 191. (По изд. Маркса).

² «Теория полового влечения», с. 18.

а может быть именно бессознательно (потеряв опору для высших-то душевных сил?), идет к Грушеньке, женщине сомнительного поведения, о несомнительных целях которой ему говорит Ракин. Пусть, пусть! раз чуда нет, пусть будет хуже, как можно хуже. И «исступленное целомудрие» не спасает его. Наоборот, может быть, потому что оно исступленное, т. е. уже здесь надсадное, больное, неестественное, и потому что чудо не совершилось (а тогда во имя чего себя сдерживать!), именно потому Федор Павлович и заговорил в Алеше и толкнул его в грязь, самую страшную грязь, страшную потому, что Алеша знал о роли Грушеньки в жизни Мити и отца. И сам туда же, наверх по ступенькам!

Алешино заявление о неизбежности подъема по лестнице возрастающих сексуальных желаний — исходная точка для анализа созданных Достоевским типов. Я хочу установить в процессе анализа свой путь — поднимаюсь по возрастной лестнице. От Неточки Незвановой до «Бобка» — от детей до покойничков.

Детей много у Достоевского, и целый его роман по имени героини («Неточка Незванова») посвящен психологии детской души. Остановимся на нем на минуту.

Два ребенка: Неточка и княжна Катя, связующее их звено — любовь. Какая любовь? Надрывная, истеричная, с бледнеющими лицами при разлуке, с мучительством друг друга (любимый мотив Достоевского).

Вот как Достоевский рассказывает о ней: «она (Катя) целовала меня как безумная, целовала мне лицо, глаза, губы, шею, руки; она рыдала, как в истерике; я крепко прижалась к ней, и мы сладко радостно обнялись как друзья, как любовники»¹.

Это именно любовники, страстные, измученные любовью, безумные при встрече, как все влюбленные Достоевского. За детским платьицем, за двенадцатью годами та же вулканическая сила жизни — пол, которая требует своего выявления, правда, в форме, не оскорбляющей глаз, соответствующей возрасту. И в двенадцать лет она выявляется в болезненной привязанности, в страстной влюбленности в подругу. Тут и романтизм, и слезы, и мучения, и жертвы, все элементы романа взрослых. Вот сцена из «Неточки Незвановой». (Ночью на одной кровати.)

Неточка. За что же ты меня все любить не хотела?

Катя. Так... Да что я говорю! ведь я тебя все любила! все любила! уж потом и терпеть не могла; думаю, зацелую я ее когда-нибудь или исциплю всю до смерти. Вот тебе, глупенькая ты этакая! (И княжна ущипнула Неточку.)

И дальше:

Н. Катя! Катя! Боже мой, какая ты хорошенькая!

К. Не правда ли? Ну, теперь что хочешь со мной, то и делай! Тирань меня, щипни меня, пожалуйста, ущипни меня! Голубчик мой, ущипни!

Н. Шалунья!

К. Ну а еще что?

Н. Дурочка...

К. А еще?

Н. А еще поцелуй меня.

И мы поцеловались, плакали, хохотали, у нас губы распухли от поцелуев¹.

Здесь слишком мало того детского, к чему мы привыкли, здесь столь же мучительные, столь же страстные сцены, какие мы читаем в «Карамазовых», и княжна Катя уже не сама ли Катерина Ивановна, невеста Мити Карамазова, до того эта девочка, ее психология, поступки по отношению к Неточке похожи на действия Катерины Ивановны по отношению к Мите Карамазову. И черты характера те же — гордость, властность, своеволие рядом с великодушным, пламенным, добрым сердцем.

Страсти в Катерине Ивановне понятны; это взрослая, развившаяся женщина, влекомая своим темпераментом, любовью, влекомая половым инстинктом, сказал бы Шопенгауэр, вскрывший тайну страстных романтиков. Княжна Катя — еще девочка, но аналогия ее страстей, ее бурь так же велики с тем же у Катерины Ивановны, что почти не различаешь их (вспомните Катю, завязывающую башмак Неточки, и Катерину Ивановну, целующую ручку Грушеньки). И Достоевский, предугадавший открытие Фрейда о сексуальном влечении у детей, показал через художественное произведение, что как взрослые, так и дети движутся в той же орбите полового влечения, страсти, требующей разрядки. Отсюда эти мучения со щипками, с укусами, жертвой, желанье задушить поцелуем, истерия.

¹ 158-я с.

Следующий возраст — шестнадцать лет — Лиза Хохлакова. Бесенок. Истеричка. Странные порывы, странные желанья, странные восторги. Она с надрывным смехом восхищается, «что жид трехлетнему мальчику сначала все пальчики обрезал, а потом распял на стене, прибил гвоздями и распял»¹. И она вскрикивает после этого увлекательного рассказа: «Восторг!». Откуда этот восторг? Откуда эта истерика, это странное желание говорить самые жестокие вещи и потом больно наказывать себя, ущемляя палец между дверьми? Циничный Иван Карамазов, но наделенный изумительной карамазовской интуицией (как хорошо и тонко отметил профессор Карсавин эту карамазовскую интуицию!²), ставит диагноз Лизе в разговоре с Алешей:

И. Шестнадцати лет еще нет, кажется, а уж предлагается?

А. Как предлагается? — воскликнул Алеша.

И. Известно, как развратные женщины предлагаются³.

Иван Карамазов циник, и диагноз его циничен, но за ним правда. Лиза созрела или близка к созреванию, и зрелые соки мучат, томят ее, требуют удовлетворения, и в результате она пишет странные записки Ивану Карамазову, мучает Алешу, мать, бьется в истериках. Как изумительно написана Лиза Хохлакова, как изумительно разглядел Достоевский этот страшный, обывательски называемый «переходным» шестнадцатилетний возраст, когда происходит последний сброс всех навязываемых детством стеснений для пола.

И все дети, даже младшие по возрасту, внушают Достоевскому такой же пристальный, почти болезненный интерес, направленный главным образом на странную страстность, в сущности говоря на моменты проявления полового чувства. Обычная детская психология, о которой мы читаем в книжках по этому вопросу и которая до странности ничего общего не имеет с психологией взрослого, совершенно отсутствует у Достоевского. Его дети — это маленькие взрослые, их психология — психология недоразвившихся взрослых. Они так же любят, так же мучают, бьются в истериках, естественно, что так же их пол толкает к определенным действиям. Результат этих толчков: странная любовь между Катей и Неточкой, странное поведение Лизы Хохлаковой.

¹ «Братья Карамазовы», глава «Бесенок», с. 691.

² Журнал «Начала», статья Л.П. Карсавина «Федор Павлович, как идеолог любви».

³ «Братья Карамазовы», глава «Не ты, не ты», с. 710.

Истерия Лизы, слезы и поцелуи Неточки и Кати — их уход от неудовлетворенности, их странные поступки и слова — компенсация неосуществленных желаний. Предтечей Лизы как образа, но более взрослой по годам, является Аглая Епанчина («Идиот»). Те же действия, те же странности и даже тот же эпитет прилагают к ней, как и к Лизе, называя ее «бесенком»¹. И у нее пристальный интерес к загадочным, но привлекательным, запретным сведениям, и с ее слов мы знаем, «что я уже не маленькая, я еще два года назад нарочно два романа Поль де Кока прочла, чтобы *про все узнать*»². (Вспомним, что Поль де Кок во времена Аглаи был самым «пикантным» писателем).

Как Лиза, так и Аглая еще сами не знают, чего они хотят, но, томимые желаньем, мечутся, безумствуют, бредят. А Алеша, старший их по возрасту, уже знает, знает хорошо, что ему не избежать подъема по лестнице половых желаний. Может быть, потому он так покорно, подчинившись фатуму, и идет к Грушеньке после смерти старца.

Вот несколько восходящих ступеней Алешиной — Фрейдовой лестницы: княжна Катя, Неточка, Лиза Хохлакова, Аглая Епанчина, уже знающий, но целомудренный еще Алеша, и, наконец, мы поднимаемся на некоторую высоту и доходим до лиц «со стажем», прошедших уже много ступеней; перед нами: Ставрогин, Свидригайлов, Федор Павлович Карамазов³.

«Документы по истории литературы и общественности. Достоевский», где помещены три ненапечатанные главы из «Бесов», дают чрезвычайно важный ключ к пониманию Ставрогина. Эта «маска», как озаглавил свой анализ Ставрогина Волынский⁴, эта загадочная натура, что-то непонятное, странное, жуткое и в жуткости тянуще-пленительное, тот, кто проходит через весь роман, как существо фантастическое, этот Ставрогин вскрывается в своей исповеди и делается понятным. Без исповеди только догадки, пос-

¹ «Идиот», с. 355. Лиз. Прокоф.: «Самодовольный скверный бесенок нигилистка, чудачка, безумная, злая, злая, злая! О, Господи, как она будет несчастна!»

² Там же, с. 465.

³ Я не останавливаюсь на Ламберте и Подростке. Случай с проституткой, избитой Ламбертом, Подросток со студентом и их преследования ночью на бульваре молодых девушек — все это из той же области.

⁴ Волынский. «Ф.М. Достоевский», глава «Маска».

ле исповеди — понимание образа. Недаром В. Переверзев¹, разбирая манеру письма Достоевского, говорит: «изображение отношений людей между собою предшествует в произведениях Достоевского изображению характеров, т. е. он любит начинать с действия... но начиная с действия или, что то же самое, с середины, как знакомит нас с началом? С помощью какого приема обрисовывает он характеры, отношения, из которых возникло действие? — У Достоевского герои не только действуют, но в определенные моменты действия они рассказывают о прошлом, обрисовывают свой характер в длинных исповедях». И вот эта-то исповедь Ставрогина, ненапечатанная в романе, и является тем недостающим звеном, которое своим отсутствием разорвало цепь образа и придало загадочность и таинственность всей фигуре Ставрогина. Каким же рисуется Ставрогин в своих записках, т. е. там, где он говорит последнюю правду о себе?

Начинает он так: «Я, Николай Ставрогин, отставной офицер, в 186... году жил в Петербурге, предаваясь разврату...» Далее он говорит о своем «зверином сладострастии», которым он одарен и которое всегда «вызывал», повествует о гнусном случае, когда, влекомый совершенно стихийным сладострастием, он изнасиловал маленькую девочку, дочь хозяйки меблированной комнаты, той комнаты, где он устраивал свидания с горничной своей "любовницы, с которой был в связи. Эта исповедь производит жуткое, фантастическое впечатление. Одновременно: хромая идиотка-жена Мария Тимофеевна, любовница — дама его круга, любовница — ее горничная, изнасилование девочки, почти ребенка, и собственное заверение в зверином сладострастии. Какой-то поток неудержимого инстинкта, который рвет и смывает все границы дозволенного на пути. Когда он сам на другой день после насилия трусит законной кары за свое преступление (и как трусит!), то понятно, насколько стихийно и неудержимо это сладострастие, если ни человеческие, ни божеские законы его сдержать не смогли. Здесь Алешино заявление «кто ступил на нижнюю ступеньку, тот все равно вступит и на верхнюю» блестяще подтверждается. Так делать может только влекомый безудержной силой, действующей вне сознания, стирающей сознание в ничто.

Чрезвычайно интересен и противоречит всем заявлениям Ставрогина о его воле, которую он всякий порыв может сдержать,

¹ В. Переверзев. «Творчество Достоевского», с. 44.

факт изнасилования Матрешы, описание его настроения перед преступлением, когда надвигался эротический экстаз. Это, несомненно, та неудержимая, необъяснимая, непонятная нашему плоскому ratio стихия, которую никаким человеческим сознанием не отворишь.

«У меня начинало биться сердце», — говорит он, предчувствуя экстаз; и дальше: «я целовал ей лицо и ноги. И все что-то шептал ей, как пьяный».

Стихия прорвалась и буйствует.

И Достоевский, желая еще раз указать на неизмеримую бездну воли Ставрогина, сделал ремарку в момент нарастания возбуждения: «вот тут-то я вдруг спросил себя: могу ли я остановиться, и тотчас же ответил, что могу»¹. Сделал эту ремарку, но, сделав ее, зачеркнул, потому что инстинктом почувствовал ее психологическую неправду. Воля у Ставрогина была вырвана, изничтожена его инстинктом. Наступало полное торжество иной воли, звериной, сверхчеловеческой, внеморальной.

Насколько эта сила понятна, близка Достоевскому, видно из того трепета, из того сопереживания с героем, с каким он описывает этот случай, ее острого, воспаленного проявления. И весь Ставрогин, не идет ли он из этой звериной воли, проявившейся в мире в зверином сладострастии? Ведь его психика как-то между прочим реагирует на вопросы социальные, философские, религиозные, и занимается он ими, скорей, из снобизма, и только тогда горит он ярким огнем, когда будят в нем его родное — животное, звериное. Ведь Ставрогин прежде всего несомненно сладострастник, и это сладострастие сдает, точит его. Воля его велика, да, велика настолько, что он может вынести публичную пощечину, не дрогнув ни одним мускулом, ею он поработает всех, но и на ней есть ахиллесова пята — его сладострастие, которое, как и Ахиллеса его пята, губит Ставрогина. Сладострастие толкает его к вывертам, разворачивает его естество, взгоняет по Фрейдовой — Адетиной лестнице к новым и новым удовлетворениям, жаждет, для обострения, всяких противоестественных психологических положений, вроде жены-хромоножки. Ставрогин старается инстинктивно побороть его, уходя в революцию, которая по существу ему чужда и смешна, ибо он от другой стихии! И в конце концов гибнет от своего сладострастия! Гибнет, как ненашедший точки опоры, что-

¹ С. 20, примечание 2-е.

бы перевернуть землю, как ненашедший исхода для стихийного сладострастия.

Мне часто кажется: не потому ли повесился Ставрогин, что оказался «смешным», т. е. импотентом (я так понимаю), в глазах Лизы в ту знаменитую ночь, после «бала гувернанток»? Мужчина, убедившись в своей импотенции, теряет уверенность в себе, часто впадает в психически болезненное состояние, результатом которого нередко может быть самоубийство. Тем более такой «насыщенный» мужским, как Ставрогин, с таким звериным сладострастием, и в глазах кого? — Лизы — этой исключительно пленительной для него в сексуальном отношении женщины. Вся жизнь Ставрогина, все его мысли, деяния, все они проходят через его романы. Как бы он ни анализировал, куда бы он ни бросался, всюду, как неотступная тень, за ним следует его сладострастие. Оно регулирует всю его деятельность. И Петр Верховенский, угадывая его мысли (сам Достоевский великим чутьем угадал дать должный толчок роману), хочет купить участие Ставрогина в революции, заплатив ему Лизой. Всюду женщины, куда бы ни направил свой ищущий, пылкий глаз Ставрогин. В романе их несколько, между строк читаются многие. Предложение Верховенским Лизы — знаменательный для меня штрих в романе, потому что здесь в последний и вновь подтверждающий раз вылезает сладострастный, ненасытный Ставрогин, понятый или, вернее, угаданный бестиальным Верховенским¹.

¹ В Московском издательстве «Поморье» недавно появилась книжка Ю. Александровича «Матрешкина проблема» (Исповедь Ставрогина — проблема женской души). Проблемой книжки Ю. Александровича является вопрос, почему Достоевский пренебрег душой Матрешки — жертвы Ставрогина. «Или душа этой маленькой женщины Матрешки, с грязными кулачками, менее ценна, чем душа князя (?) Ставрогина?» — спрашивает автор. Уж не подозревает ли Ю. Александрович Достоевского заинтересованным только в «аристократических» душах, а не в душах «пролетариата с мозолистыми руками». Неужели догадка моя верна, и Ю. Александрович хотел на Достоевского взглянуть глазами, видящими только сегодняшний день. Достоевский писал то, что хотел его гений, и нельзя его спрашивать, да еще так иронически, «неужели возможно ограничиться моментальной фотографией (Матрешки) и на том остановиться, обратиться к «любимцу публики» Ставрогину?» Ставрогин не «любимец публики» только (как ненужно, как зло), а концентрированные думы и муки Достоевского. Почему Достоевский, неглижируя душой Матрешки («моментальная фотография»), обращается к Ставрогину? Потому что он интересуется Достоевского. И здесь нельзя спрашивать, а тем более невозможно отвечать, как нельзя спрашивать, почему Лермонтов занимался

«Преступление и наказание». Свидригайлов.

Он сразу же заявляет: «я человек развратный и праздный»¹. И вот его идеология разврата: «зачем же мне бросать женщин, коли я *хоть* до них охотник? По крайней мере занятие».

Раскольников. Так вы здесь только на разврат один и надеетесь?

С. Ну так что ж, ну и на разврат! Дался вам разврат. В этом разврате по крайней мере есть нечто постоянное, основанное даже на природе и не подверженное фантазии, нечто всегдашним, разожженным угольком в крови пребывающее, вечно поджигающее, которое и долго еще, и с годами, может быть, не так скоро зальешь. Согласитесь сами, разве не занятие в своем роде?

Р. Чему же тут радоваться? Это болезнь, и опасная.

С. А вот вы куда! Я согласен, что это болезнь, как все переходящее через меру, но ведь это, во-первых, у одного так, у другого иначе, а во-вторых, разумеется, во всем держи меру, расчет, хоть и подлый, но ведь что ж делать! Не будь этого, ведь этак застрелиться пожалуй пришлось бы².

Вот его философия и идеология разврата. Вся жизнь его построена на этом самом разврате, а без него «застрелиться бы пришлось». Это тот же Ставрогин, но сразу же, без покрывала обнажающий свою сущность, более определенный и обуженный в

поэзией, а не сделался революционером. Еще один момент интересует меня, почему это г. Александрович думает, что только «во имя спекуляции, только для улицы, только из желания нажить, публикуют исповедь Ставрогина». Праведный судья!

Да неужели исповедь Ставрогина только потому и издали, что она «ходко» (капитальчик наживем) пойдет? Только для этого? Еще г. Александрович вопит о том, что, мол, нарушили священную волю Достоевского, опубликовав главы, которые очень похожи на слухи о преступлении самого Достоевского. Так ведь если бы сам Достоевский хотел скрыть то, в чем его обвиняют, то он бы не писал этого для опубликования, а написав, если бы и раздумал печатать (кто знает, почему он не напечатал), не читал бы их Каткову и другим? Нет, не потому, г. Александрович, публикуют черновики Достоевского, что «жрать хочется» (ах, как скверно думаете вы о людях, работавших над утомительно разборкой архива Достоевского), а потому, что мы, любящие Достоевского, не обвиняя, не оправдывая его (права не имеем), прочтем с глубоким интересом и поймем многое, многое непонятное в «Бесах» и возблагодарим судьбу, что столь интересная вещь, как «Исповедь», не исчезла с лица земли.

¹ С. 287.

² С. 467.

смысле интеллектуальных запросов, тот же Ставрогин, не могущий, бессильный уйти от своего сладострастия. Ставрогин, убегая от своего сладострастия, искательствовал в революции, в путешествиях, в острых, неестественных психологических положениях. Свидригайлов проще, меньше по масштабу, он искательствует в подъеме на воздушном шаре, в шулерстве, в шатанье по грязным трактирам¹. И тот, и другой топят, умеряют свое сладострастие в этих искательствах. Но умерить безмерное не могут, и тот, и другой падают жертвами стихии, сея жертвы ее на своем пути. И напрасно Свидригайлов заявляет, что он «хоть» до женщин охотник, «хоть» до разврата. Он именно только до этого одного и охотник, только это и является двигателем его жизни. Для параллели глубины их сладострастия Достоевский сам взял одну и ту же мерку — насилие ребенка. Ставрогин в исповеди рассказывает сам о себе, о Свидригайлове же рассказывает осведомленный Лужин. И тому, и другому нужен, неизбежно нужен какой-то последний надсад половых устремлений, какое-то *reductio ad absurdum*. Аналогия насилия Свидригайлова и насилия Ставрогина простирается до того, что как жертва Ставрогина, Матреша, так и жертва Свидригайлова вешаются после насилия. Когда два аналогичных факта повторяются в двух романах, отодвинутых друг от друга пятью годами («Преступление и наказание» — 1865 г., «Бесы» — 1870 г.), то такой факт является чрезвычайно знаменательным. Поскольку этот самый факт был почти какой-то *idée fixe* Достоевского, мы можем убедиться еще раз из воспоминаний Софьи Ковалевской о рассказе самого автора о нем. Она, будучи четырнадцатилетним подростком, остро запомнила его (по-видимому, такое впечатление произвел рассказ о нем самого Достоевского) и рассказывает много лет спустя, как Достоевский сам видел тогда этот эпизод насилия в будущем романе: герой романа просыпается утром (он не молодой уже человек) в самом гармоничном, благодушном настроении у себя в усадьбе и вдруг какое-то тяжелое, непонятное ему чувство, где-то далеко-далеко в сознании начинает тревожить его. Бесп-

¹ Что замечание Страхова о сходстве Достоевского с Ставрогиным и Свидригайловым, может быть, и имело некоторое основание, что подтверждается многими общими их вкусами: так, Достоевский, в первый особенно период жизни в Петербурге, страшно любил шататься по грязным трактирам, а мы знаем, что это же является одним из главных развлечений Ставрогина — Свидригайлова.

койство растет, гнет увеличивается, рождается в образах, и тогда¹ «вспомнил он, как однажды, после разгульной ночи и подзадоренный пьяными товарищами, он изнасиловал десятилетнюю девочку»². Снова факт насилия над несовершеннолетней, и невольно ставишь себе вопрос: почему так интенсивно, так неотступно возвращался к нему Достоевский³?

Но дальше о Свидригайлове. Этот циник весь проходит в романе под ферулой своей страсти к Дунечке, окончившейся для него трагически. Застаем его на самом рассказе о его любви: «у меня началось с самого неудержимого сладострастного перыва»⁴, «уверяю вас, что этот взгляд мне снился; шелест платья ее я уже не мог выносить. Правда, я думал, что со мной сделается падучая, никогда не воображал, что могу дойти до такого исступления» (падучая! самое разительное изображение для Достоевского, ведь о силе падучей он так прекрасно знал!). «Верите ли, я до того тогда врезался, что скажи она мне: зарежь или отрави Марфу Петровну и женись на мне — это тотчас же было бы сделано»⁵.

Опять тот же Алешин мотив: нет законов морали и совести — здесь пол, рожденный прежде всего и властвующий над всем. Достоевский много раз подчеркивал полную ничтожность всех преград, как преград совести, так и закона, перед неудержимым устремлением инстинкта. Рок, фатум, Алешин «кому нельзя не взойти по лестнице», все равно как это назвать, но это безудержная сила, сопротивление которой бессмысленно.

¹ У меня нет под рукой «Вестника Европы», где помещены воспоминания С. Ковалевской, поэтому точно цитирую только то, что было сделано в выписке (взято в кавычки). Предыдущее же содержание рассказа передаю по очень точным воспоминаниям, но своими словами.

² «Вестник Европы», 1890 г., август, с. 626.

³ Вероятно, сплетня о насилии самим Достоевским несовершеннолетней имела все-таки свои основания. «Говорят», что Страхов это определенно утверждал, «говóрят», что Венгеров слышал об этом от Тургенева и Висковатова, «говорят», что Булгаков на такой вопрос мог только ответить: «может быть, это и клевета». И многие другие исследователи и лица, близко знавшие Достоевского, не совсем склонны считать это за чистую клевету. Я не знаю ничего наверное (да и кто же знает?) и вместе с К.И. Чуковским, с которым говорила по этому поводу, могу только сказать: «Это не то, что про человека наболтать, будто он на базаре дыню съел».

⁴ С. 472.

⁵ С. 474—475.

Насколько эта сила живуча, неизбывна, присуща всем возрастам, мы знаем, когда раскрываем «Братьев Карамазовых».

Федор Павлович Карамазов.

Вот новое явление этой силы. Явление почти отвратительное, без всякой обаятельности. В то время, как у Свидригайлова и Ставрогина просвечивало иногда сквозь толщу их инстинкта какое-то иное искание, испытывание своих сил в других направлениях, дерзание, — Федор Павлович весь в женщинах, весь в желании вновь и вновь проявлять свой пол. Свидригайлову жутко от «банки с пауками», Ставрогина томит ненужность его существования, для Федора Павловича все вопросы застилаются возможностью близости Грушеньки. Старая развалина, человек, стоящий одной ногой у гроба, мыслями всеми стоит около Грушеньки, предвкушая ночами в одиночестве возможные наслаждения. Женщина для него половина всего, как он сам выражается, потому что другая половина для жизни, цель которой удовлетворение сладострастия, он сам. Из этих двух половин слагается мир Федора Павловича. И отсюда ясно следует его философия: *après moi le deluge*.

Он не гонится даже за красивыми, яркими цветами, нет, женщина, как носительница своего пола, для него уже все. «Для меня... даже во всю мою жизнь не было безобразной женщины, вот мое правило! Даже вельфилки, и в тех иногда отыщешь такое, что только диву даешься на прочих дураков, как это ей состариться дали и до сих пор не заметили!»¹. Он не загораживает свой инстинкт ширмой красоты, которая прельстила Свидригайлова в Дунечке, обаятельности и остроты Лизы, пленившей Ставрогина. Только женщина, носительница своего органа, а такую может быть и идиотка Елизавета Смердящая. Профессор Карсавин, высокий диалектик и остроумный парадоксалист, пишет об идеологии любви Федора Павловича, но как ни велико остроумие и диалектика Л.П. — все-таки кажется неуместным здесь говорить об идеологии, хотя, как и сам он оговаривается, — идеология не совсем то же самое, что идеализм. Об идеализме Федора Павловича странно, конечно, думать, смотря на него и слушая его речи, но и идеология (*idea* — идея, *logos* — наука, учение — наука об идеях), как теория, как мыслимое отвлечение от данного факта, неприменима к субъекту, движущемуся в вихре похоти и инстинкта, каков Федор Павлович. Где Федору Павловичу осмыслить, хоть он и не глуп, такую

¹ Глава «За коньячком», с. 169.

неизмеримую силу плоти, которая внедрилась в нем, где ему противиться анализом тому, за горло хватающему желанию, которое бессонной ночью с мыслями о Грушеньке заставляет его приписывать бессмысленное слово на Грушенькином пакете: «и цыпленочку».

Федор Павлович вполне закончен в своем устремлении: все ясно, все обнажено, все выявлено, как неотступно, вне всяких эстетических, моральных и иных законов движущийся инстинкт. Все то, что так торжественно излагает о первобытном поле Пшибышевский, все это целиком, если не в столь торжественной форме, применимо к Федору Павловичу. Он захлебывается в сладострастном удовольствии и от Лизаветы Смердящей, и от «невинных глазок кликушечки», и от «мовешек», «вьельфилек», и сам Достоевский коротко его характеризует «как сладострастнейшего человека, во всю свою жизнь в один миг готового прильнуть к какой угодно юбке, только бы та его поманила»¹.

Федор Павлович отчетлив, вполне определен в романе, его круг, круг отживающего сладострастника, замкнут в одном устремлении.

Куда же устремляет свои помыслы человек, куда, вернее, устремляется сладострастник, когда земные счета кончаются?

Вот «Бобок», несколько страниц из переживаний людей, перешедших границу царства, лежащего по ту сторону добра и зла. Чем же полны думы этих милых покойничков, что волнует эти трупики, так похожие на нас, людей (ведь даже в карты играют, даже философствуют от могильной скуки!)? И забегая вперед, отвечаю полным возмущения криком Достоевского: «разврат в таком месте, разврат последних упований, разврат дряблых и гниющих трупов и — даже не щадя последних мгновений сознания! им подарены эти мгновенья»...² Да, разврат. Самый последний, самый отвратительный. Вот что видит Достоевский после того, как опустится занавес за последними словами пьесы. Вот суждения одного из этих актеров, уже ушедшего со сцены: «на земле жить и не лгать невозможно, ибо жизнь и ложь — синонимы. Ну, а здесь мы для смеху будем не лгать. Мы все будем вслух рассказывать наши истории и уж ничего не стыдиться. Я прежде всех про себя расскажу. Я, знаете, из плотоядных. Все это вверху было связано гнилыми ве-

¹ С. 9, глава «История одной семейки».

² «Бобок», с. 229, «Дневник писателя», 1873 г.

режками. Долой веревки, проживем эти два месяца в самой бесстыдной правде! Заголимся и обнажимся!»¹.

— Обнажимся, обнажимся! — закричали со всех сторон взвинченные до экстаза покойнички. И дальше после недолгих дебатов это новое развлечение принимается. Но перу Достоевского было, по-видимому, не под силу изображение той мутной реки сладострастия и разврата, которая должна была разлиться. И он останавливается.

Но (как это странно!) в этих покойниках мы видим часто героев его романов. Этот предводитель заголения, кто он? Может быть, это циничный Петр Верховенский, может быть, Свидригайлов, может быть, сбросивший маску Ставрогин, а может быть (*horribile dictu!*) и сам философ эвклидовского толка — Иван Карамазов. Ведь когда об этом подумаешь, то не кажется фантазией без реальных опор.

А Авдотья Игнатьевна, может быть, это мадам Хохлакова, только за гранью, где можно не лгать и не стыдиться.

И хихикающая Катишь не потусторонняя ли Лиза из «Карамазовых»?

Не хочу продолжать эти догадки, да они и не нужны. Но одно нужно и важно. Эти покойнички уж очень похожи на живых героев Достоевского, если не в отдельности каждый, то целиком. И интересно и поучительно для читателя, что же делают, думают и говорят они там, где уже можно не лгать, не стыдиться. Они развратничают, развратничают. Это их всех без различия пола, возраста, общественного положения и титула объединяет, воодушевляет и увлекает. Хотел ли сознательно указать «Бобком» Достоевский на эту живучесть и силу пола (правда, здесь в самом дурном преломлении — в разврате), или это было бессознательно, но «Бобок» так жуток, так остер, что после прочтения его смотришь на все творчество Достоевского совсем иными глазами. Ведь отойдя от «Бобка» и обратившись к романам, невольно видишь продолжение за некоторыми его героями, невольно втискиваешь их в могилку и думаешь: да что бы там сказал князь Валковский («Униженные и оскорбленные»), столь циничный и в этом мире, что бы там стал рассказывать Ламберг («Подросток»), какое бы направление приняли мысли самого Подростка, уже здесь забавляющегося

¹ «Бобок», с. 227.

странной игрой в сквернословие, преследуя вечером приличную, незащищенную девочку? Даже «Горячее сердце» — пламенный Митя Карамазов берется под подозрение после его исповеди в анекдотах, после невинной девочки, дочки чиновника, после всех подробных и смачных рассказов о своем «сладострастии насекомого». И на кого ни направишь свой взор после «Бобка», всюду мерещится то же, то же. И уж сам Раскольников, пламенно стремящийся к мировой справедливости и заплативший за нее разбитой жизнью на каторге, сам Родя Раскольников внушает какое-то жуткое подозрение, которое хочешь отогнать, но которое настойчиво вертится: «а уж не сладострастник ли и ты?». Ведь стоит только вспомнить маленький диалог между ним и Свидригайловым:

Свидригайлов. А знаете ли, я нарочно буду вам эдакие вещи рассказывать, чтобы слышать ваши вскрикивания. Наслажденье!

Раскольников. Еще бы вам не ощущать наслажденье — разве для исшаркавшегося развратника рассказывать о таких похождениях, имея в виду какое-нибудь чудовищное намерение в этом же роде, не наслажденье, да еще при таких обстоятельствах и такому человеку, как я... разжигает!

— Ну если так, — даже с некоторым удивленьем ответил Свидригайлов, рассматривая Раскольникова, — если так, то вы и сами порядочный циник. Материал, по крайней мере, включает огромный. Сознать много можете. Много... ну да и вы и делать-то много можете¹.

Диагноз поставлен и поставлен испытанным в тонкостях и извилинах именно этой психологии Свидригайловым.

А если «гнилые веревки», по выражению Клиневича, только связывают и Раскольникова, что если за всеми идеями о переустройстве мира стоит только притушенное этими идеями сладострастие? «Сознать много могут» ведь многие, многие у Достоевского, но что если они только пока не делают то, что сознают, а истерически выискивают иное направление своему сознанию. И все их безумные идеи, истерические поступки и больные слова — только результат еще не сброшенных «гнилых веревок», за которыми обнаружится их настоящая сущность — ненасытная плотоядность? И не сшиты ли все они этими самыми веревками, которые часто рвутся под напором сильной струи истинной их сущности — надрыва на неудовлетворенном половом чувстве. Фрейд говорит:

¹ С. 479.

«человек, душевно нездоровый в каком бы то ни было отношении: социальном, этическом и т. д., согласно моим наблюдениям, непременно ненормален и в своей половой жизни»¹. Ведь все они — герои его романов — больны, надсажены. И не нужно ли нам посмотреть здесь по направлению, указываемому пальцем Фрейда, — по направлению к неудовлетворенному полу. Не ставя окончательного диагноза, я попробую анализом ослабить все еще связывающие «веревки» — высветлить темные места жестокости в романах Достоевского и через них прийти уже к окончательному диагнозу.

(Печатается по кн.: Кашина-Еврейнова А. Подполье гения: Сексуальные источники творчества Достоевского. Л., 1991. С. 25-42)

И. Д. ЕРМАКОВ

НОС

1

"Над чем смеетесь? — над собой смеетесь".

"Ревизор" Гоголя

Прежде чем приступить к анализу произведения Гоголя повести "Нос"², мне следует хотя бы сколько-нибудь оправдать тот подход, который, может быть, у лиц, незнакомых с психоанализом, вызовет определенный протест и даже недоумение.

В основе художественного творчества лежит огромная, важная, общечеловеческая область бессознательного, в которой наряду с инстинктами находятся и все вытесненные из ясного сознания содержания психики, неудобные и нетерпимые в нем вследствие культурных требований, ищущие, тем не менее, выхода в сознание и выражающиеся в самых разнообразных продукциях в творчестве художественном или в творчестве невроза (в социальных и анти-или асоциальных проявлениях).

¹ «Теория полового влечения», с. 18.

² Отрывки из этого очерка были напечатаны в отдельном издании повести "Нос" Гоголя, как послесловие (с. 83 — 129), изд. "Светлана", 1921 г.

Не будучи в состоянии проявлять такие вытесненные из сознания психические содержания, человек все же испытывает непреодолимую потребность освободиться от них и осознать их в той мере, насколько в состоянии это сделать. Таким способом удовлетворить примитивнейшие стремления бессознательного является удовольствие, получаемое от произведений искусства, однако, одно только переживание произведений искусства, хотя и направленное не на себя, а на новые объекты, не может дать в результате другой деятельности, кроме самого переживания, и ведёт нас к гедонистическому пониманию эстетического процесса.

Гедонизм в искусстве — есть хотя и основная, однако низшая ступень восприятия произведений искусства и сам по себе еще не представляет какой-либо большой культурной ценности.

Катарсис — разрешение, другой хотя и очень сильный, мощный фактор в искусстве, однако и им одним никак нельзя ограничиться; говоря о воздействии на нас произведений искусства, так как и самый катарсис существует не для катарсиса, а для создания новых духовных ценностей, ценностей объективных. Подобно тому, как художник слова не может только ограничиться и исходить из самоудовлетворения, но "принужден", должен создавать некоторые ценности, работая, трудясь над материалом, так и зритель или слушатель не может остаться только переживающим, но прежде всего должен действительно реагировать на произведения, находить в них стимулы для действий, для создания новых отношений, нового понимания, расширяя возможности умственной, духовной или деятельной связи с реальностью¹. Если прекрасное искусство создает свой мир, то этот мир есть не что иное, как слабое подобие того мира, в котором мы живем; произведение искусства должно учить нас не уходить от мира, а наоборот, возвращаться в него, для того чтобы овладеть и видеть теперь новыми глазами то ценное, чего мы не увидели бы в нём без искусства. Искусство есть, таким образом, жажда действительности, потребность связи с ней, а не уход от нее².

Творец черпает материалы для своих произведений из действительности; только связь с действительностью, с правдой делает его

¹ См. мои этюды по психологии творчества А.С. Пушкина. Вып. XIV этой библиотеки.

² Связь с действительностью через искусство знаменует рост духовный и силу, тогда как уход от действительности, отсутствие путей к жизни, знаменует слабость, чувство несостоятельности в реальности (момент цели).

сильным и зорким, только база бессознательных влечений, общечеловеческих и потому всем понятных, делает его произведения достоянием всех и каждого, и подобно тому, как обнажая и созерцая себя самого, писатель в состоянии увидеть и обнаружить перед нами уже не только личное, а типичное, правду всех, а не только свою, так и слушатель или читатель должен для настоящего понимания произведения искусства не только жить и переживать эстетическую действительность, но благодаря ей найти и новую возможность глубже и сознательнее подойти, понять и осознать и обратиться в мире. Ведь искусство, это — способ познания мира художником, возможность для него создать свое мироотношение, и каково мироотношение художника, таковым будет его искусство.

В темных и богатых силами областях примитивных инстинктов, как будто бы давно преодоленных культурным сознанием, находит художник базу для своего общения с человечеством; темные силы ищут своего выявления, хотят выразиться; искусство дает им возможность оформиться и направляет их на путь новых культурных ценностей, на борьбу и осуждение того, что эгоистично, во имя всечеловеческого, чему и служит, в конечном счете, всякое здоровое искусство. Если в творчестве Гоголя звучат нередко как будто бы больные струны, то не следует обманываться, — это болезнь не только Гоголя, но и всякого культурного человека; нельзя отмахиваться от того, что кажется нам на первый взгляд таким чуждым; следует вглядываться, и тогда увидишь, что то, над чем смеешься и на что негодуешь, не что иное, как наши собственные недостатки — охотнее всего смеемся мы в других над собственными недостатками, над собой. И чтобы не оказаться в глупом положении, как Ковалев, надо понять это.

2

"Доктор... старался всеми силами отыскать тайное отношение между грезившимися ему привидениями и происшествиями его жизни"

Портрет" Гоголя

Фантастическая повесть Гоголя "Нос" занимает определенное положение в ряду произведений писателя, объединенных одной и той же если не темой, то теми мучительными вопросами, которые

ставил себе и разрешал автор. В этот круг произведений должен войти ряд замечательных его повестей, какими являются, с одной стороны, "Вий", "Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем", "Нос", "Шинель", "Записки сумасшедшего" и некоторые другие. Конечно, такое выделение из органически связанных между собой произведений Гоголя только некоторых его повестей носит до известной степени произвольный, искусственный характер, так как, и мы в этом убедимся, тема "Носа" подготовлялась Гоголем уже очень давно, в таких произведениях, где носу еще не отводится главная роль действующего лица, и этим самым выясняется, что Гоголь к своей теме пришел не побуждаемый извне, как это думают историки литературы, не отвечая на определенные злободневные литературные интересы начала XIX столетия, но отозвался на них, так как чувствовал внутри себя потребность и силу, даже необходимость ответить на них, их осмыслить и дать им определенную форму.

Меткая характеристика Гоголя, в котором Пушкин прозрел русского Стерна, делает честь проницательности гениального поэта, однако, при всем внешнем сходстве со Стерном, русский Стерн, Гоголь, резко отличается от своего предшественника, именно настолько, насколько склад русской души не похож на склад английской.

Важно, конечно, не то, что Гоголь под влиянием "Носологии", царившей в журналах и газетах первой четверти прошлого века, был увлечен переведенным на русский язык романом Стерна, из которого он кое-чем мог воспользоваться. Нам, естественно, интереснее больше не самый факт заимствований, который привлекает внимание исследователей, историков литературы, но прежде всего то, что сумел сделать из этой темы Гоголь, какое новое содержание вложил он в эту бесконечно разнообразную, использованную целым рядом больших и малых писателей, тему.

Часть этой работы, в смысле исторической эволюции и вновь появившихся трактовок и обогащения сюжета о "Носе", предварительно сделана в статье Виноградова¹, в которой собран довольно значительный казуистический материал о том, как современники Гоголя относились к теме "Носа", и как разрабатывалась она у различных писателей.

¹ Журн. "Начала", № 1.

Этот вопрос, понятно, нас интересует гораздо меньше, и мы не станем на нем останавливаться. Отметим только то, что является характерной чертой для творчества Гоголя и о чем я уже упоминал в разборе его повести "Шинель" Гоголь как-то избегал изобретать, придумывать какой-либо сюжет; сюжет он брал всегда готовый, у других, и если в этом некоторые усмотрят отрицательную черту в творчестве Гоголя, то от такого взгляда на нее она для нас не выяснится больше.

Причина такой невозможности самому "придумывать" сюжеты, за которыми Гоголь всюду охотился, умоляя знакомых сообщать ему какой-либо анекдот, происшествие, проистекала из каких-то особенностей творчества и личности писателя. Особенностью этой является у Гоголя то, что мы называем анальной эротикой и что резко проявляется как в характере, так и в произведениях писателя; при подавленной агрессивности, стремление пользоваться чужим творчеством, чужой темой носит у Гоголя вынужденный, принудительный характер; он не может, не в состоянии, не знает, почему не дано ему изобрести, найти собственную тему¹. Такое явление, крайне характерное для невротиков, мною прослежено в очень большом числе случаев подвергавшихся психоанализу. Как в своих письмах Гоголь обнаруживает непреодолимую потребность смотреть и описывать чужие недостатки, так и в своих произведениях он останавливается на бичевании недостатков своих и чужих, будучи и в том и в другом случае несвободным, исполняя веление бессознательного. Гоголь мучается для того, чтобы иметь право мучить других.

Я уже пытался установить положение, согласно которому все творчество писателя есть не что иное, как его собственная исповедь и обнажение. Гоголь, как он об этом определенно говорит в "Исповеди", видел в своих произведениях как бы зеркало, в которое он смотрится, разглядывая и изучая самого себя. Этой особенностью произведений Гоголя, как мне кажется, объясняется самый способ его изложения, разговорная речь, сказ, участие самого автора, его личности во всем, что бы ни писал Гоголь. Отсюда же, как результат столкновения двух противоположно направленных тенденций в исповеди — одной раскрывающей, обнажающей, другой скрывающей, происходит то компромиссное решение задачи,

¹ См. с. 143.

которое приводит его к остромам, каламбурам, недосказанности. Сказать то, чего нельзя выразить прямо из культурных соображений, ведет к двусмысленности, остроте. Гоголь смотрел на свои произведения, как на исповедь, как на выставление на всенародные очи чего-то важного и значительного. В целом ряде замечаний, например, по поводу жизни и картины А.А.Иванова, Гоголь определенно высказывает мысль о том, что художник не в состоянии создать положительного типа в своем творчестве до тех пор, пока его нет в его душе. Вот почему аскетический образ жизни Иванова кажется Гоголю единственным и верным путем в исцелении идеала через самоочищение и самоусовершенствование.

В этой сложной и интересной эволюции поисков своей собственной, гоголевской, души, естественно намечаются две стадии, однако самым интимным образом между собой переплетающиеся, — стадия первая — внешнего осмеивания себя и стадия вторая — углубленного обращения взоров в тайники собственных переживаний, отыскания в себе "скверны" "Нос" принадлежит к исповедям Гоголя в этой второй стадии наряду с "Виєм", "Шинелью", "Невским проспектом" и другими.

В первой стадии эволюции творчества Гоголя как сатирика выявляются две его стороны — стремление наряду со страшным описывать комическое, причем тенденции к дискредитированию других носят чисто внешний характер, и остроумие его иной раз невысокого достоинства. В этом периоде наряду со счастливо найденными прозвищами, именами и фамилиями, положениями попадают постоянно более грубо сработанные фамилии вроде Довгочхун, Пупопуз, Крутотрыщенко и др.

Вторая стадия отличается большей осторожностью в выборе таких фамилий; страшное, темное, народное преобразуется в зло мира, носителем которого является сам человек.

Если в первой стадии писатель, сам участвуя в повестях, все время ведет речь от себя, как бы пересказывая старые сказки и приспособляясь и как бы стоя на одном уровне с теми, о ком он рассказывает, то во второй стадии положение изменяется — Гоголь, правда, продолжает по-прежнему держаться того же способа изложения, однако существенно новым в этом периоде является сосредоточенность писателя на самом себе, желание в себе самом раскрыть и подметить те черты, которые он видит у других, другими словами, наступает период в развитии творчества Гоголя, когда он, озабоченный собственным своим очищением и самоанализом,

мало-по-малу переходит к форме исповеди и, наконец, совершенно последовательно одному из последних своих произведений дает название "Исповеди". При этом внутреннем росте Гоголь начинает по-иному понимать ранние свои произведения, сразу сделавшие его знаменитым, так как в них он не находит того главного, того душевного дела, которое влечет его прежде всего и чем полна его жизнь.

В анализе "Шинели" я указал, как тесно связана эта повесть Гоголя с самыми интимными сторонами его характера и жизни, как нашли в ней отражение его отношения к отцу, как себя самого бичует и осмеивает автор, имеющий "похвальную привычку" кусать тех, кто не в силах защищаться. В этом катарсисе, возможности превратить в высшие культурные ценности черты специфической эротики, которая и проявляется в его произведениях, уничтожающий себя Гоголь раскрывает в пристальном изучении себя иные, агрессивные стремления в своей душе, подавленные, как бы дремлющие, не проявляющиеся в жизни его героев, и угрожающие и обнаруживающиеся в состояниях болезни или после смерти ("Шинель"). Раскрытие и этой другой — агрессивной, невидимой окружающим стороны в Акакии Акакиевиче делает тип Башмачкина психологически цельным и законченным.

Таким образом "Шинель", так же как и "Нос", являются произведениями, связанными с определенным этапом духовного роста Гоголя, и мы вправе к ним подходить именно так, ссылаясь на слова самого Гоголя о том, что его герои из его собственной души и что цель писателя найти освобождение от той скверны, которую он может увидеть на дне собственной своей души. Это самоуничтожение и самоборение являются характерными для русского писателя, обычно смотрящего на свой литературный труд, как на некоторого рода подвижничество и исповедь.

В основе гоголевского творчества, как я сказал, лежат две противоположные, всегда борющиеся тенденции — самоуничтожения и самовозвеличивания, борьба между ними, определенным образом отражающаяся не только на том, что пишет Гоголь, но и на том, как он это осуществляет, каким стилем и какими образами он пользуется. Постоянная внутренняя борьба, уходение внутрь себя, в мир разыгрывающихся в нем коллизий, делают фигуру писателя какой-то странной, непонятной, а его характер — капризным, оставшимся загадкой для окружавших его друзей.

Мы знаем, как в ранних произведениях своих Гоголь любил наряду с сюжетами, взятыми из обыденной, повседневной жизни, вводить или даже разрабатывать темы героические, как в Тарасе Бульбе, в Альмамуне, в Риме и других он дает нам образцы эпических, как будто бы у Гомера взятых, описаний и характеристик. Эти два стиля — напряженно эпический и тривиально бытовой смешиваются у него везде — в "Записках сумасшедшего", в "Мертвых душах", в лирических отступлениях, и тот же мотив, как мы видим, звучит снова, но уже скрытый, в его "Носе"

Есть что-то глубоко типичное в том, что затем так пышно и до конца развил в своих произведениях последователь Гоголя, Достоевский, как легко темы характера возвышенного сплетаются и раскрываются наряду с темами низменными. Темы эти сплошь и рядом развиваются неожиданно, как бы ничем в произведении не подготовленные и не обусловленные, но они захватывают нас, как бы притупляют нашу критику, и мы не замечаем всю их внешнюю немотивированность и неожиданность.

К таким явлениям нужно отнести так называемое лирическое отступление в начале повести "Шинель", лирические отступления в "Мертвых душах", там, например, где промчавшийся с ругательствами фельдъегерь нарушает очарование размышлявшего писателя (гл. XI).

"Во мне две природы" — сознается Гоголь — и, действительно, эта черта, может быть, основоположная в его душе. В своем творчестве Гоголь постоянно скользит между двумя безднами, попадая то в одну, то в другую; это то, что некоторые критики отмечают у писателя как стремление к пределу, к предельному. Эти две природы — мужская и женская, активная и пассивная, святая и греховная, прегенитальная и генитальная. Смех и слезы, удовольствие и неприятность, страдание — оба эти чувства вместе, в одно и то же время, находят свое осуществление в произведениях Гоголя. Одновременность этих двух контрастных проявлений тесно связана с половыми переживаниями писателя и отмечена как автоэротизм (самоудовлетворением), так и боязнью, горечью раскаяния в этом самоудовлетворении; активность подавлена и обращена на себя самого (детский садизм, подавленный в Гоголе, проявляется в виде мазохизма, угрызания совести от самоудовлетворения).

"Под словом нос в продолжение всей этой длинной главы о носѣх и во всех частях моей книги, где только встретится слово нос, я объявляю, что под этим словом я разумею настоящий нос — ни больше, ни меньше".

С т е р н. Тристрам Шенди

В своем стремлении к предельному Гоголь, как это характерно для многих фантастов, исходит постоянно из действительности, из какого-либо сюжета, сообщенного ему со стороны, исходит из циркулирующих в обществе анекдотов или случаев, пытливо всматриваясь в окружающий мир, изучая человека, его слова, его жесты, его выражения, но прежде всего его нос, которому он придает особое, очень важное значение; места о носе в произведениях Гоголя могли бы составить целый маленький томик, так неустанно он описывает, характеризует, останавливается на теме носа, понюшки табаку, сморкании и т. п. явлениях. Гоголь советует записывать о человеке все характерное для него, а именно: "с вида он казист и приличен; держит руку вот как, сморкается вот как, нюхает табак вот как; словом не пропуская ничего того, что видит глаз, от вещей крупных до мелочей" "Крупными вещами", таким образом, оказываются нос и его поведение.

В шутливой заметке, написанной в альбом Чертковой, Гоголь дает большой материал для характеристики своего носа. "Наша дружба священна. Она началась на дне тавлинки. Там встретились наши н о с ы и почувствовали братское расположение друг к другу, несмотря на видимое несходство их характеров. В самом деле: ваш красивый, щегольской, с весьма приятною выгнутою линией, а мой решительно птичий, остроконечный и длинный, как Браун могущий наведываться лично, без посредства пальцев, в самые мелкие табакерки (разумеется, если не будет оттуда отражен щелчком). Впрочем, несмотря на смешную физиономию, мой нос очень добрая скотина: не вздергивался никогда кверху, или к потолку, не чихал в угождение начальникам и начальству — словом, несмотря на свою непомерность, вел себя очень умеренно, за что, без сомнения, попал в либералы. Но в сторону носы. — Этот предмет очень плодovit, и о нем было довольно писано и переписано: жаловались вообще на его глупость и что он нюхает все

без разбору, и зачем он выбежал на середину лица. Говорили даже, что совсем не нужно носа, что вместо носа гораздо лучше, если бы была табакерка, а нос бы носил всякий в кармане, в носовом платке. Впрочем, все это вздор и ни к чему не ведет. Я носу своему очень благодарен" (Письма, с. 615).

В письме к Балабиной: "Так, может быть, и вам видится мой нос длинный, подобный птичьему (о, сладостная надежда). Но оставим в покое носы..." (с. 479) (птица, как фаллический символ)¹

В этих шуточных, претендующих на остроумие отрывках и во многих других, которых я сейчас не цитирую, мы раскрываем чрезвычайно интересную, нужную нам для анализа повести "Нос" подробность, на которой следует остановиться. Конечно, всякому непредубежденному читателю выдержки из альбома Чертковой бросятся в глаза связь между содержанием ее и содержанием темы "Носа" Особенно заставляет обратить на себя внимание курьезное заявление о том, что нос можно было бы носить в кармане завернутым в носовой платок, — т.е. положение, в котором, действительно, оказался нос Ковалева, завернутый в тряпочку цирюльником Иваном Яковлевичем.

В письмах и в более ранних произведениях Гоголя мы встречаемся не раз с теми же самыми образами и положениями, которые затем входят в повесть Гоголя "Нос" Так, юноша Гоголь высказывает определенное нерасположение к немецкому ремесленнику с Мещанской улицы, к своему квартирохозяину (см. "Записки сумасшедшего", носы на луне, как это видно в отрывке из книги "Лунный свет" и из письма Гоголя). Отрезывание носа у пьяного Шиллера мотивируется аппетитом носа к табаку (к нюханию), побуждающим бережливого немца освободиться от своего разорителя. Тот же мотив, как указывает Виноградов, вошел в повесть "Нос", в ту сцену, когда чиновник, тронутый несчастьем Ковалева, старается утешить его понюшкой табака. В рассказе "Ночь перед Рождеством" метель, щиплящая Чуба за нос и мылящая ему бороду и усы, вызывает у Гоголя образ "цирюльника, тирански хватающего за нос свою жертву". В повести "Нос" этому соответствует отношение настоящего Ивана Яковлевича к носу — он "во время бритья так

¹ Обратим внимание на то, как откровенно двусмысленны шуточные намеки в письмах Гоголя и как сдержанно оформляет он и исходит от необходимости в своих художественных произведениях. В письмах и шутках он находит выход тому, чего нельзя в неформальном, непродуманном виде дать в произведении.

теребил за носы, что они еле держались" Нос действительно отвалился. Здесь, как это ясно, под теребимым носом скрывается намек на кастрационные опасения, о чем скажем дальше.

Те же мотивы мы встречаем в "Записках сумасшедшего" — в той части, где говорится о луне: "хромой бочар положил смоляной канат и часть деревянного масла; и оттого по всей земле вонь страшная, так что нужно затыкать нос. И оттого самая луна такой нежный шар, что люди никак не могут жить, а там теперь живут только одни носы. И потому-то самому мы не можем видеть носов своих, ибо они все находятся на луне. И когда я вообразил, что земля вещество тяжелое и может, насевши, размолоть в муку носы наши, то мной овладело такое беспокойство..."¹ (кастрационный страх).

Луна, — лунный свет, жители луны связаны с автоэротическими стремлениями автора. Интересы к луне тесно связаны с ночными грезами, с грезами о носе, с самоудовлетворением, которого нельзя обнаруживать днем. Вонь на луне у Гоголя имеет прямое отношение к уничтожению полового и связывает носы с копрофилическими удовольствиями. И в самом конце "Записок" автор снова возвращается к этой теме. После слов: "Матушка, пожалей о своем больном дитятке!.." следует: "А знаете ли, что у алжирского бея под самым носом шишка?" (Персеверация, двусмысленное значение прыща, прыщ на носу у Ковалева и в то же время связь с половым.) Наряду с этим, описывая больной бред чиновника Поприщина (от слова прыщ, шишка; эта фамилия органически связана с последним двусмысленным утверждением "Записок сумасшедшего" о шишке под самым носом), вообразившего себя испанским королем, Гоголь объясняет нам значение этого слова — Испания — в душе больного. "Я узнал, что у всякого петуха есть Испания, что она у него находится под перьями, недалеко возле хвоста" В этом месте раскрывается перед нами то многосложное значение носа, как символа, который как для Гоголя, так и для других в остротах, в шутках, в двусмысленностях имеет определенный смысл, сразу связывая перед нами мужской половой орган —

¹ Ковалев и Попришин оба занимаются больше всего тем, чего нельзя видеть и что не имеет никакого значения — не тем, что под носом, а что к ним не относится, напр., Попришин — испанским престолом; оба обращают внимание на то, на что смотрят окружающие — на нос (показывают себя), и не видят того существенного, что им всего необходимее, что под н о с о м

нос и акт дефекации¹. Это многообразное значение носа дает возможность Гоголю использовать его повсюду в тех случаях, когда открыто и просто не представляется возможным, из культурных соображений и не нарушая благопристойности, заводить речь о таких предметах (тот же прием постоянно встречается у Стерна).

То, что такая склонность к двусмысленным разговорам была характерной для Гоголя, об этом мы можем узнать хотя бы по воспоминаниям Сологуба, который в своих мемуарах приводит два таких случая. Один особенно типичен: Сологуб сообщает нам, как Гоголь в великосветском салоне графини Вьельгорской рассказал, как он со своим женатым приятелем увидели в раскрытую ставень окна молебен в публичном доме по случаю поездки девиц на ярмарку. Сологуб связывает такой поступок Гоголя с проявлением начинающейся у него болезни, но такая ретроспективная связь не может удовлетворить нас, так как нам известна определенная склонность Гоголя к подобного рода разговорам, что подтверждается и письмами Гоголя. Таким образом наша догадка о двусмысленном значении носа подтверждается не только наличием в "Записках сумасшедшего" этих странных упоминаний о носе, но и анализом "Шинели", и целым рядом других рассуждений Гоголя о носе, например, того, о котором нам уже приходилось говорить в заметке из альбома Чертковой.

Обратим внимание на то, что в "Записках сумасшедшего" наряду с носом существует и "мантия", т.е. шинель (фаллический символ)².

Впоследствии, при анализе повести "Нос", мы еще не раз вернемся к этой теме. Очень интересный факт сообщает Быков о носе Гоголя. В бытность свою в Нежине Гоголь целый месяц слишком употребил на то, чтобы заставить кончик своего носа сойтись с подбородком. Мы нередко встречаем у анальных невро-

¹ См. III выпуск этой библиотеки, статья Freud'a, 199 с.

² О символике в литературных произведениях существует специальная литература. Загадочный мужской символ шинели можно отчасти открыть в работе Eisler'a "Weltenmantel und Himmelszelt" (1910). Зевс покрывает Геру плащом, как мужским символом; в книге Руфи Боаз покрывает Руфь своим плащом, как символом мужского обладания. Пророк Иезекиил приводит ритуальное покрывание жены, как покрывание Израйля Иеговой. Бедуины и до сих пор покрывают жену абой (плащом) со словами: "никто, кроме меня, не должен с этих пор покрывать тебя" (символическое значение). В русском языке покрывать имеет техническое значение при случке животных покрывают коров, кобыл и т. п.

тиков стремление удлинить свой нос, что имеет не только фаллическое значение, но и явно копрофильское, т.е. стремление нюхать, вдыхать, возбуждаться запахом, например, запахом коношны (у Ивана Яковлевича, державшего нос, — руки воняют) и другими, уже более откровенными запахами, типично при анальной эротике. У самого Гоголя был особенно длинный нос, как он сам его охарактеризовал "птичий", и на обложке к повести "Нос", нарисованной самим писателем, виньетка фронтисписа составлена из одних только носов, и, что особенно интересно, эти изображения приросли к палочке, обнюхивая ее со всех сторон, окружив ее (связь с копрофильным). Здесь снова Гоголь указал нам на тесное взаимоотношение и связь, которая существует между носом и другими фаллическими символами, к которым у Гоголя относятся и другие округлые части лица, например, подбородок, с которым он старался соединить свой нос¹.

Физиономические черты своих героев, особенности их носа, подбородка, формы головы, роста, все это Гоголь старается органически связать с характерологическими их особенностями, выискивая наиболее типичное и в облике их и в их фамилии, которой, как мы убеждаемся в этом, он придает особое значение, и, наконец, подчиняет самый строй, стиль языка, пользуясь звуковой его стороной, т.е. все организуя, заковывая в некоторый цельный образ. В дальнейшем мы увидим, каковы те стремления, которые таким образом получают свое воплощение у Гоголя.

Писатель особенно подробно описывает носы персонажей и почти всегда и прежде всего интересуется он носом своего героя, или тем, что у него на носу. Так, Агафья Федосеевна носила на голове чепец, три бородавки на носу и кофейный капот с желтенькими цветами (копрофильные цвета). Отыскать талию ее было так же трудно, как увидеть без зеркала свой нос. У Плюшкина некрасиво выглянула из носу гуща, когда он растрогался. У Фемистоклюса чуть не попала в суп посторонняя капля из носу. В другом месте: "Высокий худощавый человек в байковом сюртуке с пластырем на носу", "Миленький нос у твоего барина" ("Ревизор"). В "Вице" Халява является с разбитым носом, в повести "Как поссорился Ив. Ив. с Ив. Ёик." Антена Прокофьевича щелкают по носу. В "Женитьбе" первое, на что обращает внимание Яичница, это —

¹ Похожий на бабу Плюшкин может только заплевать свой подбородок.

нос велик, в "Миргороде" — нос и губы судьи описываются дважды и чрезвычайно подробно.

В "Записках сумасшедшего" — "у него нос не из золота сделан (копрофилический образ), он им нюхает, а не ест (анальная эротика), чихает, а не кашляет" В "Повести о капитане Копейкине" — "а носом и подавно ничего не сделаешь, только разве высморкаешься, да и для того нужно купить платок"

Фамилии героев Гоголя нередко носят характер носологический: Довгочун, Ноздрев (ноздря — ругательство) и т. п. У Чичикова "нос звучит, как труба"

Обряд сморкания, нюханья табаку так часто встречается у Гоголя и так подробно описывается, что нет никакой возможности хотя бы даже перечислить эти места в его произведениях, не расширяя значительно работы.

Как я сказал, у Гоголя имеется чрезвычайно резко выраженная анальная эротика, проявляющаяся в известной триаде черт, описанной Freud'ом — в своенравии, в скупости (коллекционировании) и в любви к порядку. Jones несколько расширил и детализировал проявление этого характера. Для лучшего понимания значения этой эротики у Гоголя нужно отметить, что анальная эротика, являясь прегенитальной, обычно, если дальше не развивается и не сублимируется, становится как бы заменой, замещает зрелое половое стремление. Типичным описанием такой прегенитальной эротики, как регрессия, является повесть Гоголя "Старосветские помещики", где отношения между супругами покоятся исключительно на принятии пищи, и утрата неблагодарной кошки, которую кормила Пульхерия Ивановна, предвещает скорую смерть Пульхерии Ивановны (ср., например, ассирохалдейскую мантику). Произведения Гоголя изобилуют типами анальных эротиков: Чичиков, Плюшкин, Коробочка, Иван Иванович и Иван Никифорович и много других. Особенно знаменательны герой "Шинели" Башмачкин и персонаж "Мертвых душ" Петрушка, оба с интересом относящиеся к словам вовсе не потому, чтобы их интересовали смысл или назначение их, а особенности начертания, длина их и т.п. признаки (анальное — длинные или короткие). Длинные слова или прозвища производят комическое впечатление: "Не доезжай корыгто", например, или в одном моем случае психоанализа красивое, на первый взгляд, имя — "Андреа дель Сарто" — приобрело в мыслях одной пациентки смысл анального, благодаря

своей длине и тому, что в нем встречаются звуки, характерные для русского слова, обозначающего акт дефекации.

Пристрастие, наблюдаемое у Гоголя, к длинным прозвищам и словам, носящим комический отпечаток, диктуется теми же особенностями характера Гоголя и очень понятно с этой точки зрения. То же можно видеть и у некоторых других писателей.

В прегенитальном периоде нос — орган обоняния, наиболее интимно связанный с половым, при символическом мышлении не только замещает половой орган мужчины, о чем дальше, но замещает и экскременты¹, что особенно ярко подчеркивается Гоголем в указании местоположения носа между двух щек, в том, что его завернул в тряпочку Иван Яковлевич. Смешон совет доктора положить нос в банку (в письме Гоголя — в карман) и почаще мыть это место, где нет на лице носа, выразительны и щелчки.

Другим выражением символа носа, связанного с анальной эротикой, является у Гоголя нередко упоминаемый хвост, который отметим в "Записках сумасшедшего", "Испания"; испанец, шпанец в русских остротах и анекдотах имеет определенное, фаллическое значение. Хвост, как известно, имеется у Ивана Никифоровича в "Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем"; имеется он у Солохи; Халява даже знает способ, при помощи которого можно сказать в остроте, обнаружить в комическом положении или сопоставлении то, чего нельзя высказать из соображений культурно-нравственных.

Относительно хвоста Ивана Никифоровича Гоголь довольно прозрачно намекает на истинный смысл этого органа. Иван Никифорович родился с хвостом назади. Но эта выдумка так нелепа и вместе гнусна и неприлична (анальная эротика)... потому что у одних только ведьм, и то у весьма немногих, есть назади хвост. Ведьмы, впрочем, принадлежат более к женскому полу, нежели к мужскому" (дефекация, как акт рождения, в детских теориях относится к обоим полам²). Соответственно этому, Иван Никифорович противопоставляется Ивану Ивановичу. — "Иван Иванович несколько боязливого характера, у Ивана Никифоровича, напротив того, шаровары в таких широких складках, что если бы раздуть их (flatus), то в них можно бы поместить весь двор с амбарами и

¹ См. выпуск III этой библиотеки, статья Freud'a, с. 199.

² См. "Инфантильные теории рождения" у Freud'a, вып. II этой библиотеки.

строениями". В полном согласии с этим у Ивана Никифоровича "нос в виде спелой сливы" (символика — намек на цвет). Упомянув о хвосте Ивана Никифоровича, Гоголь затем дальше расширяет эту тему, снова придавая ей на первый взгляд оттенок неожиданности, утверждая, что в шароварах если и нет хвоста, то зато может поместиться целое строение, и каков второй смысл этого строения — иллюстрируется сдвижением образа кверху — носом, "как спелая слива" (снова двойственное значение). В последнем штрихе, характеризующем обоих героев, снова та же тема — у Ивана Ивановича табакерка, крышку которой он лизнет перед тем, как попотчивать табаком, тогда как у Ивана Никифоровича табак в рожке, который "он дает вам прямо в руки" (у него и ружье).

В этом примере, очень типичном для Гоголя, перед нами вскрывается та основная тенденция, на которую указывал Freud, — сказать в остроте, обнаружить в комическом положении или сопоставлении то, чего нельзя высказать из соображений культурно-нравственных.

Теперь нам понятно, что ружье, из-за которого поссорились эти два прекрасных человека — Иван Иванович с Иваном Никифоровичем, могло принадлежать только Ивану Никифоровичу и оно понадобилось особенно, к обладанию им должен был стремиться, конечно, женственный Иван Иванович, у которого, как мы знаем, и голова была редькой — хвостом вниз (не торчит ружье), тогда как у Ивана Никифоровича редькой — хвостом вверх (торчит ружье, но он все же не мужественен). Все это и многое другое в этой повести имеет такое определенное, не вызывающее сомнений значение, что надо только удивляться, как на это до сих пор не было обращено внимания. Противопоставляя половую активность (у Гапки дети) Ив. Ив., скрывающего свое мужское, половой пассивности (хвост) Ив. Ник., скрывающего ее, Гоголь пользуется самыми разнообразными символами и намеками, чтобы дать два противоположных по своему значению и смыслу образа.

Наряду с носом, как мы уже убедились, Гоголь пользуется для своих целей и многими другими символами, так или иначе связанными с мужским — подбородок у женственного Чичикова, конечно, должен быть совсем круглым, форма головы, как я упоминал, у Ивана Ивановича и у Ивана Никифоровича поражает противопо-

ложностью по своей конфигурации. Другим, чрезвычайно типичным для Гоголя, символом из той же области является символ сапога. Сам Гоголь, как мы знаем, был очень равнодушен к сапогам, и Анненков приводит, например, случай, который будто бы, по его мнению, указывает на притворную суровость Гоголя. "Он был взыскателен и надо было видеть, как в а ж н о примеривал он новые башмаки, сшитые ему молодым парнем с блестящими черными глазами и лукавой улыбкой. Он его почти измучил осмотром и потом говорил мне смеясь: "иначе и нельзя с этим народом; чуть оплошай — заговорит, подсунет мерзость, поставит перед собой башмак, отступит шаг назад и начнет: о, что за чудная соса и т. д. (с. 206)". Придирчивость Гоголя была лицемерна", прибавляет Анненков, — но этому противоречат дошедшие до нас сведения о том, что Гоголь был очень равнодушен к сапогам, собирал их в большом количестве. Сохранилось воспоминание о том случае, бывшем с писателем, когда любопытные квартирохозяева, подсматривая в щелку, увидели, как он мог часами с самым серьезным видом рассматривать каблук своего сапога. Может показаться, что Гоголю было известно, что за ним наблюдают, но и в таком случае выбор самой шутки открывает нам в этом, на первый взгляд с л у ч а й н о м, проявлении его заинтересованность в сапогах и является типичным для Гоголя.

Сапог, как и ваза, как я показал в специальном исследовании, — есть одновременно символ мужского и женского. Снаружи он мужской, внутри, поскольку в него вставляется нога, — он женский. Каблук, шпоры — новый подчеркивающий символ мужского, фаллического¹.

Действительно, литературные произведения Гоголя переполнены описаниями сапогов: Чичиков в "Мертвых душах" стыдливо закрывает платком сапоги и целует сапог; Подколесин, в явлении 4, 5 и 6 (акт I) все время говорит о сапогах и затем задает вопрос: Разве женитьба все равно, что: "эй, Степан, подай сапоги!"

О разглядывании сапогов имеется интересное место в "Невском проспекте":

¹ Символика сапога и каблука очень ярко выявлена в известных стихотворениях А. Л. Толстого, напр., "тяжелый солдатский каблук", или у Блока, где он предлагает проткнуть сердце острым дамским каблуком. Символика сапога и каблука чрезвычайно нередко встречается у невротиков (фетишизм).

"Есть множество таких людей, которые, встретившись с вами, непременно посмотрят на сапоги ваши, и если вы пройдете, они оборотятся назад, чтобы посмотреть на ваши фалды. Я до сих пор не могу понять, отчего это бывает. Сначала я думал, что они сапожники, но, однако же, ничуть не бывало..." (непреодолимое стремление, диктуемое бессознательным) и несколькими строками ниже, в перечислении того, что показывает публика на Невском проспекте, перечисляются: с ю р т у к, греческий прекрасный нос, б а к е н б а р д ы, глаза и шляпка, н о ж к а в очаровательном б а ш м а ч к е, у с ы, словом, определенные символы того же порядка.

В "Мертвых душах" комплекс ноги и сапога проявляется еще резче. "У Плюшкина для всей дворни, сколько ни было ее в доме, были одни только сапоги, которые должны были всегда находиться в сенях. Всякий, призываемый в барские покои, обыкновенно отплясывал через весь двор босиком, но, входя в сени, надевал сапоги и таким уже образом являлся в комнату. Выходя из комнаты, он оставлял сапоги опять в сенях и отправлялся вновь на собственной подошве... В осеннее время... вся дворня делала такие скачки (благодаря изморози), какие вряд ли удастся выделывать на театрах самому бойкому танцовальщику" Если в связи с этим мы вспомним о том ругательном прозвище, которое дал мужик Плюшкину, назвав его "заплатанной...", то мы ясно увидим, что в этой бедности сапогами Гоголь хотел подчеркнуть снова сексуальную беспомощность скряги, как анального эротика.

5

*Weil sie Sünde sind,
Verlassen uns die heimlichsten Träume nie;
Wie zuckende Flammen flackern sie
Um unsere Schläfe, die hämmern und
sinnt.*

Urich

После всех этих растянувшихся замечаний мы перейдем теперь к анализу самой повести. Повесть эта, написанная Гоголем в 1832-1836 годах, сначала носила другое заглавие и называлась "Сон". В письме к матери Гоголь говорит о своей повести "Сон", которая "есть больше ничего как бессвязные отрывки, не имеющие смысла, из того, что мы думали, и потом склеившихся вместе и составив-

щих винегрет". В первоначальном виде Гоголь сводит все, что случилось в повести, к событиям во сне. "Впрочем, все это, что ни описано здесь, виделось майору во сне. И когда он проснулся, то в такую пришел радость..."

Отказавшись от первого заглавия "Сон", Гоголь переименовал повесть в "Нос", причем тема сна осталась, но она оказалась замаскированной и скрытой. Нос равняется сон (читай наоборот), нос не что иное, как сон, как в этом можно убедиться хотя бы из приведенной мной выдержки из "Записок сумасшедшего" — носа не видно, нос есть сон, носы находятся на луне, им грозит быть раздавленными землей. Здесь намечается возможность отдельного существования носа от его обладателя, о чем я скажу дальше.

Таким образом нос и сон равнозначны и подобно тому как, отказавшись от эпитета "доброе животное" по отношению к Башмачкину, Гоголь провел эту тему через всю повесть, так и здесь, как бы отстранив "сон", Гоголь утверждает в своей повести то, что нос и сон одно и то же. Эти различные слова в сущности обозначают одно и то же. Такое понимание чрезвычайно характерно для символического мышления, о чем мне еще придется говорить.

О фаллическом и копрофильном значениях носа я уже упоминал; об этих значениях носа не следует забывать в продолжение всего нашего анализа.

Отказавшись от заглавия "Сон", Гоголь, скрывая, раскрывает перед нами в начале 1 и 2 глав состояния обоих героев повести, заставляя их обоих проснуться "довольно рано" Такое раннее пробуждение, не мотивированное ни в том, ни в другом случае, позволяет сомневаться в том, совсем ли проснулись цирюльник и майор или же они оба были еще в состоянии не совсем ясного сознания или даже просто продолжали спать. Этот выход дан и подтверждается тем обстоятельством, что потерявший нос майор "ущипнул себя, чтобы узнать, не спит ли он; кажется, не спит"

В этом "необыкновенно странном происшествии", с которого начинается и кончается вся повесть, проникнутая фантастическими чертами сновидения, приводящими автора в полное недоумение, вырисовываются два главных героя, столь же противоположных по своему облику, общественному положению, особенностям характера, как Ив. Ив. и Ив. Никифорович или как Акакий Акакиевич до и после своей смерти.

Гоголь сохранил в "Носе" характер сна — сновидения, эта ситуация делает чрезвычайно затруднительным толкование этого

длинного сновидения, в котором так много "дневных остатков", т.е. материала, вошедшего в сновидение как впечатления дня перед сновидением.

Главными персонажами повести являются два лица. Один — цирюльник с утраченной фамилией, Иван Яковлевич¹, унижаемый своей женой, ничтожное, жалкое существо, другой — коллежский ассессор Платон Кузьмич Ковалев, который сам себя называет майором, — фатоватый, самонадеянный, влюбленный в себя молодой человек, готовый *par amour* волочиться за дочкой Подточиной — автоэротик.

Иван Яковлевич безмолвная мишень, на которую сыплются брань и замечания супруги, Ковалев — завидный жених, знающий и преувеличивающий свою ценность.

У Ив. Яковлевича — нет фамилии, но у него каким-то чудом очутился в хлебе, выпеченном женой, нос Ковалева, у Ковалева прекрасная фамилия, чин майора и блестящая будущность, но нет носа, и он "птица не птица, человек — не человек".

Ив. Яковлевич беззащитный человек, грязный, неопрятный, вдруг совершенно неожиданно для себя находит в хлебе нос майора и винит себя, хотя не может вспомнить, при каких условиях мог попасть к нему этот нос; взяв покорно нос, завернув его в тряпочку, Иван Яков. только и думает, как бы от него избавиться (в хлебе penis см. у Sperber'a).

Наоборот, Ковалев, майор Ковалев, чистый, со свежим воротничком, вдруг неожиданно теряет свой нос, не знает кого винить, винит вдову Подточину, едет к полицеймейстеру, в редакцию газеты, словом создает шум вокруг события, тогда как Ив. Яков. хотел бы спрятаться и уничтожиться (амбивалентность).

Сновидение приписывает половому органу обоих героев, в данном случае носу, значение самой существенной черты, характе-

¹ О значении носа, по размерам которого судят о размерах полового органа, было известно Гоголю в виде двусмысленной поговорки — "что на вывеске, то и в магазине": раз на вывеске утрачена фамилия, то какого же ждать толку от Ив. Яковл.; действительно, о носе Ив. Яковл., во всей повести не говорится ни слова. Ив. Яковл. не кто иной, как другое лицо самого Ковалева, занимающееся онанизмом и в наказание лишенное самостоятельности, мужского и даже фамилии (он хватается за носы).

ризирующей обе эти личности, и приписывает ему способность самостоятельных действий¹ (см. лекции F r e u d ' a).

На мосту перед квартальным надзирателем, так же как дома, перед своей женой, в редакции газеты и на Невском эти два совершенно противоположные друг другу героя, из которых у одного даже утрачена фамилия, а другой находится в полном расцвете своих сил, — как я укажу дальше, представляют не что иное, как одно и то же лицо или, лучше сказать, две стороны одного и того же лица — как и в "Шинели" — одно подавленное, безличное, другое — агрессивное. Но постараемся подойти к повести и рассматривать ее в той последовательности, как она написана самим Гоголем.

"Марта 25 числа..." так она начинается². Обращу внимание на чисто звуковую особенность этого построения — сказать "марта 25 числа" совсем не то, что "25 числа марта" — в первом сочетании слов звуки сразу приобретают благодаря раскатистому "р" угрожающий характер (звуковое построение). Зная, какое большое значение придавал Гоголь звуковому построению, отделке звуков в своих произведениях, мы с тем большим правом можем настаивать на этом значении "р"³.

¹ Величина предмета в повести обуславливается совсем не действительной его величиной, а значением, которое он имеет в глазах, например, Ковалева.

Нос для Ковалева — предмет его самого большого интереса (он у него невелик, а вдруг и совсем исчезнет с его лица?), заботы о носе открывают нам иные интересы Ковалева, но он не имеет смелости сознаться в них.

Не дает ли и сам Гоголь нам достаточно оснований для такого заключения в своем письме к Балабиной? Он весь, как один нос; это и значит, что все его интересы поглотил один его нос и обоняние. Не то ли самое делает и герой повести? (То же можно отметить и в детских рисунках, в которых и н - т е р е с н ы е для ребенка подробности оказываются преувеличенно большими (усы, трубка, сабля, шпоры и т. п.), то же, как передавали очевидцы, имело место при покорении Мексики, когда тамошние художники, испугавшиеся мушкетов белых, изобразили их с ружьями непомерной величины).

² В одной из записных книжек Гоголь набросал следующее начало повести "Нос": "23 числа 1832 года случилось в Петербурге..." Двадцать три (рп в окончательном — "марта") и в то же время перевернутое — 32 (1832) или "Сон — Нос".

³ 2-я глава в полном согласии с первой начинается с того, что Ковалев сделал губами "бррр..." "хотя и сам не мог растолковать, по какой причине; и здесь тоже раскатистое, уже тесно связанное с Ковалевым рр как угрожающий звук — "проснулся, дескать". Значение этого "р", которого нельзя доказать никакими логическими соображениями, относится к символическому мышле-

Но это еще не все. Почему же именно март и почему 25 число? Март, как мы знаем, самый сомнительный по своему поведению из всех месяцев, месяц кошачьих свадеб, и в то же время на 25 марта приходится один из прекраснейших праздников для верующих — день "Благовещенья"

Здесь мы вскрываем интересное явление в области примитивного языка, на которое указал Abel и объяснил психологически Freud, — об одновременно противоположном значении одного и того же слова — в данном случае "марта 25 числа", так же как это выяснено для многих слов; мы обратили уже внимание на однозначность заглавия повести, читаемого слева направо и наоборот; сон — это нос. Эти явления, характерные для примитивных языков и мышления, сохранили свое значение и до сих пор в литературном творчестве.

Самое унижительное, животное, отвратительное связывается у Гоголя с представлением о мартовских котах и по контрасту соединяется с возвышенным, чистым "Благовещеньем"; и все же это одно и то же — половое, — хотя и взятое в различных планах бытия. Об этом стремлении к контрастным переживаниям, к противоположным тенденциям, из которых сотканы произведения и самая душа Гоголя, я уже говорил в разборе повести "Шинель"

На таких контрастах построена и повесть "Нос" Гоголя. После угрожающего раскатистого "р", поддержанного целым рядом последующих "р" — Петербург, странное, происшествие, — мы переходим к цирюльнику, живущему на Вознесенском проспекте, и затем указывается, что фамилия его утрачена — он обездолен. "И кровь отворяют" на вывеске Ивана Яковлевича есть как бы лейтмотив всей его мнимой, как во сне, деятельности и ближайших происшествий в повести.

Иван Яковлевич проснулся от запаха (нос) горячего хлеба. Запах хлеба, желание съесть хлеб, именно нос (это органично) заставит Ив. Яковлевича затем в продолжение всей 1-й главы мучиться этим желанием, за которое он наказан, точно так же как Ковалев, проснувшись и желая взглянуть на прыщик, который у него вчерашним вечером вскочил на носу, испуган и мучается, не найдя не только прыщика на носу, но и самого носа (в вечер перед благо-

нию и к выразительным звуковым жестам. Ср. "Мартобря" в "Записках сумасшедшего"

вещеньем Ковалев обнаружил на "носу", на своем органе — прыщик).

Иван Яковлевич женат и терпит унижения от своей супруги, несмотря на то, что, согласно вывеске, он "и кровь отворяет" Майор Ковалев холост и теряет нос, как он догадывается, вследствие происков и желаний унизить его штаб-фицерши Подточинной, за дочерью которой он ухаживает. Мотив женитьбы и отношений к женщинам у Гоголя, и в "Шинели" и в целом ряде других произведений, как мне удалось выяснить, за очень немногими исключениями в раннем периоде творчества (отношения старосветских помещиков — как и отношения между Иваном Яковлевичем и его женой), влечет за собой переживания страха, возмездия, ужаса (см. "Шпонька"). Этот страх перед половым мы встречаем в "Носе" Гоголя. Ужас потерять нос, заболеть сифилисом, заразиться (на носу прыщ, как начало болезни у Ковалева, после чего он теряет совсем нос — и остается гладкое место)¹, признак болезни и смерти в связи с половым можно легко проследить в целом ряде произведений Гоголя.

Если страх перед половым, как мы знаем, есть не что иное, как вытесненное желание этого полового и наказание за него, то многое в фабуле "Носа" делается нам вдруг понятным.

У Ковалева нет носа, так как он весь нос, т.е. он весь в своей половой эксгибиционистической деятельности; в своей жизни занимается исключительно половым, волочится за женщинами и себя показывает.

Женственный Иван Яковлевич мог только и сделать, что съесть этот "Нос", как отметил еще Анненский, "на, выкушай"². Смысл носа, как полового органа, очень хорошо проводится Гоголем в той ситуации полураздетых героев его, в которой и тот и другой имеют дело с носом. Иван Яковлевич для приличия надел сверх рубашки фрак, т.е. костюм спереди открытый, о брюках или штанах не говорится, тогда как Ковалев и вовсе еще не одевался. По первому варианту, как мы помним, майор, убедившись в том, что все это ему только приснилось, "бросился шлясать в одной рубашке по всей комнате..." (снова без штанов). Этому обстоятельству Гоголь придает, естественно, большое значе-

¹ Связь носа с едой — он в "хлебе", после него место, как "блин". "Он не носом ест" в "Записках сумасшедшего" (намек на такое понимание у И. Анненского) см. Spetber, вып. X этой Библиотеки.

² "Книга отражений"

ние и проводит его как в первой, так и в последней редакции повести.

Интересно отметить и то, насколько нос, покинувший свое местопребывание на лице, делается предметом страшным по своим последствиям для Ив. Яковлевича, и насколько потеря носа у Ковалева обесценивает и делает его смешным. Здесь дело идет не только о том положении, которое уже использовано Стерном в его "Тристрам Шенди", когда вдова Иодман хотела бы узнать, насколько серьезно ранен дядя Тоби при Намюре, способен ли он после этого ранения к супружеской жизни, — русский автор тщательно скрыл значение носа как полового органа, так как за всем явным содержанием повести скрывается, может быть, пародия, отдаленно откликающаяся на ту, которую дал в своей "Гаврилиаде" Пушкин и которая сводится в связи с "благовещеньем" к половому сюжету, о чем я уже упоминал в воспоминаниях Сологуба — молебен в доме терпимости, анекдот Гоголя. Если принять во внимание знакомство Гоголя с "Гаврилиадой", вызвавшей в свое время большой скандал, сюжетом которой было то же благовещенье, то нет ничего удивительного в том, что Гоголь взялся за тот же самый сюжет, скрыв, однако, тщательно все кощунственное и придав всей повести фантастический, анекдотически бытовой облик. О более глубоких переживаниях, которые вызвало у Пушкина и Гоголя творчество подобного рода произведений, я скажу дальше.

При таком объяснении "Носа" Гоголя мы совершенно иначе пойдем случай с печеным хлебом, который швырнула Ивану Яковлевичу на стол его супруга; в этом хлебе частица силы, фаллический символ (нос): на, ешь и подавись, дурак. Образ носа ширится до предела кощунства, который затем дан был в рассказе Достоевского о человеке, собиравшемся выстрелить в чашу с причастием — "деянье дерзостное и небывалое", — и только в другом виде и в другом аспекте (анальное понимание еды, очень типичное у невротиков-истериков).

Эмансипировавшийся фаллический символ субстантивируется у Пушкина в виде змея, Гавриила и голубя, у Гоголя — в плане его бытовой среды — в носе; нос оказывается отдельным существом, чиновником особого ведомства, причем в его облике так много черт фаллических, что надо удивляться, как это не обратили внимания на все эти черты. Они тем более ценны, что путь к великой

религиозности у Гоголя, Достоевского и Пушкина идет через великое кощунство¹.

Описание этого чиновника Носа — Ковалева так характерно, что я выпишу все, что определяет его внешность. "Дверцы (кареты) отворились, выпрыгнул, согнувшись, господин в мундире и побжал вверх по лестнице" (сравни в Тристраме Шенди попавший в расстегнутую форточку штанов каштан). "Он был в мундире, шитом золотом, с большим стоячим воротником; на нем были замшевые панталоны; при боку шпага. По шляпе с плюмажем можно было заключить, что он считался в ранге статского советника". Интересно отметить, что о лице носа не сказано ничего и дальше. Нос спрятал совершенно лицо свое в большой стоячий воротник".

У майора (большого) Ковалева оказался статский советник в роли носа, т.е. половой орган. Все, что может быть связано с напряжением, со стоянием, равно приложимо и к чиновнику и к половому органу, отсюда остроумие и намеки. Подобного рода фантазии о превращении себя в один фаллус чрезвычайно нередки у невротиков. Обратим внимание на то, что в первоначальной редакции повести Ковалев встречает свой нос в соборе; самые слова; обращенные к носу: "и я вас вдруг нахожу... и где же? в церкви! Согласитесь..." Эта нить — встреча в церкви — связывает в повести 25 марта, в котором в скрытом виде дан намек на благовещенье, с церковным богослужением в этот день и дает возможность еще больше раскрыть и понять то, что скрыл автор.

Доводы, доказательства, которые приводит Ковалев для того, чтобы убедить нос занять свое прежнее место на лице, особенно выразительны. "Какой-нибудь торговке, которая продает на Воскресенском мосту очищенные апельсины, можно сидеть без носа, но; имея в виду получить... притом будучи во многих домах знаком с дамами...", "если на это смотреть сообразно с правилами долга и чести... вы сами можете понять..." И затем: "но носа уже не было: он успел ускакать, вероятно, опять к кому-нибудь с визитом"

В этой отрывистой речи "получить" скрывает какой-то намек, может быть, боязнь получить болезнь полового характера, а может быть, и жениться. Во всяком случае "очищенный апельсин" наводит нас на некоторые догадки, подтверждение которым,

¹ С. выпуск XIV этой Библиотеки, мое исследование о Пушкине.

может быть, дадут следующие исследователи Гоголя. В связи с этим Ковалев едет к полицеймейстеру — слово, которое на жаргоне соответствует "поллюции", что заставляет думать, не страдал ли alter-его Ковалева в это время какими-либо подозрениями и не боялся ли он лишиться "носа." Не застав дома полицеймейстера, Ковалев отправляется в редакцию газеты, где подаваемые для публикации заявления снова подобраны Гоголем с большим мастерством. Сначала объявление о сбежавшей собачонке, за которую лакей не дал бы и восьми грошей (т.е. снова сбежавший нос), кучер трезвого поведения (не пьян ли сам Ковалев), коляска, дрожки, молодая горячая лошадь (Нос и Ковалев), семена репы (вспомним Ив. Ив. и Ив. Никиф.), и обращение репы вниз и вверх, дача со стойлами, старые подошвы (как Ковалев без носа). На вопрос чиновника, принимающего заявления, о фамилии пострадавшего, Ковалев отвечает, что ему нельзя сказать. "Вдруг узнают, боже сохрани!" и затем: "Вы посудите, в самом деле, как же мне быть без такой заметной части тела? (вместо лица двусмысленная оговорка). Это не то, что какой-нибудь мизинец на ноге¹ (орган невидимый, снова сдвиг вниз), который я в сапог (еще яснее) — и никто не увидит, если его нет" (фаллус). Через несколько строк чиновник прозрачно напоминает Ковалеву. "Если пропал, то это дело медика, говорят, что есть такие люди, которые могут приставить какой-угодно нос..." Убедившись затем, что у Ковалева действительно нет носа — он предполагает "напечатать статейку в Северной Пчеле" (тут он понюхал еще раз табак), для пользы юношества (тут он утер нос) (о вреде онанизма?) или так, для общего любопытства" Намек на пользу юношества особенно прозрачный в смысле возможности потерять нос от дурной болезни. Сентенция частного пристава, к которому Ковалев попал в неурочное время, о том, "что у порядочного человека не оборвут носа", подлила масла в огонь. Интересно тонкое психологическое наблюдение Гоголя относительно того, что "печальной или чрезвычайно гадкой показалась ему (Ковалеву) квартира после всех этих неудачных исканий. Вошедши в переднюю, увидел он на кожаном запачканном диване лакея своего Ивана, который, лежа на спине, плевал в потолок и попадал довольно удачно в одно и то же место. Такое равнодушие человека взбесило его..." Больше всего бесит нас

¹ Мизинец есть на руке, а не на ноге — намек на руку, на болезнь, на то, что у з н а ю т боже сохрани (онанизм).

то, что представляем из себя мы сами, и эта картина удивительно ярко характеризует состояние души Ковалева — гадкое, запачканное, глупое состояние (неудачно попал).

Ковалев предается ламентациям: "За что это такое несчастье? Будь я без руки или без ноги — все бы это лучше, но без носа человек — черт знает что: птица не птица, гражданин не гражданин — просто возьми да вышвырни за окошко! И пусть бы уж на войне отрубили (отзвук Тристрама Шенди), или на дуэли, или я сам был причиною: но ведь пропал ни за что, ни про что, пропал даром, ни за грош!.." "Если бы пропала пуговица, серебряная ложка, часы или что-нибудь подобное, — но пропасть, и кому же пропасть? притом еще на собственной квартире..." Здесь очень характерны предметы, которые перечисляет Ковалев, первое, что ему приходит на ум. (Пуговицу вертят, ложкой едят, на часы смотрят, на собственной квартире — ср. здания в шароварах у Ив. Никиф.) Сообщая затем, кто мог бы быть виновным в этом исчезновении носа — Ковалев останавливается на штаб-офицерше Подточиной (подточившей его нос), за дочкой которой он ухаживал... "Верно из мщенья решилась его испортить и наняла для этого каких-нибудь колдовок баб, потому что никаким образом нельзя было предположить, чтобы нос был отрезан..." Ив. Яковл. брил его в среду, в четверг нос был цел, притом он не чувствовал боли — любопытны вычисления, кто бы мог быть причиной болезни — конечно, женщина — баба, Иван Яковлевич меньше всего останавливает на себе мысли Ковалева.

Подобно тому как у помыкаемого женой Ив. Яковлевича неожиданно оказался в хлебе запеченным нос Ковалева, так же близорукий полицейский чиновник, который, по его словам: "ведь я близорук, и если вы станете передо мной, то я увижу только, что у вас лицо, но ни носа, ни бороды, ничего не замечу. Моя теща, то есть мать моей жены, тоже ничего не видит", — нашел и принес майору его нос¹. Во время короткого разговора своего полицейский чиновник дважды упоминает о "теще, то есть мать моей жены", что определенным образом, наряду с близорукостью его, трудностью жизни, — да тут еще и теща — характеризует в этом

¹ Дважды повторенное объяснение, что теща мать его жены есть двусмысленность, определенное отношение к жене, которую называют по матери. Вспомним отношение Гоголя к возможности жениться, о чем я уже упоминал, и в связи с этим поминание матери при ссылке на тещу.

почтительном и в то же время неприличном выражении чиновника как слабого, забитого человека.

Нос в руках Ковалева: "он, он, вот и прыщик на левой стороне, вскочивший вчерашнего дня!" Но нос не приставал к своему прежнему месту и "падал на стол с таким странным звуком, как будто бы пробка" Приглашенный доктор отказывается приставить нос, уверяя, что это для Ковалева будет хуже, в конце визита предложил положить нос в "банку со спиртом, или, еще лучше, влить туда две столовые ложки острой водки и подогретого уксуса — и тогда вы можете взять за него порядочные деньги" О совете мыть это место между щек я уже говорил. Помещение в банку заставляет нас вспомнить рассуждение Гоголя о том, что лучше носить нос в кармане, а табакерку вместо носа¹.

Переписка с штаб-офицерской вдовой Подточиной выяснила полную ее невиновность в исчезновении носа. Слухи между тем распространились: говорили, "будто нос коллежского асессора Ковалева ровно в три часа прогуливается по Невскому проспекту", затем его встречали в магазине Юнкера. "Один заслуженный полковник нарочно (чтобы увидеть нос) для этого вышел раньше из дому и с большим трудом пробрался сквозь толпу; но, к большому негодованию своему, увидел в окне магазина, вместо носа, обыкновенную шерстяную фуфайку и литографированную картинку с изображением девушки, поправлявшей чулок, и глядевшего на нее из-за дерева франта с откидным жилетом и небольшой бородкой..." Эта картина, как мы знаем, уже однажды была использована Гоголем в его "Шинели": на нее заглядывался Акакий Акакиевич, идя к чиновнику праздновать свою обновку — новую шинель. Как там, так и здесь снова подчеркивается эротический элемент в носе, когда вместо носа видят соблазнительную сцену — не нос (мужское), а девушку и франта. Затем нос видели в Таврическом саду, "когда еще проживал там Хозрев Мирза..." Хозрев Мирза, которого называли в Петербурге индийским набобом, приехал в столицу по делу зверского убийства Грибоедова в Тегеране, — таким образом, и в этом скрывается снова намек на тему "кровь отворяют", на отрезание носа, убийство.

¹ Двусмысленность носа, двусмысленные значения его здесь перемешиваются и создают особенно забавную ситуацию, так как самый совет исходит от доктора — типичнейшего анального эротика со всеми мельчайшими, характерными для такого эротика, чертами (см. Freud, Jones в V выпуске этой библиотеки).

В свете стали говорить об этом происшествии, один господин удивлялся, "как не обратит на это внимание правительство"¹.

"Но здесь вновь все происшествие скрывается туманом и что было потом — решительно неизвестно" Этот туман, — невозможность дать логическое объяснение и мотивировку рассказу, — вскрывает перед нами сопротивление, которое Гоголь вводит чрезвычайно искусно, как действующий фактор повести.

Нос... "очутился как ни в чем не бывало вновь на своем месте, то есть именно между двух щек майора Ковалева. Это случилось уже апреля 7 числа" Нос пропал 25 утром, в пятницу, ровно через две недели с нова в пятницу, 7 апреля, он появился на прежнем месте².

У носа 7 пятниц на неделе, ему нельзя верить, и Ковалев сомневается теперь уже в своем счастье, как прежде сомневался и не верил своему несчастью. За эти две недели прыщик "на носу" прошел, болезнь окончилась и потому, естественно, первый вопрос его к цирюльнику после загрязнения носа (болезни), — чисты ли его руки.

Никакого намека на бывшее с ним происшествие, никаких замечаний со стороны Ковалева Ивану Яковлевичу, но Ив. Яковлевич робеет, входит, "но так боязливо, как кошка (всп. мартовских котов), которую только что высекли за кражу сала" Ив. Яковлевич во время бритья после окрика майора "руки опустил, оторопел и смутился, как никогда не смущался" Побрившись, Ковалев с сатирическим видом посмотрел "на двух военных, у одного из которых был нос никак не больше жилетной пуговицы"

Проверив наличность своего носа и сделав визит товарищу, Ковалев встречает штаб-офицершу с дочерью. Он разговаривал с ними очень долго, и нарочно, вынувши табакерку, набивал свой

¹ Для того, чтобы увидеть нос, надо было взобраться на скамейку (гл. 2), тогда как в плане сексуальном — нагнуться (нос ходит согнувшись).

² Разница в две недели соответствует разнице между новым и старым стилем, так что все событие произошло в один день, в одну ночь с 25 на 26. Новый стиль как нельзя более соответствует окончанию всего происшествия в повести. Новая французская болезнь, заграничные новости носопластики и т. п. ассоциативно связаны с этим новым стилем. Дневные остатки впечатления праздника в виде церкви, визитов вписались в сновидение. Ошибку в вычислении на один день можно игнорировать, особенно принимая во внимание то, что 25, т.е. $2+5=7$ — тождество этих обоих дат (что характерно для строя мышления во сне), а затем и то, что цифра 7 мужская цифра.

нос с обоих подъездов, приговаривая про себя: "Вот, мол, вам, бабье, куриный народ! а на дочке все-таки не женюсь. Так, просто, rag amour — изволь!"

6

Подводя итоги всей повести, автор признается, что в ней много неправдоподобного. "Не говоря уже о том, что, точно, странно сверхъестественное отделение носа и появление его в разных местах в виде статского советника" — эта фраза возвращает нас к началу повести, к злоключениям и поездкам в карете (не бандаж ли?) носа¹. Продолжение этого отрывка имеет прямое отношение к автору и затем им только еще больше развивается. "Как Ковалев не смекнул, что нельзя через газетную экспедицию объявлять о носе?" Читай — как можно было путем печати распространять такие двусмысленности? И прикидываясь простачком, что было в натуре Гоголя, он прибавляет: "Я здесь не в том смысле говорю, чтобы мне казалось дорого заплатить за объявление: это вздор, и я совсем не из числа корыстолюбивых людей"²; за шуткой скрывается очень большая и важная проблема о скупости Гоголя не только в смысле денежном, но что особенно важно, в смысле половых обязательств. Автоэротика, каким был Гоголь, половая любовь казалась страшной, грозящей всякими неисчислимыми бедами, замыкала его в себе самом и делала его скупым, сосредоточенным на себе, на собственной своей личности, но об этом я не могу здесь распространяться.

Отсюда логическое следствие — об этом объявлять "неприлично, неловко, нехорошо!" — намек в виде шутки на то, чего нельзя сказать совсем открыто.

"И опять то же (т.е. неприлично, неловко, нехорошо): как нос очутился в печеном хлебе, и как сам Иван Яковлевич?.." Снова недоговоренность — отрезал ли нос, решил ли выбросить нос, не понял ли смысла всего этого и т. п. Словом, какова здесь роль

¹ Нос все время ездит в карете с визитами, его возят, — тоже одинаково применимо к копрофильным фантазиям, кроме того, характер деятельности носа — процесс — постоянное визитирование без толку и смысла чрезвычайно характерно для анальной эротики и связано с минувшим праздником.

² Связь между деньгами, калом, скупостью и другими проявлениями анальной эротики см. у Freud'a "О превращении влечений в особенности при анальной эротике", вып. III этой библиотеки.

Ивана Яковлевича?.. "Нет, этого я никак не понимаю, решительно не понимаю!.." Под Ив. Яковлев. скрывается, как это легко понять, отцовский комплекс, отец-каратель, низведенный до утерявшего фамилию цирюльника (сравни в "Шинели" отец Акакия Акакиевича, о котором упоминается только в конце, так он ничтожен).

Затем, чувствуя всю странность своего положения как автора повести, Гоголь задает себе вопрос: "Но, что страннее, что непонятнее всего, это то, как авторы могут брать подобные сюжеты. Признаюсь, это уж совсем непостижимо, это точно... нет, нет! совсем не понимаю" Автор даже при намеке с его стороны на какое-либо объяснение прерывает течение мысли энергичным "нет, нет".

Да и что тут скажешь, когда все уже рассказано так обстоятельно и подробно, что внимательный читатель уже мог догадаться. Один автор, для того, чтобы не раскрыть больше, чем он это сделал, из соображений культурных, должен воздержаться от всяких объяснений. Вопрос об обществе и отечестве поэтому здесь вполне уместен. Противоположная тенденция, как бы дискредитирующая и как бы показывающая нелепости у самого автора, хочет логически и по пунктам обосновать всю ненужность подобных сюжетов. "Во-первых, пользы отечеству решительно никакой; во-вторых... но и во-вторых, тоже нет пользы"¹. Это место перекликается и подготовлено концом 2-й главы, где автор говорит о господине, который, "как видно, принадлежал к числу тех господ, которые желали бы впутать правительство во все, даже в свои ежедневные ссоры с женой".

Здесь может быть злой намек у Гоголя на себя, на свою склонность в иных местах своих произведений впадать в лирические отступления и вмешивать и отечество и человечество в область своих личных переживаний. Этот мотив самобичевания легко вскрывается в самом начале повести "Шинель", где, как я уже указал, Гоголь смеется над писателями, "имеющими похвальное обыкновение налегать на тех, которые не могут кусаться".

¹ Бесплезность автоэротика, эгоцентрика, человека живущего в себе и для себя одного, бесплодного набивателя табаком своего носа, Ковалева, конечно, ни с какой стороны бесполезна отечеству, так как отцом, деятельным членом общества Ковалев не может быть. Бесплезным оказался и весь сон с угрозами: не сознал Ковалев всего того, к чему приводило его сновидение. Все что случилось было только эпизодом в общем безмятежном пустом существовании майора.

Но вот, придя как будто бы к определенному заключению относительно невероятности всего того, что излагается в повести, Гоголь кончает, снова озадачивая читателя, и высказывает предположение — "Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете — редко, но бывают".

Круг замкнут, и эти заключительные слова заставляют нас снова вспомнить о начале повести — "Марта 25 числа случилось в Петербурге необыкновенно странное происшествие".

Этим последним аккордом вся повесть, производящая впечатление склеенной из отдельных элементов, как-то вдруг связывается во единое целое, в котором эти части приобретают определенное, существенное значение. Из частей, из эпизодов слагается жизнь, как процесс, в который от времени до времени вклинивается тот или другой забавный анекдот, совершенно неожиданный и глупый с точки зрения обывателя.

Однако так как сам Гоголь в своем послесловии поднимает несколько вопросов о неправдоподобности тех или иных мотивов повести, то постараемся теперь, следуя его плану, ответить на поставленные им недоуменные вопросы.

Прежде всего выдвигается мотив о "странном, сверхъестественном отделении носа и о появлении его в разных местах в виде статского советника"

7

"А кто из вас, полный христианского смирения, не гласно, а в тишине, один, в минуты уединенных бесед с самим собою, углубит вовнутрь собственной души сей тяжелый запрос: — А нет ли во мне какой-нибудь части Чичикова?"

"Мертвые души" Гоголь

Мы уже отметили в одной из предыдущих глав, какое значение придавал Гоголь выискиванию фамилий своих героев; в этих фамилиях, как нетрудно убедиться, писатель выдвигает на первый план одну какую-либо черту в физиономике или в особенностях действующего лица, субстантивирует эту черту, и фамилия-символ готова — такая черта, такой символ уже неразрывно связывается со сложным по своему содержанию, а иногда и редуцированным до

одной черты (например, у председателя одни черные густые брови) характером и является его заменой или заместителем. Так, думается мне, опираясь на типическое для искусства символическое мышление, нужно смотреть на процесс образования у Гоголя таких фамилий и прозвищ, которые затем сделались типичными для такого сорта людей, им описанных¹.

Стремление исходить из какой-либо типичной функции или, что еще характернее, из какого-либо органа в образовании символа-фамилии можно проследить у Гоголя не только в подборе фамилий, но совершенно тем же путем, пользуясь тем же приемом, делает он странными и страшными, например, видения в "Вие" или, усмотрев одну какую-либо черту в гуляющих по "Невскому проспекту", исчерпывает этой чертой весь *raison d'être* того или другого человека.

Эти два направления — стремление создать фантастическое и создать символ — встречаются и переплетаются между собой в "Носе" Гоголя.

В письмах Гоголя такой приём употребляется нередко. Данилевскому он пишет, что тот будет стоять перед Рафаэлем... "обращенный весь в глаза". Балабиной: "Удивительная весна. Розы усыпали теперь весь Рим; но обонянию моему еще слаще от цветов, которые теперь зацвели. Верите ли, что часто приходит неистовое желание превратиться в один нос, что бы не было ничего больше, — ни глаз, ни рук, ни ног, кроме одного только большущего носа, у которого бы ноздри были в добрые ведра, чтобы можно было втянуть в себя как можно побольше благоволия и весны" (Письма Гоголя, т. I).

Действующим лицом в разбираемой нами повести, главным героем ее является, конечно, не Ковалев, ни тем более не Иван Яковлевич, но только один господин "Нос", который естественно поэтому субстантивируется и отделяется от своего владельца и делается самостоятельным существом. Желание Гоголя, выраженное в письме к Балабиной, осуществилось — это нос, в который он весь превратился, и это, конечно, его собственный гоголевский нос; с этой стороны нам кое-что дает анализ фамилии Ковалева, которая звуковым своим составом близка, с одной стороны, к Гоголеву, русифицированной фамилии Гоголя, с другой, в составе

¹ О значении имени (фамилии человека) см. Freud. Totem и Tabu (VI выпуск этой библиотеки) и работы Abraham'a и Stekl'я.

своим заключает имя писателя Николай — Коля и таким образом является как бы его фамилией-монограммой, в которой есть и Коля и Гоголь, искусно скрытые русифицированным окончанием "ев" - фамилии и, может быть, в слове Ва — отчество — Васильев, дано в этой сложной монограмме, что и обусловило окончание "ев". В то же время созвучие со словом "кобель" как нельзя больше характеризует держащего нос по ветру, ушедшего в обонятельные наслаждения майора. Коваль, ковач, подковали (Подточина), Ковалев подковал себя.

В имени Ковалева — Платон — плато (мудрец?), поднос, гладкое ровное место, Кузьмич — подкузьмили — так выисканы эти имена, так же как Иван Яковлевич — Иван, нечто уж очень безличное — Яшка, Яков — общеупотребительное название для мало-содержательных, глупых людей ("Сорока про Якова, ты ей про всякого, а она все про Якова", т.е. вздор, одно и то же).

Раз уже фамилия Носу дана, то естественно, что ни для Ивана Яковлевича, ни для персонифицируемого носа больше не нашлось никакой фамилии. Весь описанный процесс образования фамилии Ковалев можно отнести, как это ясно, на счет так называемого символического мышления, имеющего громадное значение в творчестве.

В диалоге между Ковалевым и чиновником газетной экспедиции игра метафорой вскрывается посредством приведения другого примера: "Пришел чиновник, принес записку, денег по расчету пришлось 2 р. 73 коп., и все объявление состояло в том, что сбежал пудель черной шерсти. Кажется, что бы тут таксе? А вышел пасквиль: пудель-то этот был казначей, не помню, какого-то заведения". Ковалев возражает: "Да ведь я вам не о пуделе делаю объявление, а о собственном моем носе: стало быть, почти то же, что о самом себе" (Ковалев и есть нос).

Действительно, в детстве в школе, Гоголя дразнили и называли носом, смеясь над его большим носом, так что нос и он сам — это было одно и то же. Однако, как мы говорили, нос имеет еще другое двусмысленное значение, и в этом отношении чрезвычайно интересны не вошедшие в повесть, имеющиеся в первоначальной ее редакции, варианты, например: "Вы должны знать свое место... и я вас вдруг нахожу и где же? в церкви..."¹.

Это замечание, от которого Гоголь отказался затем в окончательной редакции, приводит нас снова к началу повести к

¹ В Казанском соборе.

"Марту 25 числа", к благовещенью и подтверждает нашу догадку об определенном значении этого; как могло бы показаться "случайного", числа, которое, конечно, имеет при всем том еще значение "круглого числа", т.е. такого, в котором нет никаких хвостиков для круглого счета 25¹. Присутствие "Носа" в церкви, с другой стороны, тесно связано с указанным уже мной местом из записок Сологуба "Молебен в публичном доме" Эта мысль еще больше подтверждается фразой из первоначального наброска повести: "Есть много на свете майоров, которые не имеют даже и исподнего в приличном состоянии и таскаются по всяким непристойным местам" Так интимно переплетаются между собой мотивы целого ряда известных о Гоголе случаев, подтверждая его неспособность выдумать, придумать какое-либо происшествие; Гоголь всегда пользовался реальным событием или событиями, которые он умел сплавить в некоторое целое, в организм художественного произведения.

События, связанные в одно целое в повести "Нос" Гоголя, конечно, чрезвычайно на первый взгляд пестрого характера и если они тем не менее объединяются в некоторое целое, то это обуславливается вовсе не рациональным сродством и взаимоотношениями частей, а тем внутренним синтезом покаянного пафоса, который все время отодвигается автором, устраняется с поля зрения читателя, сбитого с толку и недоумевающего перед всей этой фантаσμαгорией и перипетиями повести.

Говорить истину с улыбкой, смеяться, когда на сердце кипят горькие слезы, показывая скрывать, словом проявлять двойственность своих устремлений и видеть и обнаружить обе борющиеся силы, дать себе до последних пределов отчет во всем, что происходит внутри, — вот какова задача гоголевских произведений последнего периода, приведших его совершенно последовательно к "Исповеди".

¹ Многосмысленность символа облегчает организацию художественного произведения, в котором главным связующим является чувство.

"Почему знать? Может быть, эти горя и страдания, которые ниспосылаются тебе, ниспосылаются именно для того, чтобы произвести в тебе тот душевный вопль, который бы никак не исторгнулся без этих страданий..."

Гоголь

Нам теперь придется с точки зрения своеобразной "Исповеди" разобрать повесть "Нос" Гоголя. Серьезность положения исповедующегося не разрешает Гоголю делать и пользоваться такими намеками, которыми пересыпаны страницы Стерна в его "Тристраме Шенди". Перед Гоголем стоит одинаково значительная задача — если нельзя раскрыть до конца, то также нельзя всего и скрыть. И вот из этих двух противоположных стремлений у него проявляется то одна, то другая потребность, сплюсь и рядом переплетающиеся между собой и образующие так называемые компромиссные решения, дающие в итоге каламбуры, двусмысленности, которые снова, как на это указал Эйхенбаум, запутываются, усложняются, образуя двойные, уже мало понятные и требующие более внимательного анализа, игры словами, метафорические приемы и т. п.

То, что мной было указано по отношению к повести "Шинель" Гоголя, остается в полной силе и для повести "Нос"

Совершенно не чувствуя для себя пределов, Гоголь, в охватившем его пафосе раскаянья, ищет возможности выявить перед собой все сокровенное своей души, дать исповедь великого грешника. Перед духовным взором такого грешника проходят и стоят картины величайшего кощунства (интерес к прыщичку в ночь на благовещение), непрощаемых сопоставлений, цинических образов и возможностей, и то, что позволяет принимать их, то, что позволяет считать обнаружение их за подвиг, — это громадная сила самоанализа, в высокой степени свойственная Гоголю. Усмотреть в своей душе эти противоположные стремления, выявить их перед собой и даже перед "всенародными очами", вызвать смех, осмеяние и знать, что сам "смеешься над собой", — делает возможным для Гоголя его исповедь, всяческое раскрытие себя до предела.

В этом пределе, в этой области основной, древней нашей души, в какой-то примитивной ткани, на которой затем выпшиваются узоры нашей жизни и существования, в этой темной, неизвестной

области духа, куда так легко сбрасывает обыкновенно человек все то, что неудобно носить ему и чувствовать у себя в своей жизни, — в этой глубине, в этой преисподней нашей духовной жизни, сталкиваются и признают себя одним и тем же самые противоположные наши стремления. Здесь одно и то же слово, один и тот же символ получает сразу оба противоположных, контрастных по своему значению, смысла. Здесь религиозность есть кощунство, самое ценное есть самое бесценное, наши хорошие поступки — наши дурные, греховные.

Только дойдя до этого предела, только выявив сущность этого основного, может писатель, освободившийся таким образом от всего случайного и временного, коснуться самых сокровенных тайн человека, понять его, и только тогда может выковать он правдивый, настоящий образ и, следовательно, произведение искусства.

Но является сомнение, можно ли с такой точки зрения подходить к "Носу" Гоголя, повести, которая, может быть, только шутка, пустяк, вовсе не имеющая тех серьезных задач, на которые здесь указано. Freud в своих лекциях указывает, что когда известный остроумец Лихтенберг шутит, то за его шуткой скрывается не только целая проблема, но и ее решение. Таково же значение и той шутки, которую Гоголь дал нам в своей повести. Здесь поставлена проблема, здесь дано решение этой проблемы, и нам не остается ничего другого, как раскрыть ее и показать, как решает эту проблему Гоголь.

Теперь мы уже в состоянии поставить проблему совсем иначе, чем в самом начале этого исследования — это, конечно, не обозначает, что мы подменяем одну проблему другой.

Проблема, поставленная в повести Гоголя "Нос", носит, как мы видели, сексуальный характер; она освещает нам вопрос о самостоятельности, совершенной неподчиненности человеку его половой деятельности (отдельное, самостоятельное существование "Носа")¹. Половая деятельность, символом которой является "Нос", предъявляет свои права, идущие вразрез с влечениями "я" человека с культурными стремлениями общества. Волочащийся за женщинами и за дочерью штаб-офицерши Подточиной Ковалев, который не женится на ней, а только ирится и как бы возбуждается ею сексуально, вдруг, в одно прекрасное утро сомнительного марта и в день "благовещенья", в день оплодотворения Марии девы — оказы-

¹ То же в споре Ив. Ив. с Ив. Никиф.

вается утерять свой нос, что особенно мешает ему (это в повести подчеркивается) даже смотреть и любоваться на женщин. То, что стыдно показывать, о чем неловко говорить — "нос" — то самое вызывает стыд и смущение, если этого "носа" не оказывается на своем месте между двух щек. Получается неразрешимая задача неудобно иметь, но также неудобно и не иметь, и то и другое одинаково стыдно, позорно, дискредитирует.

То, что в жизни обыкновенно скрывают как неприличное, о чем не принято говорить, — о половом, об оплодотворении, то в праздник "благовещенья" всеми открыто признается и празднуется, об этом можно свободно говорить, как о большом событии; противоположностью является необыкновенное происшествие, описанное в повести.

Такая точка зрения снова приводит нас совершенно неожиданно к новому предположению о происхождении фамилии Ковалева из имени Коля. Дело в том, что такие вопросы о стыде перед половым впервые появляются в детские годы, когда ребенок узнает о том, что некоторые акты и органы не имеют приличных, общепотребительных названий и что о них неудобно, непристойно говорить, — но так как повседневный опыт убеждает ребенка в том, что то, о чем неловко говорить, является главной и самой интересной темой разговоров у взрослых, вызывающих смех и одобрение, то он научается говорить о них так, чтобы, не нарушая внешних форм благопристойности, обнаружить свои знания взрослого и понимать эти интересные разговоры.

Период детства, отмеченный у громадного большинства детей тем, что они задают, не дожидаясь ответа, целый ряд бессмысленных вопросов, обусловлен этой потребностью узнать об одном чрезвычайно важном вопросе, которого, однако, ребенок никогда не задает, по крайней мере в период, когда у него уже существует сознание всей недозволенности, грязи этих вопросов; до тех пор грязь была связана с действиями его кишечника, и потому нет ничего удивительного, что половое связывается у него интимнейшим образом с функциями, с одной стороны, выделительных, экскретальных органов, с другой — с приемом пищи, с едой, т.е. мы встречаем у ребенка те взаимоотношения и ту недифференцированность, которой отмечена повесть "Нос"¹.

¹ См. III выпуск этой библиотеки, статью Freud'a, с. 129.

Справки из детской жизни Гоголя могли бы дать нам много материалов в этом смысле, но я не буду особенно развивать эту тему. В детстве Гоголь очень увлекался театром, участвовал в любительских спектаклях и, как сообщают очевидцы, иной раз вел себя очень непристойно. Играя, например, старика, кряхтел и издал звук, неудобный в общезитии, и т. п. (см. с. 36).

Это одно основание для мысленного возвращения в детство, другое основание дано, как и в "Шинели", самым строем повести, сводящейся к исповеди, во время которой человек чувствует себя снова малым, способным называть себя в своем унижении уменьшительным детским именем. Больше того, поскольку форма сна и произведения искусства принуждает Гоголя держаться и форм мышления сна, т.е. так называемого архаического или символического мышления, постольку он снова возвращается к исходному состоянию его, т.е. к мышлению детскому, инфантильному и в то же время общечеловеческому примитиву.

Действительно, в этой повести, все время протекающей при самых больших несообразностях, ни одно лицо, действующее в ней, не обнаруживает изумления перед всеми невероятными событиями, развертывающимися в ней, наоборот, всеобщий интерес и любопытство, как и любопытство читателя этой повести, поддерживается до конца. И, конечно, не нос же вызывает такое любопытство; на это очень тонко указано Гоголем в двух местах повести: торговка очищенными апельсинами может не иметь, потерять нос, не вызывая ни в ком удивления или интереса, точно так же, как ряд нищих старух перед гостиним двором с завязанными лицами и двумя отверстиями для глаз, над которыми Ковалев прежде подсмеивался, — безносые старухи явление только смешное, но не необыкновенное. Любопытно то, что пропал нос у мужчины, да еще не у какого-либо захудалого, а у майора. Гоголь был старшим сыном у своих родителей — майор (большой); кроме того, на жаргоне слово "на майора" означает занятие тайным грехом.

Обратим внимание только на то, что Ковалев, после того, как ему чудесным образом возвращен был нос, подсмеивается над маленьким носом с жилетную пуговку у военного чиновника; и нашего героя даже видели покушающим какую-то орденскую ленточку, неизвестно для каких причин, так как он не был кавалером никакого ордена.

Другими словами, жизнь снова вошла в прежнюю колею, непостижимое исчезновение "носа" у Ковалева так и осталось ему

непонятным; после волнений, мучений, возможности увидеть и осознать свои слабые стороны, неспособности увидеть даже и во сне, в течение всей этой фантастической повести, и понять свою собственную слабость и вину, которая инсценирована в повести Гоголя в образах как возмездие за поругание девы, одной — в благовещенье и другой — дочери штаб-офицерши Подточиной, — это самоудовлетворение Ковалева опять проявляется в самом циничном и в то же время связанном тем же носом поступке, когда он усердно "с обоих подъездов" набивал себе нос табаком, приговаривая про себя: "Вот, мол, вам бабье, куриный народ! а на дочке все-таки не женюсь. Так, просто *rag amoug* — изволь!" Вся жизнь, все интересы Ковалева сосредоточены на половом — на разглядывании других и себя (*Schaulust*), показывании себя перед женщинами, на циническом отношении к ним; ему бы только находить красивых девушек и давать им свой адрес, адрес майора Ковалева.

По самому строю юмористического рассказа Гоголь должен был довести его до благополучного окончания — но как-то хочется вместе с ним сказать: "Скучно на этом свете, господа!"

* * *

Дешифрируя по возможности до конца повесть Гоголя "Нос" мы должны сказать; что в основе ее лежит страх¹, соответствующий вытесненному из сознания желанию иметь громадный орган, и возможность неограниченных эротических наслаждений²; это желание как стремление, ведущее человека к борьбе и к агрессивным поступкам, направленным против общественного блага и культурных ценностей, находясь в конфликте с реальностью, должно быть подавлено во имя возможности культурных отношений (*Freud*). Однако в жизни, в своей деятельности такой легкомысленный человек, как Ковалев, не руководится ничем иным, кроме своих личных, эгоистических интересов: это направление его деятельности, противное культурным требованиям, вызывает в нем чувство вины, которого он осознать не хочет и которое является ему в виде сновидения чрезвычайно тягостного характера

¹ Страх кастрации.

² Фантастические желания обладать непомерным отцовским фаллусом (он представляется таким большим вследствие интереса и значения, которое ему придает ребенок), зависть к отцу, фантазии о том, чтобы его кастрировать (для того, чтобы утерялась его фамилия), — явления обычные у невротиков.

(кастрационного). Но это был только сон; проснувшись, Ковалев стремится отмахнуться от тяжелых переживаний и снова принимается за свою прерванную деятельность. То, что могло бы привести к катарсису, к осознанию, к очищению, к дальнейшему развитию, к перевороту в жизни (благовещенье), — потеряно безвозвратно. Сквозь смех всей повести "Нос" перед нами проступают слезы, горькие слезы автора — нет; не осознать человеку всей своей мерзости, не понять ему того, что он представляет из себя на самом деле. Будь это даже "ученый" коллежский асессор, каким был Ковалев, — все равно бесследно прошла перед ним попытка его бессознательно выявить в образе символов и действий всю его внутреннюю сущность.

Пользуясь в нашем исследовании и учением и методом Freud'a и его школы, мы в нашем анализе приходим к следующему заключению.

Повесть "Нос" Гоголя можно рассматривать с точки зрения психоаналитической, как одну из попыток писателя осознать и понять смысл и значение сновидения. В повести "Нос" Гоголь, идя путем интуитивным, руководясь внутренними побуждениями и критикой, при исключительной способности анализа и проникновения в свою душу, дал нам в художественном произведении и пример того, как, задолго до появления психоанализа, писатель не только сумел показать нам, каково содержание и смысл сновидений, не только указал нам на то, что неосознанные и несознаваемые нами в бодрственном состоянии конфликты возникают и угрожают нам во сне, но еще указал, как это видно из эпиграфа, приведенного мной в первой главе этого исследования, на тесную связь между сновидением и жизнью, между болезнью, бредом больного и теми образами во сне, которые мучают больного. Все эти удивительные по своему проникновению откровения есть результат того же процесса, который мы наблюдаем при психоанализе: нужно быть честным и иметь мужество перед самим собой. Этой честности было достаточно у Ник. Вас. Гоголя, и потому ему удалось раскрыть многое такое в своей и в чужой душе, что нуждается еще в очень пространственных объяснениях и анализах, которые хотя бы немного, частично помогут нам понять их глубокое содержание.

Мы можем, однако, сделать еще очень ценное заключение из анализа "Носа" Гоголя. То, что читателю этой повести кажется случайным, "чепуха совершенная делается на этом свете", — то, что

сон, не сон, — то, при чем постоянно приходится и Ив. Яков. и Ковалеву проверять состояние своего сознания, не спят ли они, или не сходят ли с ума, — есть нечто закономерное, искусно подготовленное и наблюдаемое автором. Отсюда недалеко до утверждения, что не такая уже чепуха сон и сновидения. То утверждение, что нос оказался найденным близоруким полицейским чиновником, у которого теща, т.е. мать его жены, тоже ничего не видит, — чрезвычайно знаменательно; не говорит ли оно о том, что только такое близорукое видение, когда не видишь ничего, кроме своего носа, т.е. сновидения, — только тогда и можно разыскать и обнаружить истинный смысл потерянного носа¹. Еще интересное замечание: как на это уже обратили внимание некоторые критики, например Розанов, персонажи Гоголя нередко обмениваются между собою самыми бессмысленными, как будто ни к чему не ведущими словами, разговорами, едва ли возможными у здоровых людей, по-видимому они не понимают, для чего и что они говорят. Но как раз такие речи лучше всего и характеризуют людей, и это снова чрезвычайно ценное в психологическом смысле наблюдение, которое в психоанализе ведет нас к так называемым свободным ассоциациям — что в голову придет; этот процесс и лежит в основе речей Гоголевских героев, и он ближе всего и лучше всего характеризует ту область их мышления и поведения, которые, как мы теперь знаем, раскрывают человеку непонятные для него стремления и обуславливают его действия². Дальнейшее развитие этого проникновенного наблюдения Гоголя встречаем мы у Достоевского, который, например, словами "Подростка" заявляет: как могли бы мне сниться такие вещи, если бы они не составляли содержание моих явных мыслей. Так, интуиции писателя предвосхищают открытия ученого.

Это говорит об органическом мышлении автора повести и заводит нас в такую область, в которой пока что можно утверждать с положительностью, что для автора "Носа" и самая случайность используется им как закономерное явление.

Нос вызывает у Гоголя целый ряд творческих образов, интимно и без сомнения тесно связанных с его личностью, с его душевным делом очищения, и ведет его к исповеди, подобно тому как

¹ Нужно признать у себя наличность носа и понять, почему он может исчезнуть.

² Не является ли Гоголь, как и другие писатели, родоначальником психологии поведения?

сон в самых причудливых формах раскрывает нам содержание нашего "я" и вводит в сознание то, от чего хотелось отказаться, не принять.

9

"Всякий человек с того места или ступеньки в обществе, на которую его поставили должность, звание и образование, имеет случай видеть тот же предмет с такой стороны, с которой кроме его никто другой не может видеть".

"Переписка с друзьями" Гоголь

Припоминая все, что мы до сих пор сказали, относясь критически к нашему разбору, зададим себе вопрос, насколько мы вправе подходить с такой точки зрения к произведению Гоголя. Чему может научить она, и что разрешает такой подход, и не может ли подобный анализ скорее привести нас к тому, что для нас раз и навсегда закроется и будет утеряна возможность правильного или даже, может быть, хоть какого-нибудь понимания творчества Гоголя.

Не следует ли больше верить автору, который в своем подвиге исповеди, естественно, гораздо лучше знал, что именно и насколько следует раскрыть и объяснить, сделать понятным тот или иной намек, символ и т. п. Не значит ли это для нас совершенно погубить всякий вкус к произведениям искусства, и можно ли так беззастенчиво раскрывать то, что автор считал необходимым скрыть как раз по культурным соображениям.

Если задача писателя сводится к тому, чтобы показывать, не раскрывая до последней степени, для того чтобы вызывать в читателе действительность, имеющую культурное значение, то задача анализа указать и обнаружить все те примитивнейшие стремления и символику, из которых построено произведение. Вполне понятно, что автор никогда не решился бы писать свое произведение таким образом, чтобы все его примитивные стремления могли найти свой грубый, задевающий других, эгоистический выход; произведение искусства имеет целью дать иной, не такой примитивный выход для этих простейших потребностей, но, конечно, тем не ме-

нее, эти стремления существуют, как и интимная их связь с произведением, в чем мы успели может быть убедиться.

Было бы напрасной тратой времени фиксировать наше внимание на таких примитивнейших проявлениях, если нельзя было бы убедиться и доказать, что они играют определенную роль в нашей жизни; от них хотелось бы освободиться, т.е. сделать то, что в-прежнее время называлось "совлечь с себя ветхого Адама"¹.

Поскольку сам автор этим мучается и болеет, поскольку находит он в себе признаки несублимированности, поскольку хотел бы от них освободиться, постольку, раскрывая в своем пафосе проникания вглубь свои скверны, учит он нас и в нас самих увидеть то же, чем болеет он.

В бессознательном совершенно мирно бок о бок уживаются самые разительные противоречия; противоположное имеет одно и то же значение; содержание бессознательного может проникнуть в сознание только путем компромисса, и тем большая заслуга писателя, умеющего так честно и с такой смелостью видеть свои собственные слабости, свои дефекты, свою мерзость, как сказал бы Гоголь.

Для нас ценно в произведении "Нос" Гоголя то, что задолго до нашего времени, путем глубочайшего сосредоточения, идя совсем иным путем, русский писатель пришел к изумляющим нас результатам.

Гоголь формулировал свои положения, конечно, языком образов, не в бесстрастном тоне, а в виде живых переживаний и недоуменных вопросов. Одно ясно из его произведения — это то, что Гоголь прозрел и понял значение сновидения, как явления угрожающего, заставляющего над собой задуматься феномена. В запуганной, жалкой душе Ковалева, в его мелкой, мизерной, никому ненужной деятельности, в его циническом отношении к жизни Гоголь прозрел возможность кризиса; создав трагедию, трагикомедию, он поставил вопрос о том, что важнее — сексуальное или Ковалев: сексуальное ли в подчинении у Ковалева, или Ковалев у сексуального. После потери носа в поисках утраченного органа, в повседневной беготне, в эгоистических причитаниях проводит Ковалев все свое время. Никто не виноват, виноватого нет, нос сам

¹ Сублимация, отказ от примитивных удовольствий — путь развития человека.

отделился, почувствовал свою самостоятельность от Ковалева, и Ковалев для него не что иное, как карета, в которой он ездит.

Сексуальный смысл сновидения чрезвычайно ярко нарисован Гоголем; но в тех случаях, когда, как кажется, может вдруг раскрыться сущность, — все происшествие заволакивается туманом: Ковалеву не дано увидеть¹, он не хочет видеть виновником всего себя самого.

Вторичная обработка сновидения выполнена как нельзя более удачно. Беспользна повесть, бесполезна фабула, невероятен сюжет — все это результат вторичной обработки, и все-таки автор, по свойственному ему духу противоречия или второй природы, прибавляет, что такие случаи, хотя и редко, а бывают, — тонкая ирония против тех, кто не понимает значения сновидений, кто действительность внешнюю считает правдивее внутренней. Только очень немногим, только очень редко можно встретить человека, который был бы в состоянии понять сновидение не как беспорядочное, ассоциативно случайное и бессмысленное сплетение и сцепление элементов-впечатлений предыдущего дня (так называемых дневных остатков), но сумел бы за всеми этими "дневными остатками" увидеть и рассмотреть то существенно важное, то значительное, что, скрываясь и прячась за всеми этими, несообразно сплетенными, дневными остатками, имеет глубокое волнующее значение "происшествия".

Это было только во сне, только сновидение, и жизнь после него потекла по-прежнему, и Ковалев может только посмеяться, какого он маху дал, приняв то, что ему приснилось, за действительность. Он не заметил, что в таком необыкновенном положении, в какое он попал во время сновидения, может быть, ярче всего и всего лучше обнаружилась вся пустота его жизни, вся унизительность его положения — состоять при своем собственном носе, при такой незначительной части тела, которая на самом деле имеет решающее, командующее значение в его жизни.

¹ Такие сны вовсе не редкое явление; из целого ряда аналогичных случаев упомяну о страшном сновидении мальчика 12 лет, который видел во сне, как ему трамваем отрезало нос, и о сновидении 5-летнего мальчика, идентифицировавшего свой половой орган с бегавшей мышью, которую он поймал, схватив на самом деле свой орган. См. символику органа — в птице, мыши и др. II часть лекций Freud'a.

Этого Ковалев не понял и не мог понять, но это понимал автор, который из модной носологической темы, захватившей целый ряд писателей, сумел сделать не новую комбинацию, использовать новое положение, несколько более или менее забавное или невероятное, — Гоголь, глубоко и честно разобравшись в этой своей особенности, сумел в повести своей открыть и сделать для нас понятным то общечеловеческое, что мучит всякого человека, что следует разрешить, осознать, понять для того, чтобы человек мог освободиться от власти темных сил примитивного инстинкта в той области своей духовной деятельности, где такой власти нет места.

Ковалеву этого не удалось, автору весь вопрос ясен и понятен, но для того, чтобы сделать его понятным читателю, Гоголю незачем снабжать комментариями свое произведение. Оставляя в недоумении читателя, Гоголь задает вопрос, ставит проблему, как бы отказываясь ее решить, но от внимательного читателя повести не ускользнет, что Гоголь что-то знает об этом, знает о том, почему и для чего происходят такие сны, и он наталкивает нас на "действие", на то, чтобы мы старались в сновидении Ковалева увидеть собственные сны, отдать себе отчет в предостерегающих головах сновидения, которые взывают к сознанию и к критической оценке всей жизни и деятельности "майора" Ковалева.

Пусть это только одна из сторон повести Гоголя "Нос", но она имеет такое большое значение, так существенно важно отдать себе в ней отчет, так хочется Гоголю "этой пользы отечеству", так знает он, убежден, что может быть такая польза, — что все то, о чем мы говорили в этом анализе, является только дальнейшим раскрытием того, что по характеру самого произведения не могло быть обнаружено в ней до конца, и, руководясь чувством меры, автор остановился именно на том, с чего начали мы.

Задан в прекрасной, ковальной, закономерной форме один из вечных проклятых вопросов, но, задавая вопрос, автор на него в той или иной форме уже и отвечает. Понять ответ автора, дополнительно расспросить повесть и задуматься над его вопросами и ответами и являлось нашей задачей.

(Печатается по кн.: Очерки по анализу творчества Н.В.Гоголя. (Органичность произведений Гоголя). М., 1923. С. 167-216)

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Ермаков И.Д. Этюды по психологии творчества А. С. Пушкина. М.; Пг., 1923.

Каган Я.М. Отождествление и его роль в художественном творчестве. Одесса, 1926.

Нильский П. Проблема пола, половые авторы, половые герои. СПб., 1909.

Попов П.С. "Я" и "ОНО" в творчестве Достоевского // Достоевский. Труды Государственной академии художественных наук. Литературная секция. Вып. 3. М., 1928.

Родин Е.П. Проблемы пола в современной литературе. СПб., 1910.

Слоним М. Три любви Достоевского. Нью-Йорк, 1953.

О литературоведческом фрейдизме

Афасажев М. Фрейдизм и буржуазное искусство. М., 1971.

Бем А.Л. Достоевский. Психоаналитические этюды. Берлин, 1938.

Бессознательное: природа, функция, методы исследования: Коллективная монография: В 4-х т. Т. 2. Тбилиси, 1978.

Волошинов В.Н. (М.М.Бахтин). Фрейдизм. Критический очерк. М.;Л., 1927; М., 1983.

Волошинов В. (М.М.Бахтин). По ту сторону социального // Звезда. 1925. № 5.

Воронский А. Фрейдизм и искусство // Красная новь. 1925. № 5.

Григорьев И. Психоанализ как метод исследования художественной литературы // Красная новь. 1925. № 7.

Додельцов Р.Ф. Концепция культуры З. Фрейда. М., 1989.

Додельцов Р.Ф. Проблема искусства в мировоззрении З. Фрейда // О современной буржуазной эстетике. М., 1972.

Зигмунд Фрейд, психоанализ и русская мысль. М., 1994.

Колдуэлл К. Иллюзия и действительность. Пер. с англ. М., 1969.

Левчук Л.Т. Психоанализ и художественное творчество. Киев, 1980.

Лейбин В.М. Фрейд, психоанализ и современная западная философия. М., 1990.

О современной буржуазной эстетике: В 3-х т. М., 1972. Статьи С. Аверинцева, Р. Додельцова.

Фриче В. Фрейдизм и искусство // Вестник коммунистической академии. 1925. Т. 12.

Эпштейн М. В поисках "естественного человека" // Вопросы литературы. 1976. № 8.

Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987.

Работы З. Фрейда на русском языке

Введение в психоанализ. Лекции. М., 1989.

Поэт и фантазия // Современная книга по эстетике. М., 1957.

Психоанализ. Религия. Культура. М., 1992.

Психоаналитические этюды. Минск, 1991.

Психология бессознательного. М., 1989.

Психология сексуальности. Вильнюс, 1989.

Толкование сновидений. М., 1913; репринт: Ереван, 1991.

Тотем и табу. М., 1923.

Человек по имени Моисей и монотеистическая религия. М., 1993.

ВОПРОСЫ ПО ТЕМЕ

1. Что такое "бессознательное" в понимании психоаналитической школы?
2. Какова роль сексуального инстинкта в формировании творческого процесса художника (концепция "сублимации")?
3. "Эдипов комплекс" и другие "комплексы" в системе эстетической теории фрейдистского литературоведения.
4. Роль снов, галлюцинаций и детских воспоминаний в психической жизни человека и творческом процессе писателя.
5. Проблема создания художественного времени-пространства с точки зрения фрейдистского литературоведения.
6. Тема "катарсиса" в системе литературоведческого психоанализа.
7. Точки соприкосновения фрейдистского литературоведения с ритуально-мифологической литературоведческой школой.
8. Тема неудовлетворенности культурой в концепции Фрейда.
9. Литературоведческий биографизм в рамках данной концепции.

10. Критика психоаналитического литературоведения с точки зрения марксистско-ленинской концепции литературного процесса.



Константин Абрекович Баршт

РУССКОЕ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
XX ВЕКА
Учебное пособие
В двух частях

Часть 1

Редактор *Н.Л.Тюмач*
оригинал-макет *О.В.Гурдовой*

ЛР № 021216 от 29.04.96 г.

Подписано в печать 24.07.97 г. Формат 60 × 84 1/16.
Бумага офсетная. Печать офсетная. Объем: 21,25 уч.-изд.л.;
21,25 усл.печ.л. Тираж 200 экз. Заказ № 164.
РГПУ им. А.И.Герцена, 191186, С.-Петербург, наб. р.Мойки, 48

РТП РГПУ им. А.И.Герцена. 191186, С.-Петербург, наб. р. Мойки, 48